

I cantanti di strada degli anni Venti e le loro ‘canzoni-cronaca’: a proposito dei contesti sociali di funzionamento dei fenomeni (post)folklorici

Michail Lur’e

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 321-335 ◇

1. LA RACCOLTA NON PUBBLICATA DI ANNA ASTACHOVA E I CANTAUTORI DI STRADA

NEL 1932 la folklorista leningradese Anna Astachova aveva pronta per la pubblicazione la raccolta *Pesni uličnych pevcov* [Canzoni dei cantanti di strada]. Comprende testi di canzoni, stornelli e versetti, registrati dalla ricercatrice tra il 1930 e il 1932 nei mercati e nei mercatini delle pulci leningradesi da cantanti che li eseguivano in pubblico e che si guadagnavano da vivere in questo modo. Accanto alla selezione principale di 60 canzoni, la raccolta includeva un solido apparato scientifico: una voluminosa prefazione della redattrice, *Pevcy i pesni leningradskich ulic* [Cantanti e canzoni delle strade leningradesi], due appendici (rispettivamente di 18 e 3 testi), estese note riguardanti ogni canzone, tratti biografici di alcuni cantanti, modelli dei repertori delle esibizioni dei mercati e notazioni delle melodie di alcune canzoni, eseguite da colleghi-musicologi.

Secondo la tradizione orale, il dattiloscritto della raccolta era stato presentato a S. Kirov, che aveva giudicato l’edizione di questo libro una cosa utile,

ma aveva consigliato di aspettare un po’ di tempo, finché non fosse arrivato un momento più propizio per la sua pubblicazione. Ad ogni modo, che questo episodio abbia effettivamente avuto luogo oppure no, la situazione ideologica e l’orientamento accademico delle scienze sociali e umanistiche, modellato sulla stessa, si svilupparono in modo tale che la pubblicazione di una simile raccolta divenisse pericolosa, e un’impresa semplicemente irrealizzabile. Il libro non vide mai la luce, ma il dattiloscritto pronto per la stampa, con le correzioni e le aggiunte del redattore, fu conservato nel reparto manoscritti della Casa di Puškin¹.

Raccogliendo materiale per il libro, A. Astachova ha lavorato sia come folklorista che come antropologa. Da un lato ha registrato le canzoni, le ha in seguito raggruppate, ha individuato le fonti dei testi, ha cercato e confrontato le varianti; dall’altro ha osservato e documentato il contesto delle esecuzioni di strada, ha intervistato gli stessi cantanti e ha descritto le strategie del loro modo di lavorare. Ma fonti della ricercatrice leningradese non furono soltanto i cantanti. Uno dei principali successi e una delle direzioni più produttive della sua ricerca sul campo si è rivelato il lavoro con gli autori delle canzoni di strada e coi loro archivi personali. Alcune delle loro canzoni sono diventate parte del corpus principale dei testi, e considerazioni isolate sulla loro attività creativa e commerciale e sulla collaborazione con gli interpreti, frammenti di conversazioni con loro e opere di

* Il presente lavoro è stato elaborato dall’Autore (al quale esprimiamo la nostra più sentita gratitudine) appositamente per questa pubblicazione, partendo da due precedenti lavori: M. Lur’e, “Pro odin košmarnyj slučaj ja choču vam rasskzat’”. *Gorodskie pesni-chroniki 1920-ch godov: k voprosu o tipologičeskich granicah i social’nych kontekstah funkcionirovanija (post)fol’klornych javlenij; Tvorcy, pevcy i prodavcy gorodskich pesen (po materialam nevyšedšego sbornika A. M. Astachovoj)*, “Živaja starina”, 2011, 1, pp. 2-6; idem, “Pro odin košmarnyj slučaj ja choču vam rasskzat’”. *Gorodskie pesni-chroniki 1920-ch godov: k voprosu o tipologičeskich granicah i social’nych kontekstah funkcionirovanija (post)fol’klornych javlenij; Tvorcy, pevcy i prodavcy gorodskich pesen (po materialam nevyšedšego sbornika A. M. Astachovoj)*, “Književna istorija”, 2018, 174, pp. 9-50 [Nota del curatore – E. M.].

¹ *Pesni uličnych pevcov*, a cura di A. Astachova, Leningrad 1932, Rukopisnyj otdel Instituta russkoj literatury (Puškinskij Dom) Rossijskoj akademii nauk (RO IRLI RAN), r. V, k. 25, p. 7, ed. chr. 1, 2. In seguito, quando si citano i materiali della raccolta si indicano in parentesi il numero dell’unità di archiviazione e il numero di pagina.

loro paternità sono rientrate nella prefazione, nelle note alle singole canzoni e nella caratterizzazione di altri cantanti. Tutte queste informazioni disseminate nella raccolta, insieme ai testi, permettono di avere un quadro completo delle ragioni biografiche e sociali del mestiere di cantautore, delle fonti e dei meccanismi di composizione, della logica della formazione del repertorio di strada, del funzionamento di tutto questo impianto creativo, delle peculiarità dell'esistenza e della diffusione delle canzoni di strada negli anni Venti e all'inizio degli anni Trenta del XX secolo.

A giudicare dai materiali della raccolta, Astachova è riuscita a conoscere personalmente due importanti autori di canzoni di strada – Nikolaj Šuvalov e Aleksandr Sokolov. Riportiamo ora alcuni estratti dei saggi a loro dedicati.

“L'autore di canzoni di strada Š.” è presentato come un “ex ‘umorista e compositore di versetti popolari’, autore ed esecutore di strada di un’intera serie di canzoni, versetti e stornelli. Oltre ad apparire sul palcoscenico, lavorava intanto come fabbro nell’industria ‘Electrosila’, dove, in totale, aveva lavorato per 13 anni”, ma dopo il ferimento nella guerra civile “visse per lo più scrivendo versetti, feuilleton e parodie per il varietà, che vendeva per 10-15 rubli. Cedette del materiale utile ad alcuni cantanti di strada che conosceva, a sua detta, ‘per amicizia’ al prezzo di un paio di rubli. [...] Tra i cantanti era molto celebre come autore di canzoni da strada. Gli vengono inoltre attribuite cose che non ha composto (*Žena alkogolika* [La moglie di un alcolista]). [...] La sua autorialità si esprime anche nella rielaborazione di canzoni già note, alle quali dà una forma leggermente diversa. Nella creazione delle canzoni utilizza sia versi di autori famosi, sia canzoni popolari e romanze. Nelle sue canzoni ha sviluppato un certo schema. Singoli versi e strofe si ripetono. [...] Oltre alle cose umoristiche, compone romanze e canzoni. [...] Lui stesso è un grande amante della canzone di strada. Conosce molti cantanti” [2, 132].

“Il cantante S.”, ex pressatore alla fabbrica di carta “Ravenstvo”, dai sedici anni, ogni sera, dopo il lavoro, “aveva cominciato ad esibirsi nei caroselli e nei baracconi, dove cantava versetti umoristici”, e a

25, “dopo aver lasciato la fabbrica, si fece cantante di strada. [...] Riguardo al suo essere autore racconta quanto segue. Ha iniziato a scrivere nel 1922 per guadagnare. Ha conosciuto un certo Fëdorov, autore (non ci è riuscito di rintracciarlo), ha scritto di un certo fatto di Kiev (*Syn ljubovnik materi* [Il figlio amante della madre]), preso da Fëdorov; lo ha aggiustato un po’, glielo ha pagato e lo ha rimesso in vendita. Inizialmente S., qualsiasi cosa scrivesse, la portava a Fëdorov, dal quale andavano a comprare [le canzoni], poi cominciò a smerciare le sue opere per conto suo, prendendo, per le novità, 1 rublo e mezzo o due. [...] Bisogna parlare del suo essere autore con grandi riserve, poiché a volte rivendica la paternità di versi che notoriamente non gli appartengono. [...] Ma una percentuale di autorialità, evidentemente, c’è, giudicando dal mucchio di bozze, pezzi incompiuti, serie di varianti, rielaborazioni, scritte di suo pugno, che ha portato il giorno dopo che ci siamo conosciuti. [...] Inoltre, un certo numero di canzoni, tra quelle che si attribuisce, rivelano un unico stile autoriale” [2, 134-136].

Inoltre, Aleksandr Sokolov fu, probabilmente, uno dei primi poeti-autodidatti a trasformare le trame dei film che vedeva in ballate in versi. Così, la ballata *Žestokij brat* [Il fratello crudele] è stata creata sulla base del film *Padšaja* [Disonorata]; la canzone incompiuta *Iz-za nasledstva* [Per l’eredità], riportata interamente da Astachova nelle note, con il caratteristico sottotitolo d’autore “*povest’ v stichach*” [racconto in versi], parafrasava la pellicola *Bez sem’i* [Senza famiglia]; un altro film, il cui titolo l’autore al momento della conversazione non ricordava, aveva ispirato la canzone *Rokovaja vstreča* [Incontro fatale], che nella prima stesura si chiamava *Žizn’ sirotki* [Vita d’orfanello] ed era composta da 28 strofe, successivamente ridotte a 20 col fine di ottimizzarne il formato all’esibizione di strada.

Evidentemente, nel caso della composizione di testi di canzoni per l’esibizione di strada da parte di ex operai come Šuvalov e Sokolov, abbiamo a che fare con quel fenomeno culturale che negli studi odierni ha ricevuto la denominazione di ‘scrittura naïf’, ‘letteratura naïf’ o di ‘composizione naïf’². Si

² Si vedano, in particolare, le raccolte di articoli scientifici dedicate a

può facilmente individuare nelle canzoni di cui sono autori tutta una serie di particolarità linguistiche e letterarie, caratteristiche dei testi della poesia naïf, nelle loro biografie e in alcune testimonianze sul loro lavoro un relativo insieme di caratteristiche socioculturali tipiche degli autori naïf³. Si noti che la stessa predilezione per il genere delle canzoni è molto caratteristica anche all'interno dell'opera individuale dei poeti dilettanti, in particolare nell'ambiente contadino, per non parlare della trasposizione poetica dei cinemelodrammi, genere che, presumibilmente, era prerogativa esclusiva dell'opera degli autori naïf⁴.

Per quanto riguarda i motivi dell'opera, quelli dell'autore Š., del cantante S. e di altri autori di canzoni di strada rimasti ignoti, si distingue il tentativo di ricavare dalla propria poesia un impatto commerciale, cosa che generalmente non riguarda i poeti naïf (nel nostro tempo, al contrario, molti di loro pubblicano i propri versi con mezzi propri). Ad eccezione di rari esempi, come nel caso di Šuvalov, che ha scritto anche per il palcoscenico, tale possibilità fu concessa ai poeti cittadini autodidatti esclusivamente dalla tradizione delle esibizioni di strada, poiché in questo caso per la commercializzazione delle loro opere non ebbero bisogno di interagire con le istituzioni, che si trovavano al di fuori del loro ambiente sociale, il che, di regola, risulta problematico per i poeti del popolo. Allo stesso tempo la scena di strada ha permesso agli autori di canzoni di concretare un'esigenza peculiare degli autori naïf, l'esigenza di divulgare le

loro opere, di trasmetterle al loro pubblico.

2. I CANTANTI DI STRADA COME FABBRICA DEL FOLKLORE URBANO

La conoscenza degli autori delle canzoni di strada e l'accesso ai loro archivi poetici ha permesso ad Astachova non solo di esaminare le fonti, di inserire nei commenti ad alcune canzoni versioni diverse e redazioni d'autore, ma anche di ottenere *Pesni, pri-gotovlennye dlja uličnogo ispolnenija, no eščë ne vošedšie v repertuar pevcev* [Canzoni, pronte per la performance di strada, ma ancora non incluse nel repertorio dei cantanti]; così si intitola una delle appendici. In essa erano inclusi i testi che la redattrice aveva ricevuto da Nikolaj Šuvalov, e che al momento della loro acquisizione (18 ottobre 1931), secondo le parole di lei, “erano già stati messi in circolazione”, vale a dire dati ai cantanti, ma che non ho ancora mai registrati durante una esibizione su strada” [2, 130]. In questo modo, i materiali della raccolta documentano e illustrano con esempi concreti tutte le fasi della vita di una canzone di strada: il lavoro dell'autore con il materiale, la cui conseguenza è l'apparizione di un nuovo testo o la rielaborazione di uno già esistente, l'inclusione del brano nel repertorio dei cantanti e, infine, la sua diretta esecuzione per il pubblico di strada.

Le informazioni riportate da Astachova riguardo alle caratteristiche dei suoi informatori permettono di notare che questo attento atteggiamento di selezione e rinnovamento del repertorio era proprio prima di tutto degli autori e dei fornitori del materiale per l'esecuzione di strada, e dei cantanti, in particolare quelli che usufruivano dei loro servizi o che componevano essi stessi le canzoni. Così, riguardo al giovane cantante Poljakov si dice: “Dal momento che P. si tiene in disparte rispetto agli altri cantanti e si fa vedere raramente nei mercati, il suo repertorio si rinnova abbastanza lentamente. Così, fino a poco tempo fa, non conosceva persino le canzoni sull'incidente del tram” [2, 143-144]. Riguardo a un'altra esecutrice, Marija Bogdanova, che si tiene in disparte, riferiscono che “l'apporto individuale” è nel suo repertorio “più significativo che per altri cantanti, e addirittura prevale su canzoni compo-

questo fenomeno: *Naivnaja literatura. Issledovanija i teksty*, a cura di S. Nekljudov, Moskva 2001; *Do i posle literatury: "Teksty naivnoj slovesnosti"*, a cura di A. Minaeva, Moskva 2009, e la selezione tematica di articoli e pubblicazioni della rivista “Živaja starina”, 2000, 4.

³ S. Nekljudov, *Teksty naivnoj literatury*, “Živaja starina”, 2000, 4, pp. 2-3; Idem, *Ot sostavitelija*, in *Naivnaja literatura*, op. cit., pp. 4-14; M. Lur'e, *O fenomeny "naivnogo" sočinitel'stva*, in *Naivnaja literatura*, op. cit., pp. 15-28; D. Davydov, *Russkaja naivnaja i primitivistskaja poëzija: genezis, èvoljucija, poëtika*, Avtoferat, Samara 2004; A. Minaeva, *Do i posle literatury*, in *Do i posle literatury*, op. cit., pp. 7-19.

⁴ Si vedano, ad esempio, la pubblicazione di una poesia sulla trama del teleserial *Prosto Marija*, composta dall'abitante di un villaggio siberiano, e l'articolo riguardante questo fenomeno: O. Nikolaev, *Načalo novoj èpochi v naivnoj èpičeskoj poëzii? (O stichotvornom pereložnii seriala «Prosto Marija»)*, in *Ot...i do...: Jubilejnyj al'manach v čest' E. V. Dušëčkinoj i A. F. Belousova*, a cura di S. Leont'eva – K. Maslinskij, Sankt-Peterburg 2006, pp. 199-208.

ste appositamente per la scena di strada” [2, 146]. Un'altra redattrice osserva: “Giudicando dal misero ricavo, l'uso di risorse prevalentemente personali non riscuote, evidentemente, grande successo [...]”, e termina in questo modo la caratterizzazione: “tuttavia anche in lei vi è grande cura del repertorio, il desiderio di rinnovarlo con canzoni più leggere (l'assimilazione di canzoni dai mercatini delle pulci)[...]” [2, 146].

Al contrario, riguardo a quei cantanti che mantengono una costante relazione professionale con gli autori e con gli altri interpreti, di solito si dice che tengono d'occhio il proprio repertorio, le novità, l'attualità e la corrispondenza coi gusti del pubblico. Ad esempio, uno dei cantanti di strada di maggior successo, Vladimir Egorov “conosce tutti i cantanti, e molti sono suoi amici stretti. [...] Il suo repertorio è tipicamente di strada. Prende le canzoni da Š. [...] Una larga parte del suo repertorio è occupata da stornelli e versetti umoristici. L'apporto individuale nel suo repertorio è assente. In verità, conosce una serie di altre cose, utilizza ad esempio artisticamente *Lučinuška* [Lučinuška] e altre ‘canzoni russe’, ma al mercato non si esibisce con questo genere di cose” [2, 139-140]. Praskov'ja Kozlovskaja, ex cantante del coro russo-boiardo, a differenza di Egorov, “è insoddisfatta della sua professione, la chiama la sua ‘condanna’ [2, 137], proprio per il fatto che deve letteralmente correre dietro alla specifica canzone, aggiustando il repertorio a seconda delle richieste del pubblico e delle tendenze dell'epoca. Di lei Astachova scrive: “si lamenta del fatto che debba dimenticare i suoi gusti. Ad esempio, ama molto le canzoni popolari: ‘ma appena cominci a cantare di come la madre cuoce in pentola la figlia e la dà da mangiare ai maiali – resta nauseata’. È caratteristico come, formando il proprio repertorio a prescindere dalle proprie preferenze, Kozlovskaja “prenda le proprie canzoni da altri cantanti, tra cui Š.” [2, 138].

Non sorprende che, tra tutti gli informatori di Astachova, quello che più chiaramente ha formulato i suoi principi di selezione delle canzoni è stato Aleksandr Sokolov, che unisce la pratica di scrittura a quella performativa, e che in entrambi i casi agisce consapevolmente con fiuto autoriale ed esperienze:

“tiene in considerazione i suoi ascoltatori: ‘se si avvicinano delle donne, canto riferendomi al popolo. Ad esempio, *Podkidyš* [Il trovatello] è per le donne. Se [si avvicinano] degli uomini, per loro non va bene la tragedia, ma qualcosa di più allegro. Amano le novità’. [...] Come autore, lui, come si nota dalle sue parole, tiene conto delle richieste della strada. ‘Scrivo di cose che possono piacere al pubblico, che possono commuoverlo’” [2, 134-135].

Riguardo a Nikolaj Šuvalov, Astachova scrive: “aveva una importante e ordinata collezione di canzoni di strada e di numeri da varietà, sia di composizione propria che altrui. Piccoli volantini con vignette erano disposti in scatole lunghe e strette in perfetto ordine, come fosse il catalogo a schede di un archivio o di una biblioteca, ed erano rinumerati. Il suo ‘schedario’, come lui stesso lo definiva, ed è una delle fonti principali, da cui escono in strada sia canzoni nuove che vecchie, leggermente aggiornate o rielaborate” [2, 132-133]. Pertanto, il repertorio dei cantanti dei mercatini non si formava solamente come emanazione delle loro preferenze personali e come rappresentazione del gusto del pubblico. Una parte non irrilevante dipendeva, direttamente o indirettamente, dalla volontà creativa e dalle intuizioni degli autori e di chi distribuiva il materiale canoro – curatori sui generis della scena di strada. E più intensa era l'interazione con essi, tanto maggiore era il loro grado di partecipazione, maggiore era il successo, anche economico, di cui godevano le esibizioni degli artisti.

Un'altra osservazione fatta da Astachova nel corso del suo lavoro sul campo nei mercati leningradesi e che in gran parte ha determinato sia il corso di questa ricerca sia il corpus di testi della raccolta, riguarda le forme di esistenza e diffusione dei testi delle canzoni nell'ambiente urbano. Il fatto è che gli artisti di strada non solo cantavano per i passanti, ma vendevano loro anche volantini con i testi delle canzoni eseguite. Nella caratterizzazione dei cantanti la ricercatrice osserva meticolosamente: “dopo l'esecuzione del numero, vende il volantino con il testo stampato a macchina” [2, 138]; “Sokolov di solito prepara lui stesso i volantini coi testi; li scrive a matita con grandi lettere in stampatello” [2, 134], o,

al contrario: “non vende, come altri cantanti, i fogli coi testi delle canzoni” [2, 143]; “non vende i fogli coi testi” [2, 141].

I testi venivano riprodotti in vari modi: li trascrivevano a mano, li battevano a macchina, li componevano e facevano stampe tramite una tipografia manuale. Gli stessi cantanti (quelli che sapevano scrivere) e gli autori delle canzoni si occupavano della produzione dei volantini, e, oltre a ciò, questi ultimi non portavano “in scena” e “in stampa”, soltanto i propri testi. Quelli che tra gli autori non cantavano, realizzavano le tirature dei testi delle canzoni tramite artisti che conoscevano, probabilmente entrando con loro in società. Così, riguardo a Nikolaj Šuvalov Astachova scrive che “lui guadagnava anche preparando una gran quantità di fogli manoscritti con i testi delle canzoni, destinati alla vendita, per il suo amico V. Egorov e per diversi altri cantanti” [2, 132]. I fornitori del repertorio avevano, in questo modo, una doppia entrata: vendevano singolarmente ai cantanti nuove canzoni per le esibizioni e al pubblico tutto ciò che veniva cantato nei mercati. Tale prodotto era naturalmente più economico rispetto alle singole novità di repertorio per gli artisti di strada. Di queste usufruivano i cantanti-outsider, che non ricorrevano ai servizi diretti degli autori: acquistando i testi nei mercati e nei mercatini delle pulci da altri artisti, ricevevano canzoni non fresche, ma notevolmente più economiche. Astachova riferisce che la cantante B. imparava nuove canzoni “al mercatino delle pulci, assimilando velocemente il cantare di altri cantanti, grazie a un ottimo orecchio. Compra i testi o li copia in seguito” [2, 146], la cantante S. “prende tutte le canzoni dai mercati e le memorizza” [2, 141]; Il cantante P. “integra” la sua originaria riserva personale di canzoni “con l’acquisto di testi nei mercati e nei mercatini delle pulci” [2, 243].

Ai cantanti e agli autori che vendevano i testi delle canzoni, Anna Michajlovna appariva non solo come grata ascoltatrice e interlocutrice interessata, ma anche come desiderabile acquirente. Non è noto quanti testi abbia acquistato, ma dalle note è evidente che molti di questi erano stati utilizzati per la pubblicazione: dei 60 testi che compongono il corpus principale dell’opera, solamente 6 sono registrazioni della

voce, fatte al momento dell’esecuzione, uno è preso da un quaderno con le canzoni, appartenente a un’operaia della fabbrica “1° maggio”, i rimanenti sono presi da volantini a stampa e manoscritti, acquistati dalla ricercatrice da autori e cantanti.

Nella prefazione al libro Astachova scrive: “la canzone di strada si ascolta non solamente con interesse, talvolta con entusiasmo. Viene assimilata e continua a vivere al di fuori del palcoscenico di strada. I volantini con i testi stampati, venduti per 20-25 copeche, vanno a ruba” [1,10]. La tanto elevata domanda di questo prodotto in determinati gruppi della popolazione urbana, osservata dalla ricercatrice a cavallo tra il 1920 e il 1930, aveva, come sembra, una causa molto precisa. Il fatto è che in quel tempo nella cultura quotidiana di massa si era saldamente diffusa, ormai da parecchio, la pratica di memorizzare le canzoni non solo a orecchio, ma con il testo stampato; la pratica è legata alla larga diffusione, all’inizio del XX secolo, dei cosiddetti canzonieri popolari. Libricini con i testi delle canzoni, per la maggior parte composti da 1-2 fogli stampati, venivano attivamente distribuiti dagli editori orientati alla produzione di massa di Mosca, Pietroburgo, Kiev, Odessa e di altre città, insieme con voluminose raccolte di canzoni, ma, a differenza di queste ultime, erano straordinariamente economici e venivano venduti sia dai venditori ambulanti di città, che alle fiere, nei villaggi e nelle campagne, dove li commerciavano gli *ofeni*⁵ assieme con altra letteratura popolare; in una parola, erano accessibili a quelle categorie sociali di consumatori, a cui era destinata questa produzione. Sulla copertina del canzoniere trovava solitamente spazio il primo verso di questa o quella canzone, il repertorio dei canzonieri a stampa era straordinariamente variegato: in esso rientravano numerose romanze di vario genere, canzoni soldatesche, di prigionie, dei vagabondi, versetti satirici, brani di numeri da operetta, canzoni dai repertori dei cori zingari e molte altre. La popolarità di tali pubblicazioni tra il popolo si può giudicare dall’enorme quantità delle pubblicazioni: nei fondi delle grandi biblioteche i ricercatori contemporanei hanno ritrovato più di

⁵ Mercanti itineranti che vendevano nei villaggi le merci più diverse, come ad esempio libri, quadri o tessuti [N.d.T.].

un migliaio di canzonieri, usciti negli ultimi decenni prerivoluzionari⁶.

Dunque, già dalla fine del XIX secolo, ma in particolare nei primi decenni del XX, i canzonieri a stampa diventarono una fonte di testi costante e richiesta sia dalle classi sociali più basse della città, sia dai giovani contadini, assiologicamente riorientati dall' 'antico' alla 'moda' e avidi di novità canore urbane. L'influenza che hanno esercitato sulla cultura musicale nazionale è stata più volte osservata dai folkloristi: oltre agli articoli appositamente dedicati a questo fenomeno⁷, non c'è lavoro serio sulle cosiddette 'nuove' canzoni popolari – sulla loro poetica, le loro fonti, le particolarità delle variazioni, i canali di diffusione, le cause della popolarità – che, dalla fine del XIX secolo, non menzioni i canzonieri popolari e il loro ruolo nella formazione del repertorio folklorico della città e della campagna⁸.

Poco dopo la Rivoluzione, le raccolte di canzoni coi contenuti sopracitati scomparvero e al loro posto ne comparvero di nuove, con una diversa scelta di testi. In verità, alcuni di loro, accanto alle 'canzoni di lotta e di lavoro' e alle 'canzoni di un paese liberato', includevano anche le 'canzoni del passato' – sezioni che di fatto riproducevano il contenuto dei vecchi canzonieri. Tuttavia, queste canzoni furono pubblicate per relativamente poco tempo, non durarono a lungo – fino alla fine dell'epoca della NEP. Il motivo

principale per cui i canzonieri sovietici non potevano soddisfare le esigenze delle grandi masse consisteva nel fatto che, naturalmente, non vi rientravano del tutto le canzoni e le romanze che di nuovo emergevano nelle viscere dell'ambiente urbano – quelle stesse 'canzoni di strada', che riecheggiavano le circostanze e gli eventi della vita contemporanea, che assorbivano elementi dei nuovi discorsi e che tuttavia conservavano la stupefacente stabilità della loro poetica 'piccolo-borghese'.

Negli anni Venti e Trenta questa nicchia editoriale, ancora florida, fu occupata dai volantini diffusi a mano, venduti dai cantanti durante le loro esibizioni nei mercati e nei mercatini.

3. LE 'CANZONI-CRONACA': BALLATE SU INCIDENTI LOCALI

Il fenomeno più originale nel repertorio dei cantanti di strada erano le canzoni che nella tradizione scientifica russa è consuetudine definire con il termine di 'canzoni-cronaca'. Narrano di drammatici fatti di attualità, così come di crimini violenti o di incidenti dei mezzi di trasporto.

Canzoni di questo tipo rappresentano un fenomeno ben noto nella cultura europea: ballate cittadine su avvenimenti contemporanei, eseguite nelle strade e vendute sotto forma di testi a stampa, circolarono in tempi diversi nelle varie tradizioni nazionali. I casi più noti e meglio studiati sono quelli delle cosiddette *broadside ballads* (*street ballads*) in Inghilterra e delle *Zeitungslieder* (*Zeman* preferisce la definizione 'emica' di *Neue Zeitung*) in Germania, diffuse all'inizio dell'Era moderna⁹. Nella cultura russa questo tipo di canzoni urbane non possedeva una storia tanto lunga e si sviluppò proprio tra i primi anni Venti e i primi anni Trenta del Novecento. Per rendere più chiaro d'ora in avanti di che tipo di testi stiamo parlando, proponiamo una di queste canzoni per intero:

Люди-зверу № 2

⁶ N. Kopaneva, *Novye pesni balladnogo tipa v russkoj ustnoj tradicii konca XIX-načala XX veka*, Kandidatskaja dissertacija, Leningrad 1985, si veda l'appendice 2: *Spisok lubočnik pesennikov*; inoltre: M. Jakobson – L. Jakobson, *Prestuplenie i nakazanie v russkom pesennom fol'klоре (do 1917 goda)*, Moskva 2006.

⁷ Cfr. A. Jakub, *Sovremennye narodnye pesenniki*, "Izvestija otdelenija russkogo jazyka i slovesnosti Imperatorskoj Akademii nauk", XIX, 1, Sankt-Peterburg 1914, pp. 47-92; N. Kopaneva, *Pesenniki dlja naroda v XIX veke. Russkie biblioteki i ich čitatel'*. (*Iz istorii russkoj kul'tury èpochi feodalizma*), Leningrad 1983, pp. 226-232.

⁸ Si veda, ad esempio: V. Černyšev, *Svedenija o nekotorych govorach Tverskogo, Klinskogo i Moskovskogo uezdov*, in *Sbornik otdelenija russkogo jazyka i slovesnosti Imperatorskoj Akademii nauk*, LXXV, 2, Sankt-Peterburg 1904, si veda la sezione *Zametki o narodnyh pesnjach*, pp. 122-184; I. Rozanov, *Ot knigi – v fol'klor*, "Literaturnyj kritik", 1935, 4, p. 194; V. Simakov, *Narodnye pesni, ich sostaviteli i ich varianty*, Moskva 1929, pp. 109-116; Ju. Sokolov, *Russkij fol'klor. Vyp. IV. Častuški. Meščanskije i blatnye pesni. Fabrično-zavodskoj i kolchoznoj fol'klor*, Moskva 1932, si veda la sezione *Meščanskije pesni*, pp. 34-56; J. Gudošnikov, *Očerki istorii ruskoj literaturnoj pesni XVIII-XIX vv.*, Voronež 1972, pp. 142-149.

⁹ Si veda, ad esempio: N. Wurzbach, *The Rise of the English Street Ballad, 1550-1650*, Cambridge 1990; *Ballads and Broadside in Britain, 1500-1800*, a cura di P. Fumerton – A. Guerrini, Farnham 2010; E. Seemann, *Neue Zeitung und Volkslied*, "Jahrbuch für Volksliedforschung", 1932, 3, pp. 87-119.

Пропою сейчас гражданам случай,
Будем помнить тот случай свой век.
Говорят, что лесной зверь есть злючий,
Хуже зверя есть зверь человек.

Близ столицы в глухой деревушке
Без жены муж с детям проживал
После смерти любимой супруги
Для детей мать другую искал.

По соседству с своею избою
Он нашел для детей и себя
И с соседкой крестьянской вдовой
Новой жизнью зажил не шутя.

Только мачеха в доме зажила
И поставила все на своем
Первым делом детей не взлюбила
Все твердила хочу жить вдвоем.

Как то раз муж вернулся с работы
Он услышал слова у дверей,
Чтобы не было лишней заботы,
Ты избавь милый друг от детей.

В тот же вечер детей спать уклала
На колени уселась к нему,
Как избавиться план описала,
Страшно было в тот вечер отцу.

А змея мать вертелася с лаской:
«Или я, или дети твои,
Мы избавимся друг без опаски
И сумеем заместь все следы.

Долго плакал отец и крепился,
Вспоминая родную их мать,
И детей ради счастья решился
Он по зверски с дороги убрать.

Взяв топор и со зверем с женою
Он пробрался к детям в сеновал
И отцовской родною рукой
Двум ударам убил наповал

В тот же миг они печь растопили,
Чтобы зверство то скрыть от людей
И два трупика детских сварили
Отделив мясо их от костей.

И частям это все выносили
Близ деревни зарыли в земле,
И соседям своим объяснили
Что отправили деток к родне.

Но про зверское дело узнали,
Даже в город тот слух долетел,
Пред судом оба зверя предстали,
Суд им вынес обоим расстрел [1, 115]¹⁰.

I folkloristi di quegli anni rivolsero attenzione a questo particolare tipo di canzoni di strada a loro contemporanee, le registrarono e le descrissero. Alcuni di questi lavori, come la raccolta di Astachova, erano pronti per la pubblicazione, ma questi piani non erano allora destinati a concretizzarsi, poiché in una situazione in cui l'atmosfera politico-ideologica mutava velocemente, e in cui da essa dipendeva direttamente la congiuntura accademica, il 'folklore della piccola borghesia urbana' e il 'folklore degli elementi declassati' (come venivano definite allora, in particolare, simili canzoni) già all'inizio degli anni Trenta cessarono di essere un'accettabile materia di studio persino in qualità di 'armi del nemico di classe', e i progetti legati ai relativi materiali furono soffocati¹¹. L'unico saggio di folkloristica sulle canzoni-cronaca pubblicato in quegli anni, che conteneva il testo di una di esse e ne menzionava altre tre, era contenuto nella IV parte del manuale dei fratelli Sokolov *Russkij fol'klor* [Il folklore russo], scritto da Jurij Sokolov e dedicato ai fenomeni folklorici contemporanei. Presentando vari gruppi tematico-stilistici di canzoni della mala, tra le quali aveva erroneamente annoverato le ballate di strada

per sé e i bambini / E con la contadina vedova daccanto / Cominciò sul serio un'altra vita. // Come la matrigna iniziò a vivere in casa / Prese a fare tutto a modo suo / I bambini proprio non amava / Sempre ripeteva: vorrei fossimo in due. // Una volta il marito tornato dal lavoro / Appena entrato si senti dir queste parole, / Per non avere inutili tormenti / Ti libererai mio caro dei bambini. // Quella stessa sera messi i bambini a letto / Si sedette accanto a lui in ginocchio, / E descrisse il piano per liberarsene, / Fu per lui spaventosa quella sera. // La madre vipera gli si rivolse con una carezza: / 'O io, o i tuoi figli / Ce ne libereremo, caro mio, senza timore / E sapremo nascondere le tracce'. // Pianse a lungo il padre ed esitò, / Ricordando la loro madre defunta, / Ma per la sua felicità decise / Di sbarazzarsi brutalmente dei bambini. // Presa l'ascia con quella bestia della moglie / Condusse i bambini nel fienile / E con la sua mano di padre / Con due colpi li ammazzò. // Acceso in quell'istante il forno, / per nascondere la bestialità commessa / Avendo separato le ossa dalla carne / Cucinarono i cadaveri dei due bambini. // Si sbarazzarono in seguito dei pezzi / Li seppellirono nel villaggio vicino, / E ai vicini spiegarono / Di aver mandato ai parenti i bambini. // Ma di quell'atrocità si venne a sapere, / Persino in città ne corse voce, / Le due bestie comparvero assieme in tribunale, / La corte li condannò entrambi alla fucilazione".

¹⁰ "Uomini-bestie n. 2 // Concittadini vi canterò d'un fatto, / Un fatto di cui a lungo ci ricorderemo. / Dicono che la bestia della foresta sia rabbiosa, / Ma peggio della bestia è la bestia umana. // Vicino alla capitale in un remoto villaggio / Senza moglie un uomo viveva con i figli / Dopo la morte della donna amata / Ai bambini un'altra madre lui cercava. // Li accanto un'isba / Trovò

¹¹ Riguardo a questo si veda: A. Archipova — S. Nekljudov, *Folklore e potere in una società chiusa*, "eSamizdat", 2022, XV, pp. 415-442; M. Lur'e, "Sovremennyj fol'klor" i "varianty 'Kirpičikov": iz istorii sovetskogo fol'kloristiki, in *Genius Loci: Sbornik statej v čest' 75-letija S. Nekljudova*, a cura di M. Achmetova — N. Petrov — O. Christoforova, Moskva 2016, pp. 265-277.

sul crimine, Sokolov scrisse:

Le altre canzoni si distinguono per il tono cronachistico, per come viene affrontato il racconto dei crimini violenti. Così è, ad esempio, la celebre canzone su Komarov, cocchiere moscovita che uccise diverse decine di persone. Questa canzone e una serie di canzoni a lei simili, che trattano in modo giornalistico di crimini brutali, hanno solitamente come fonti la cronaca nera dei giornali. Talvolta tale origine delle canzoni è specificata con grande precisione¹².

Qui fu usata per la prima volta l'espressione 'canzone-cronaca' come denominazione generica per le canzoni di questo tipo, e bisogna dire che Sokolov la utilizzava senza alcuna pretesa terminologica. "Poco dopo il processo, — scrive, continuando a raccontare l'articolo di Ončukov — comparve la nuova canzone *Sud na ubijcami* [Processo agli assassini], che iniziò ad essere cantata anche nei mercati e nelle strade. Appartiene allo stesso gruppo di canzoni-cronaca della mala"¹³. Nel caso del breve frammento riguardante questa canzone, tale definizione rimandava evidentemente all'affermazione di cui sopra sulla 'cronaca nera dei giornali' di cui raccontano le canzoni, e in questo modo al tempo stesso collegava metonimicamente la canzone con la sua fonte, e metaforicamente la assimilava ad essa.

Negli anni successivi i fenomeni del folklore urbano si trovarono di fatto al di fuori del campo disciplinare della folkloristica sovietica. A partire dagli anni Novanta, i ricercatori hanno talvolta posto attenzione su specifiche ballate su incidenti locali; tuttavia, li consideravano come unità di una moltitudine tipologica, i cui parametri erano plasmati da ogni ricercatore in conformità coi propri obiettivi. Così, Ja. Gudošnikov e S. Nekljudov accennano a due canzoni di questo tipo, con una trama simile — *Kak na kladbišče Mitrofan'evskom...* [Come al cimitero Mitrofan'evskij...] (un padre uccide la figlia in un cimitero per compiacere la sua nuova donna) e *V odnom gorode bliz Saratova...* [In una città nei pressi di Saratov...] (un padre brucia i bambini nella stufa per compiacere la nuova moglie), eppure a uno degli studiosi queste canzoni interessavano in relazione allo studio della poetica della 'romanza

cittadina'¹⁴, all'altro in relazione all'indagine delle variazioni folkloriche della canzone degli anni Venti *Kirpičiki* [Mattoncini]¹⁵.

Il più vicino alla 'scoperta' delle canzoni-cronaca come specifico gruppo di canzoni cittadine nel primo terzo del XX secolo fu V. Bachtin. Essendosi interessato al folklore propriamente urbano (prevalentemente leningradese), pubblicò alcune canzoni degli anni Venti, per lo più registrate da anziani abitanti di Pietroburgo, e dimostrò che alla loro base stavano esempi di casi criminali clamorosi (*Komarov* — canzoni sui crimini di un serial killer moscovita)¹⁶ e incidenti dei mezzi di trasporto (*Gibel' 'Burevestnika'* [La morte della 'Procellaria'] — canzoni sul naufragio di una nave passeggeri a Leningrado)¹⁷. Bachtin era attratto prima di tutto dalla fattualità delle 'canzoni del ventesimo secolo' (così è intitolato il suo articolo), la possibilità di determinare i fatti reali e le storie che le hanno ispirate, pertanto pone sullo stesso piano le ballate sugli incidenti locali con la canzone biografica sull'industriale Putilov e la canzone legata agli episodi della vita della rivoluzionaria Marija Spiridonova¹⁸.

Tra i materiali della raccolta di Astachova *Canzoni dei cantanti di strada* la quantità e, ciò che è più importante, la concentrazione delle canzoni su incidenti locali erano sufficienti a dare un'idea dell'esistenza di questa categoria di canzoni come di una certa forma di genere. Già come per le canzoni-cronaca, diffuse dai cantanti di strada, di esse i folkloristi hanno iniziato a scrivere per via dell'interesse nei confronti delle singole trame¹⁹, e

¹⁴ Ja. Gudošnikov, *Russkij gorodskoj romans: Učebnoe posobie*, Tambov 1990.

¹⁵ S. Nekljudov, "Vse kirpičiki, da kirpičiki...", in *Šipovnik. Istoriko-filologičeskij sbornik k 60-letiju R. Timenčika*, Moskva 2005, pp. 271-303.

¹⁶ Cfr. V. Bachtin, *Pesni XX veka*, "Živaja starina", 2001, 3, pp. 39-40.

¹⁷ Cfr. Idem, "Vyšel v Kronštadt parochod...", "Neva", 1998, 9, pp. 214-215; Idem, *Krasnobaj i "Burevestnik"* in *Rasskazy Krasnobaja*, Sankt-Peterburg 2002, pp. 56-63; Idem, *Pesnja o gibeli 'Burevestnika'*, "Živaja starina", 2003, 4, pp. 15-16.

¹⁸ Cfr. V. Bachtin, *Pesni*, op. cit.

¹⁹ Cfr. A. Belousov, *Kommentarij k pesne 'Čubarovcy'* ("Dvadcat' let žila ja v provincii..."), in *Literatura i čelovek. (Pisateli, čitateli, filologi): Sbornik, posvjaščennyj 55-letiju professora M.V. Stroganova*, Tver' 2007, pp. 77-84; M. Lur'e, *Narodnaja ballada "V odnom gorode bliz Saratova..."* (postanovka voprosov i publikacija variantov), "Vestnik RGGU" (Serija Filologičeskie

¹² Ju. Sokolov, *Russkij fol'klor*, op. cit., p. 65.

¹³ Ivi, p. 66.

nel 2012 è stato pubblicato l'articolo di A. Belousov *Ot proisšestvija – k fol'kloru: Leningradskie pesni-chroniki 1920-ch godov* [Dal fatto al folklore: canzoni-cronaca leningradesi degli anni Venti del Novecento], che dà a questo fenomeno una caratterizzazione generale sulla base dell'analisi di tre canzoni (e delle loro fonti giornalistiche), dedicate a due avvenimenti realmente accaduti della realtà leningradese²⁰. Tuttavia, questo fenomeno merita una descrizione più dettagliata, e un'inventariazione più critica delle sue caratteristiche tipologiche, e un'analisi dei contesti e dei meccanismi di funzionamento che cercheremo nei prossimi paragrafi.

4. LA NASCITA DEL GENERE NEL LABORATORIO DELLA CANZONE DI STRADA

Quali sono le 'caratteristiche di genere', che distinguono le canzoni-cronaca dalle altre ballate a loro contemporanee, tra cui quelle eseguite e spesso composte dai cantanti di strada?

È evidente che una di queste è legata alla sostanziale specificità delle trame, che hanno come argomento, per dirla nella lingua delle stesse canzoni, dei 'casi orribili': impressionanti eventi drammatici, che vanno oltre i limiti dell'immaginabile e dell'accettabile. Proprio in questo modo gli incidenti sono inseriti all'interno delle canzoni, proprio la loro eccezionalità motiva l'intenzione del narratore di 'raccontarli'. Ecco alcune brevi descrizioni delle trame: un marito uccide l'ex moglie e il figlio e li seppellisce, come poi accertato, vivi; un padre uccide la figlia in un cimitero: la soffoca, le taglia la gola, nasconde il corpo in una bara; un padre brucia i figli nella stufa; una madre uccide la figlia per vendetta contro l'ex marito; una figlia uccide la madre, fa a pezzi il cadavere e lo cuoce in un calderone per darlo in pasto ai maiali; un figlio uccide il padre e la madre con un'ascia; un padre abusa della figlia; un padrone tortura, violenta e uccide la domestica; un treno merci schiaccia un tram con passeggeri; un piroscifo affonda all'uscita dal canale, tutti i passeggeri muoiono.

Un'altra caratteristica è legata alla struttura della trama della narrazione. Il racconto di una canzone riguardante un incidente locale si concentra sempre su un preciso evento, 'un certo incidente da incubo', nella cui descrizione e commento risiede il senso della composizione e dell'esecuzione della canzone. I restanti elementi della narrazione, indipendentemente dallo spazio che occupano nel testo della canzone, sono di fatto derivati dall'avvenimento centrale, mantengono il nucleo di senso e di trama della canzone: quelli precedenti in qualità di antefatto, quelli successivi in qualità di conseguenze.

La terza indispensabile peculiarità delle canzoni sugli incidenti locali è la presunzione di autenticità. La conoscenza di artisti e spettatori dell'evento realmente accaduto (crimine o catastrofe), del quale raccontava la canzone, non era una condizione necessaria: non tutte queste storie erano realmente 'altisonanti' e intensamente sentite dalla comunità cittadina. Al contrario, le singole canzoni, come riportato dai loro autori, erano tratte da vecchi giornali, da storie vere o inventate. Inoltre, le stesse canzoni erano eseguite in città diverse, e una canzone riguardo un 'caso orribile' avvenuto a Leningrado poteva avere non meno popolarità a Mosca o Char'kiv. Tuttavia, indipendentemente da ciò, la canzone-cronaca come testo fa sempre riferimento a un certo preciso 'caso', che è sempre legato a quel contesto di vita di cui fanno parte sia l'artista che il pubblico.

La combinazione di queste tre caratteristiche determina l'originalità e la riconoscibilità delle canzoni-cronaca e consente di distinguerle da altre canzoni simili.

I materiali di Astachova non lasciano dubbi sul fatto che le canzoni di questo tipo, in effetti, non fossero semplicemente 'incluse' nel repertorio dei cantanti, ma fossero composte con testi finalizzati al canto di strada e al commercio. Ju. Sokolov nella sua breve descrizione delle canzoni 'banditesche' sui delitti annotava: "I cantanti nei mercati e nelle piazze moscovite, leningradesi, kieviane, che diffondono le canzoni non solo tramite l'esecuzione davanti a un pubblico ma anche tramite la vendita (per dieci o venti copeche) dei testi battuti a macchina, si buttano con grande prontezza sul processo penale

nauki. Literaturovedenie i fol'kloristika), 2009, 9, pp. 216-258.

²⁰ A. Belousov, *Ot proisšestvija – k fol'kloru: Leningradskie pesni-chroniki 1920-ch godov*, "Problemy istorii, filologii, kul'tury", 2012, 2, pp. 284-299.

più sensazionale e ne compongono una canzone a riguardo”²¹.

Ricordiamo ancora i leningradesi Nikolaj Šuvalov e Aleksandr Sokolov, autori di canzoni di strada coi quali aveva parlato Astachova. Oltre al passato proletario, entrambi avevano un’esperienza non solo negli spettacoli di varietà, ma anche letteraria, in particolare giornalistica, che, a quanto pare, definì la loro specializzazione generico-tematica di base. Šuvalov, che componeva testi per il varietà e lavorava come “collaboratore della rivista umoristica moscovita ‘Lapot’”, prediligeva il “genere umoristico da varietà” e “in una raccolta di stornelli ne ha già pubblicate 33” [2, 132]. Sokolov, che “era un corrispondente operaio, aveva studiato nel circolo operaio e scriveva articoli per il giornale murale” [2, 134], si era specializzato in particolare sulle ballate, comprese le canzoni sugli incidenti locali. Lo stesso cantautore raccontava alla redattrice di “prendere le trame principalmente dalla cronaca giudiziaria della ‘Krasnaja Gazeta’ del mattino o della sera. “Quando leggo qualcosa di interessante sul giornale, prendo nota, vado là e interrogo”. La formazione da corrispondente operaio, a sua detta, gli “è stata utile”: “visto che ero un corrispondente operaio, so come si fa” [2, 135]. Entrambi hanno composto delle canzoni-cronaca: se dobbiamo credere alle loro dichiarazioni riguardo la propria autorialità, allora delle 23 ballate di questo tipo incluse nella raccolta di Astachova e da lei menzionate nelle note, 4 appartengono a Šuvalov e 8 a Sokolov.

Inoltre, i cantanti di strada non erano soltanto autori di testi specifici su incidenti specifici, ma erano anche gli ‘autori dell’idea’, o, con altre parole, i ‘progettisti’ di questo modello di genere. Proprio nella loro officina professionale negli anni Venti nacque la pratica di comporre ballate che raccontassero incidenti sanguinosi, attorno ai quali si sviluppò rapidamente una sorta di microtradizione letteraria, che produsse uno specifico canone poetico. Non ci sono dati che alludano all’esistenza di un simile fenomeno nel folklore urbano del passato. In particolare, nel repertorio dei cantanti di strada, giudicando dalle osservazioni di Astachova, simili ballate non erano

frequenti fino a relativamente poco prima della comparsa delle prime celebri canzoni-cronaca degli anni Venti. “Purtroppo”, scrive la ricercatrice nell’articolo introduttivo, “non è possibile indagare quanto va in profondità la tradizione delle canzoni di strada, legate ad avvenimenti sensazionali della vita di città. A nostra memoria a inizio secolo i cantanti di strada eseguivano solamente romanze violente del tipo di *Vse ptaški-kanarejki* [Tutti gli uccellini – canarini] [1, 30].

Dunque, le canzoni di strada sugli incidenti locali erano opera dei cantanti di strada dell’epoca della NEP e dei loro fornitori letterari-autori, che scrivevano per il palcoscenico di strada.

5. LE CANZONI-CRONACA SULLA SCENA DI STRADA

Con la più pignola selezione, in conformità con i criteri sopraesposti, il numero di canzoni che possono essere con sicurezza inserite nella categoria delle canzoni-cronaca, o per così dire, nel nucleo del genere, all’interno del corpus principale e delle note della raccolta di Astachova è di 26 testi. In totale, Astachova è riuscita a registrare circa 140 canzoni dei cantanti di strada leningradesi in circolazione, di cui circa 60 composte appositamente per l’esecuzione di strada. Vediamo che il numero di canzoni-cronaca è straordinariamente alto, il che porta a presupporre che le canzoni di questa categoria erano composte ed eseguite frequentemente dai cantanti, e che quindi si vendevano bene durante le esibizioni nei mercati e nei mercatini.

L’ultima circostanza è indicata anche dalle testimonianze dei contemporanei, disponibili da fonti letterarie di carattere pubblicitario, memorialistico e artistico. Così, nel romanzo di Konstantin Vaginov *Garpagoniana* [Arpagoniana, 1934] c’è una scena molto etnografica, ricca di dettagli, di un’esibizione di musicisti al mercato delle pulci di Leningrado, materiale per la quale erano state le impressioni personali dell’autore. Tra le quattro canzoni, eseguite dai personaggi del romanzo in questa scena²², c’è

²² Per il confronto delle varianti corrispondenti in Vaginov e nei materiali di Astachova si veda: N. Komelina – M. Lur’e – S. Podrezova,

²¹ Ju. Sokolov, *Russkij fol’klor*, op. cit., p. 65.

la canzone-cronaca *Košmarnyj slučaj* [Un caso da incubo], dedicata alla celebre catastrofe del 1930, quando a Leningrado un tram si era scontrato con un treno ed erano morte circa 30 persone. Riportiamo questo frammento, accorciando un po' il testo della canzone:

Торговля шла бойко. Под аккомпанемент всего хора Анфертьев исполнил песню, сочиненную Мировым на недавно бывшее событие.

[...]

Толкотня, визг и смех по вагонам,
Разговор меж собою вели —
И у всех были бодрые лица,
Не предвидели близкой беды.

К злополучному месту подъехал,
Тут вожатый вагон тормозил,
В это время с вокзала по ветке
К тому месту состав подходил.
[...]

Тут картина была так ужасна,
Там спасенья никто не искал.
До чего это было всем ясно —
Раз вагон под вагоном лежал.

Песня имела огромный успех и была раскуплена моментально. Вернувшись в свою комнату, Мировой, окрыленный очередным успехом, принялся сочинять новые песни. Перед ним стояла бутылка водки. Он сочинял песню, которую публика с руками будет рвать²³.

La scena del concerto da cortile dei musicisti di strada, che presenta in questo caso materiale moscovita, è rappresentata nell'articolo di A. Tatarova *Dvorovaja èstrada* [Varietà nel cortile], pubblicato nel 1928 sulla rivista "Cirk i èstrada":

Как приличествует каждому порядочному концерту, и этот начинается с «Кирпичиков». Надежд на то, что эта мелодия устареет — никаких, а текст чуть ли не у каждой «труппы» — свой.

Pesni uličnogo pevca Vladimira Egorova v fonografičeskoj zapisi A. M. Astachovoj, "Antropologičeskij forum", 2013, XIX, pp. 251-252; 263.

²³ "Il commercio filava spedito. Con l'accompagnamento di tutto il coro Anfer'tev eseguì una canzone, composta dal Paciere su un avvenimento accaduto poco tempo prima: [...] Calca, grida e riso nei vagoni, / Tra di loro parlottavano fitto, / Tutti avevano facce briose, / Chi vedeva il vicino cordoglio? // Al sito nefasto giungendo, / Pigliò sul freno il manovratore, / Ma in quel mentre, dalla stazione, / Giungeva a quel punto il convoglio. [...] Il quadro si presentava così nero // Che non uno l'aiuto chiedeva, / Tanto per tutti era chiaro davvero / Ché sotto l'altro il vagone giaceva. // La canzone ebbe un enorme successo e venne esaurita all'istante. Una volta tornato nella sua stanza, il Paciere, ispirato dall'ennesimo successo, si mise a comporre nuove canzoni. Davanti a lui c'era una bottiglia di vodka. Quella canzone che stava componendo, il pubblico gliel'avrebbe strappata di mano", K. Vaginov, *Arpagoniana*, a cura di D. Possamai, Roma 1996, pp. 150-151.

"Вот сейчас, друзья,
Расскажу я вам —
Этот случай был в прошлом году, —
Как на кладбище Митрофаньевом
Отец дочку зарезал свою...
Отец, мать и дочь жили весело,
Но изменчива злая судьба:
Надсмехался над сироткой,
Мать в сырую могилу слегла"...

Хорошо погрустить немного в воскресенье, когда все равно некуда спешить. Перед зачарованными слушателями вырастают живые образы: злая мачеха, кровопийца отец, несчастная сиротка²⁴.

Come si può osservare dal frammento proposto, l'esibizione dei cantanti inizia con una delle canzoni-cronaca più popolari, da noi già menzionata, *Kak na kladbišče Mitrofan'evskom* [Come al cimitero Mitrofan'evskij...], che racconta di un delitto realmente accaduto, commesso a Leningrado nel 1925²⁵.

Nel racconto autobiografico *Imja dlja pticy, ili Čaepitie na želtoj verande* [Nome per un uccello, o Bere il tè nella veranda gialla, 1973-75] dello scrittore pietroburghese Vadim Šefner, che contiene abbondante materiale sulla pratica quotidiana delle canzoni negli anni Venti, c'è un capitolo a parte dedicato alle esibizioni nei cortili degli artisti di strada e al loro repertorio, all'interno del quale alle canzoni sugli incidenti locali è riservato un posto particolare:

Главная примета дворов тех лет — бродячие певцы и певицы. [...] Многие песни являли собою отклик на вполне конкретные, всем известные события. Когда в саду Сан-Галли, что в Чубаровом переулке возле Лиговки, произошло коллективное изнасилование, — не успел отгреть громкий судебный процесс, как уже повсюду зазвучала песня, в которой осуждались «чубаровцы». Словечко «чубаровец» на долгие годы стало синонимом понятий «грубый насильник», «отпетый хулиган»; некоторые пожилые ленинградцы и поныне при случае употребляют его.

²⁴ A. Tatarova, *Dvorovaja èstrada*, "Cirk i èstrada", 1928, 15, p. 6. "Come si addice a ogni concerto decente, anche questo è cominciato con *Mattoncini*. Questa canzone non passa mai di moda, se c'è un testo che si trova in quasi tutte le 'compagnie', quello è il suo. // 'E adesso, amici, / Vi racconterò / D'un fatto accaduto l'anno scorso; / Di come al cimitero Mitrofan'evskij / Un padre la propria figlia ha sgozzato... / Padre, madre e figlia vivevano felicemente / Ma il destino è mutevole e malvagio: / Si prese gioco dell'orfanella / La madre si ammalò fino a morire'... // È bene intristirsi un po' la domenica, quando in ogni caso non c'è da aver fretta. Davanti agli ascoltatori incantati emergono vive immagini: la matrigna malvagia, il padre sanguinario, l'orfanella infelice".

²⁵ Riguardo a questa canzone: A. Belousov, "Kak na kladbišče Mitrofan'evskom...": *Pravda i vymysel gorodskogo romansa*, in *Genius Loci*, op. cit., pp. 253-264.

Летом 1926 года пассажирский пароход «Буревестник», шедший Морским каналом в Петергоф, столкнулся с немецким грузовым судном «Грейда» и затонул; часть пассажиров погибла. Тотчас же по всем дворам разнеслась песня, начинавшаяся так:

В узком проливе Морского канала

Тянется лентой изгиб,

Место зловещее помнится гражданам,

Где «Буревестник» погиб.

Далее долго и подробно описывались все перипетии катастрофы с точки зрения автора песни; больше всех досталось от него капитану:

Трус и подлец капитан парохода

Судно доверил судьбе,

Всех пассажиров на тот свет отправил,

Спасся один на трубе.

Кто сочинял эти песни? Этого никто не знает. Известно только, что многие поставлял базар. На толкучках ленинградских обретались свои певцы, по дворам не ходившие; частенько это были инвалиды империалистической войны, их милиция не штрафовала и с барахолки не гнала²⁶.

Le canzoni sugli incidenti locali sono ricordate come componente costante del repertorio del mercato anche nelle memorie della leningradese T. Karpova, citate da V. Bachtin:

Жила я в 20-е годы на Садовой улице, 120, рядом церковь Покровская, ну и рынок Покровский, сейчас площадь Тургенева. И все наши развлечения — это был рынок. Там играли на гитаре и гармошке и пели песни, и даже печатали их на серой бумаге длинными полосами и продавали по 10 копеек. А какие песни были на злобу дня! Например, «За Обводным каналом

столицы дом ночлега на Курской стоит» и много других. Как у нас что-нибудь случилось, ну, убили, отравили, задушили и так далее, — на другой день готова песня...²⁷.

Astachova nel corso della sua ricerca ha ripetutamente assistito alle esibizioni nei mercatini delle pulci e nei mercati leningradesi. In una delle appendici alla raccolta ha incluso esempi della programmazione completa di cinque concerti di strada, da lei registrati nel suo diario di campo (le registrazioni sono state fatte nel 1931 al mercato Sytnyj e in un mercatino delle pulci). In tre di queste cinque esibizioni, tenute da diversi gruppi di musicisti e che contavano dai 4 ai 7 numeri, furono eseguite le canzoni-cronaca *Otec-palač* [Il padre carnefice], *Tramvajnaja katastrofa* [La catastrofe tranviaria] e *Tri žertvy v gorode* [Tre vittime in città].

Le testimonianze riportate non lasciano dubbi sul fatto che le canzoni sugli incidenti locali negli anni Venti e Trenta risuonavano regolarmente alle esibizioni di strada, risaltavano, senza perdersi sullo sfondo del restante materiale musicale, impressionavano il pubblico e, nonostante la loro breve vita sulla scena di strada, furono ricordate a lungo, se non come testo, perlomeno come fatto. Questo spiega anche la loro straordinaria quantità nel totale delle canzoni composte per la strada. Come dicevamo all'inizio dell'articolo, gli artisti di strada e gli autori, in particolare l'élite di questa officina professionale, cioè quelli per cui le esibizioni e la composizione delle canzoni costituivano l'unica e principale fonte di guadagno, prendevano molto sul serio la selezione dei numeri, seguivano con attenzione il gusto del loro pubblico e le condizioni del mercato, e cercavano di riempire il proprio (e, dietro pagamento, l'altrui) repertorio con queste canzoni, per la cui esecuzione e la stampa dei testi il pubblico era disposto a pagare. La produzione di canzoni-cronaca commer-

²⁶ V. Šefner, *Imja dlja pticy, ili Čaepitie na žëltoj verande*, in Idem, *Imja dlja pticy*, Leningrad 1976, pp. 233-236. "Il principale segno distintivo dei cortili di quegli anni erano i cantanti e le cantanti itineranti. [...] Molte canzoni erano l'eco di eventi del tutto concreti, noti a tutti. Quando nel giardino San-Galli, nel vicolo Čubarov vicino alla Ligovka, si è verificato uno stupro di gruppo, non aveva fatto in tempo a placarsi il rumore attorno al clamoroso processo penale, che già dappertutto risuonava una canzone, in cui si condannavano i *čubarovcy*. La parolina *čubarovec* per molti anni è stata sinonimo di 'brutale stupratore', 'feroce teppista'; qualche anziano leningradese a volte lo usa ancora oggi. / Nell'estate del 1926 la nave passeggeri 'Procellaria', che andava a Petergof attraverso il canale della Morskaja, si scontrò con la nave mercantile tedesca 'Grejda' e affondò; una parte dei passeggeri morì. Immediatamente per tutti i cortili risuonò una canzone, che cominciava così: // Nello stretto canale della Morskaja / L'ansa è costeggiata da un nastro, / Che ricorda ai cittadini il luogo funesto / Dove la 'Procellaria' morì. // In seguito, tutte le vicissitudini della catastrofe sono descritte a lungo e nel dettaglio dal punto di vista dell'autore della canzone; più di tutti rimprovera il capitano: // Vigliacco e mascazone il capitano del piroscifo / Ha affidato la nave al destino, / Ha mandato tutti i passeggeri all'altro mondo, / Scappando da solo per un condotto. // Chi ha composto queste canzoni? Non lo sa nessuno. Si sa solamente che il mercato ne fornì molte. Nei mercati delle pulci leningradesi si trovavano quei cantanti, che non andavano nei cortili; spesso erano invalidi della guerra imperialista, la milizia non li multava e non li cacciava dai mercatini".

²⁷ "Vivevo negli anni Venti sulla Sadovaja, al 120, vicino alla chiesa Pokrovskaja e al mercato Pokrovskij, ora piazza Turgenev. E il mercato costituiva tutto il nostro divertimento. Là suonavano la chitarra e l'armonica e cantavano canzoni, e le stampavano perfino su carta grigia a strisce lunghe e le vendevano a 10 copeche. Quelle canzoni erano grandiose! Ad esempio, 'Al canale Obvodnyj della capitale si trova la casa di riposo sulla Kurskaja' e molte altre. Non appena succedeva qualcosa a qualcuno, morti, avvelenamenti, strangolamenti e così via, subito il giorno dopo era pronta una canzone...". Cit. in M. Kravčinskij, *Pesni i razulečeniya epochi nępa*, Nižnij Novgorod 2015, pp. 26-27.

cialmente efficaci era a flusso continuo, il che di fatto consentì lo sviluppo di una certa abilità letteraria e di una consuetudine creativa in certi autori. Così il fattore economico determinò la produttività di un singolo genere folklorico.

6. "LA FINE DELLE CANZONI DI STRADA"

La formula citata nel titolo della conclusione del presente articolo è presa in prestito ancora da Astachova: così si intitola l'ultima sezione del suo saggio introduttivo alla raccolta *Canzoni dei cantanti di strada*. In essa si parla del destino che toccò ai cantanti e alle canzoni di strada con la loro 'dannosa ideologia borghese' al momento della costituzione della società senza classi, e della necessità di una lotta inconciliabile contro di loro: "Il Komsomol deve fare tutto il necessario per strappare di mano al nemico di classe la sua lira, la poesia di strada" [1, 82].

Non c'era un divieto governativo sul canto di strada, ma sembra che a livello locale, a partire dall'inizio degli anni Trenta, tale misura sia stata applicata ovunque; esistono prove documentarie, a cui fanno riferimento storici e folkloristi²⁸. Frequentando i concerti nei mercati, Astachova è stata più volte testimone della loro interruzione. In due dei cinque programmi delle esibizioni di strada da lei riportati, accanto al titolo dell'ultima canzone vi è la nota: "Interrotta dal fischio di un poliziotto proprio all'inizio"; "canzone non finita, se ne è andato su richiesta del guardiano del mercatino".

Non sarebbe corretto affermare che a metà degli anni Trenta, quando le esibizioni di strada cominciarono progressivamente a scemare sotto la pressione delle autorità, tutte le canzoni-cronaca scomparvero completamente dalla cultura quotidiana della gente, che ancora di recente le ascoltava e le comprava, le cantava e le trascriveva. Alcune, le più popolari tra queste canzoni, entrarono in una circolazione folklorica al di fuori del palcoscenico di strada: per un po' esistettero nelle città, mentre resistettero a lungo nel

repertorio musicale contadino, accanto a ballate e romanze crudeli.

Tuttavia, le canzoni-cronaca cessarono di esistere nel folklore urbano come genere produttivo. Né i ricchi materiali d'archivio, né le successive annotazioni dei folkloristi, né le memorie, portano traccia di una sola ballata che fosse dedicata a un qualsiasi evento accaduto dopo il 1930. Questo significa che già durante la prima metà degli anni Trenta, quando le esibizioni dei cantanti di strada non erano ancora scomparse del tutto, nelle città smisero di apparire nuove canzoni di questo tipo.

Il modello di genere sviluppato dagli autori delle canzoni di strada e tanto ben accolto dal pubblico basso cittadino, che volentieri pagava per le canzoni-cronaca e che le aveva inserite nella propria quotidianità musicale, non venne raccolto, non fu sfruttato dalle nuove platee. O, parlando nella lingua delle metafore legate alla produzione, quando l'industria delle canzoni-cronaca chiuse i battenti, nessuno continuò a realizzarle per conto proprio, mentre altre forme di folklore musicale, che erano apparse o che avevano guadagnato popolarità in quello stesso tempo (ad esempio le canzoni della mala o le ballate melodrammatiche) non persero la loro vitalità.

Una delle possibili spiegazioni di questo fatto è che negli anni Trenta non solo i cantanti cominciarono a sparire dalle strade delle città, ma la stessa strada di città cominciò a cambiare notevolmente in confronto all'epoca della NEP, quando le forme di comunicazione pubblica erano più varie e più intense. Infine, a questo processo contribuì in modo rilevante la progressiva scomparsa dai giornali di notizie sensazionali riguardo agli incidenti della vita di città. Non solo perché gli articoli che costantemente apparivano sulla stampa riguardo i 'casi orribili', 'le vittime della città' e i 'processi agli assassini' fornivano materiale di prima scelta agli autori delle ballate di strada, ma anche perché i mass media richiesti dal pubblico contribuivano al mantenimento di un campo d'informazione comune all'interno della città. I cantanti di strada, con le loro ballate sugli incidenti di città, erano pienamente inclusi nella produzione di uno spazio di comunicazione pubblica, che con la fine dell'epoca della NEP, evidentemente, diven-

²⁸ N. Lebina, *Povsednevnaja žizn' sovetskogo goroda: normy i anomalii: 1920-1930 gody*, Sankt-Peterburg 1999, p. 258; A. Archipova – S. Nekljudov, *Folklore*, op. cit., pp. 415-442.

tò significativamente meno denso e meno adatto a simili forme di esperienza collettiva di avvenimenti impressionanti vicini e lontani.

www.esamizdat.it ◇ M. Lur'e, *I cantanti di strada degli anni Venti e le loro canzoni-cronaca: a proposito dei contesti sociali di funzionamento dei fenomeni (post)folklorici*. Traduzione dal russo di R. Mini. ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 321-335.

◇ **M. Lurie, *Street Singers in the 1920s and Their Songs-Chronicles*** ◇
Translated by Riccardo Mini

Abstract

Italian translation of *Gorodskie ulichnye pevtsy 1920-kh godov i ikh "pesni-khroniki": k voprosu o sotsialnykh kontekstakh funktsionirovaniia (post)folklornykh iavlenii* by Mikhail Lurie.

Keywords

Street Singers, Street Ballads, Songs of Local Incidents, Production of Folklore, The NEP Era.

Author

Mikhail Lurie was born in 1969 in Leningrad into a family of engineers. Since the end of the 1980s, being a student of the philology department (Herzen University), he began to participate in folklore expeditions and became interested in folklore and ethnography. In 1999, in the Russian Institute of Art History he defended his PhD thesis *The Yuletide Mummer's Plays: the Essay of Morphological Description*. From 2001 to 2011 he worked at the Department of Children's Literature of the St. Petersburg University of Culture and Arts, from 2009 to the present – at the Department of Anthropology of the European University at St. Petersburg. He has been doing field studies in the rural areas in the North-West region of Russia, in the Zakarpattia Oblast of Ukraine, in Siberia and the Far North, as well as in more than 30 Russian and Ukrainian cities and towns. Among his academic interests are Russian peasant folklore and rituals, modern children's folklore, youth and army subcultures, urban graffiti, amateur ('naïve') literature, cities' 'local texts' and construction of local knowledge and identities. In recent years, he has been studying urban songs of the 20th century, the history of Russian folkloristics, the phenomena of the 'new rurality', the ethnography of cultural life, and also engaged in applied urban anthropological researches. He is the author of more than 150 works on anthropology and folklore, and the editor of several collections of articles and academic publications of folklore materials.

Translator

Riccardo Mini is a PhD candidate of the International PhD in Germanic and Slavic Studies at Sapienza University of Rome, in co-tutorship with Charles University of Prague. During his previous studies at the University of Milan, his interest was focused on Gulag literature. His PhD project focuses on the analysis of the form "malen'kaia poëma" in the poetry of Elena Shvarts. His main interest is Russian contemporary poetry and, in particular, the poetry of the Leningrad Underground.

Publishing rights

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



© (2022) Riccardo Mini