

«La canzone ci aiuta a costruire e a vivere». La canzone di massa sovietica come forma dell'ideologia nei primi anni dell'Urss

EKATERINA GANSKAYA*

E si crede a quello che si canta
ALEKSANDR SOLŽENICYN¹

Fin dagli anni che seguono la fondazione dell'Unione Sovietica, la vita culturale della nuova nazione fu completamente controllata e regolamentata dal governo. I media, così come i mezzi di produzione e di distribuzione dei prodotti culturali, erano concentrati nelle mani dello stato. Il paese, secondo il partito, aveva bisogno di una forma d'arte in grado di far crescere un nuovo "uomo sovietico". La "canzone di massa" fu uno degli strumenti di propaganda più importanti per il "nuovo modo di vivere" (*novyj byt*), nonché uno dei canali per la formazione della "nuova identità" al centro del progetto dell'Unione Sovietica.

Il compito di selezionare e appropriarsi ideologicamente del repertorio canoro fece da subito parte dell'agenda governativa. La questione di quale tipo di musica fosse funzionale alla formazione del nuovo uomo sovietico era già stata sollevata nei primi anni post-rivoluzionari, ma una risposta arrivò solo durante il periodo di Stalin: dall'inizio degli anni Trenta si impose lo stile artistico dominante nel paese – il realismo socialista – e il primo artista, prendendo in prestito le parole di Boris Groys, era lo stesso Iosif Stalin². Parte fondamentale del complesso delle arti del realismo socialista, «profondamente ottimiste, che affermavano la vita»³, divenne anche una "canzone sovietica di massa" (*sovetskaja massovaja pesnja*) che, più che riflettere la realtà, sembrava trasfigurarla. La canzone di massa era di

* Università degli Studi di Torino. L'articolo è stato sottoposto a processo di referaggio doppio cieco.

1 A.I. SOLŽENICYN, *Archipelag GULAG*, Mosca, Azbuka, 2017, p. 683.

2 B. GROYS, *Gesamtkunstwerk Stalin*, Mosca, AdMarginem, 2013, p. 11.

3 *XXIII s'ezd KPSS (29 marta-8 aprelja 1966 goda): Stenografičeskij otčet. Tom 1* [23° Congresso del Partito Comunista dell'Unione Sovietica (29 marzo-8 aprile 1966): Trascrizione, vol. 1], Mosca, Politizdat, 1966, p. 82.

fatto espressione dell'ideologia, intendendo con il termine non una dottrina politica specifica, ma una somma di idee, significati e pratiche che esistono come "verità universali", e che si riproducono costantemente nella vita quotidiana.

Lo storico dell'arte dei paesi totalitari Igor Golomshtok, basandosi sulle opere di Lewis Mumford, ha paragonato l'Urss a una macchina costantemente in funzione,

composta da parti umane viventi, ma dure, a ciascuna delle quali è assegnato un determinato posto, ruolo e compito [...]. Come fonte di approvvigionamento energetico di tali mega-macchine servono, secondo Mumford, i miti della religione (per le epoche antiche) o i miti dell'ideologia (per il nostro tempo), che collegano blocchi ed elementi diversi in un unico insieme e li coordinano per raggiungere un obiettivo universale. [...] (una mega-macchina perfettamente oliata secondo questi criteri, operante però in modo insufficiente a causa dell'esaurimento della fonte dell'ideologia marxista-leninista-stalinista, era l'Unione Sovietica)⁴.

La creazione di una canzone di massa

Nonostante la "canzone di massa" – riferendosi tanto al termine quanto al genere che il termine definisce – appaia in realtà dieci anni prima della codificazione del realismo socialista come "metodo artistico" ufficiale dello stato sovietico, essa si è rivelata essere la componente più importante della "macchina" descritta da Golomshtok, rimanendo di fatto l'unico genere musicale "popolare" possibile in Unione Sovietica.

Componente fondamentale della cultura sovietica era lo spiccato carattere non commerciale: il mercato musicale e la radio erano monopolio dello stato, il repertorio e le modalità di distribuzione delle canzoni erano controllati dalle autorità e rigorosamente regolamentati; d'altro canto, le modalità di produzione, così come i canali di distribuzione, non erano diversi da quelli dei paesi occidentali. Almeno formalmente, l'Unione dei compositori e l'Unione dei poeti – i sindacati responsabili della creazione delle canzoni di massa – lavoravano con le medesime regole delle "fabbriche dei compositori" come Tin Pan Alley negli Stati Uniti o Denmark Street in Gran Bretagna.

4 I.N. GOLOMSHTOK, *Totalitarnoe iskusstvo* [L'arte totalitaria], Mosca, Galart, 1994, pp. 8-9.

Se si guarda alla spesa pubblica dell'Urss⁵, la “cultura” (compresa ovviamente la musica) si è rivelata essere in tempi diversi la seconda area di maggiore investimento per lo stato, superata talvolta solo dall'agricoltura, talvolta dall'industria militare. In questo caso le politiche statali seguivano la logica della compensazione: quanto più difficili risultavano le “costruzioni socialiste” (*socialističeskie strojki*), ovvero i grandi progetti infrastrutturali intrapresi a partire dai tempi di Stalin, tanto più attivamente dovevano lavorare le istituzioni responsabili della produzione di significati. Al momento della formazione dell'Unione Sovietica, la maggior parte della popolazione era ancora analfabeta. La canzone divenne così «l'intermediario ideale per la diffusione delle dottrine politiche»⁶, appoggiandosi nel suo sviluppo sulla base della ricca tradizione del folklore musicale russo. In epoca pre-rivoluzionaria, il canto corale e la danza erano già un'attività popolare nel tempo libero dei russi⁷, e furono utilizzati con successo dal governo sovietico e dalle istituzioni preposte alla propaganda. Fin dalla guerra civile, tra il 1917 e il 1922, furono diffuse canzoni propagandistiche e rivoluzionarie, la cui popolarità nei primi anni dell'Unione Sovietica fu un'evidente eco di quegli eventi.

Dopo la fine della guerra civile si assistette invece a un aumento della domanda di canzoni connesse con il tema della vita quotidiana “di pace”, principalmente incentrate su temi romantici. Poiché non c'erano praticamente nuove canzoni con un tale contenuto, «non sorprende che i giovani ascoltassero con piacere e cantassero le cosiddette “romanze crudeli” (*žestokij romans*) e le “canzoni di strada” (*pesni ulicy*) caratteristiche della cultura musicale urbana»⁸. Una “romanza crudele” è «l'equivalente funzionale di una ballata»⁹, e, come scrivono Svetlana Adonjeva e Natalia Gerasimova, sono una sorta

5 *Gosudarstvennyj bjužet SSSR 1918-1990* [Bilancio statale dell'Urss 1918-1990]: <http://istmat.info/node/18773> (ultima visita 6 agosto 2022).

6 K. BRÜGGEMANN, *Mifo “bolšoi sovetskij sem'e” v massovyh pesnjah 1930 godov, ili Sovetskij Sojuz kak pojuščij pionerskij lager'* [Il mito della “grande famiglia sovietica” nelle canzoni di massa degli anni Trenta o l'Unione Sovietica come campo di pionieri che cantano], 2014: <https://www.historia.lv/raksts/karsten-bryuggemann-mif-o-bolshoy-sovetskoy-seme-v-masovyh-pesnyah-1930h-godov-ili-sovetskij> (ultima visita 6 agosto 2022).

7 N. LEBINA, *Sovetskaja povsednevnost': normy i anomalii. Ot voennogo kommunizma k bolšomu stilju* [Vita quotidiana sovietica: norme e anomalie. Dal comunismo di guerra agli anni di Stalin], Mosca, NLO, 2016, p. 304.

8 Ivi, p. 305.

9 E.V. POMERANVEVA, *Pisateli i skazochniki* [Scrittori e fantasisti], Mosca, Sovetskij pisatel', 1988, p. 329.

di «banalizzazione», in contesto urbano e piccolo borghese, della “romanza gitana” (*ciganskij romans*) popolare in epoca pre-rivoluzionaria. I temi tradizionali di queste canzoni sono il tradimento, il matrimonio forzato, la fuga con la persona amata, il rapimento, l’adulterio, l’incesto, il suicidio; e ancora la morte per amore, la malinconia, il crimine, il ritorno dal carcere¹⁰. Di norma, i ricercatori individuano circa venti blocchi tematici-motivici, in cui il nucleo centrale comune risulterebbe essere sempre l’«area della sofferenza umana»¹¹. Come ha notato Jakov Gudošnikov, le romanze crudeli «mettono insieme la pretenziosità della trama con quella del lessico»¹². Il modo specifico e intimo di eseguire queste canzoni enfatizza ulteriormente il carattere tragico di quanto vi viene narrato. Canzoni di questo tipo, naturalmente, non avrebbero potuto contribuire al progetto di formazione dell’uomo sovietico: «La rivoluzione propone il significato della strada e della piazza e qui crea la propria canzone (non c’è spazio per il romanticismo)»¹³.

Inaccettabili dal punto di vista del partito, romanze e ballate continuarono a esistere nella trasmissione orale. Divenne dunque impossibile controllarle e censurarle, vietando solo specifiche opere “dannose” come si sarebbe fatto con la musica rock occidentale negli anni Sessanta e Settanta. Fu così messo al bando l’intero repertorio, indipendentemente dal suo contenuto. L’accentramento della produzione delle canzoni nelle mani dello stato eliminò il problema alla radice.

La «normalizzazione mediata»

Natalia Lebina introduce l’espressione «normalizzazione mediata» per descrivere l’intervento indiretto dello stato e dell’ideologia nella vita privata dei cittadini sovietici attraverso le pratiche culturali¹⁴. I leader sovietici sfruttarono particolarmente il potenziale di mobilitazione insito nella canzone, considerandola un mezzo efficace per promuovere idee socialiste e modelli

10 S. ADONIEVA-N. GERASIMOVA, *Sovremennaja ballada i žestoky romans* [Ballata contemporanea e romanza crudele], San Pietroburgo, Ivan Limbakh Press, 1996, pp. 367-370.

11 Ivi, pp. 349-350.

12 Y.I. GUDOŠNIKOV, *Russkij gorodskoj romans: učebnoe posobie* [Romanzo urbano russo: manuale], Tambov, Tambovskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, 1990, p. 70.

13 B.V. ASAFIEV, *Russkaja muzyka konca XIX i načala XX veka (2-e izdanie)* [La musica russa tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo (Seconda edizione)], Lenigrado, Muzika, 1979, p. 99.

14 N. LEBINA, *Sovetskaja povsednevnost’*, cit., p. 168.

ideologici stabili. Le canzoni e il canto divennero uno dei principali strumenti di standardizzazione della vita quotidiana.

La battaglia contro la canzone piccolo-borghese iniziò alla fine degli anni Venti, in contemporanea al crollo della Nep. Il rischio di un “danno ideologico” fu identificato in diverse nuove canzoni, i cui autori utilizzavano gli stilemi della romanza crudele. Grazie all’unione di elementi della cultura borghese urbana e della nuova cultura proletaria, queste canzoni piacevano ai giovani e potevano essere cantate sia alla fisarmonica che alla chitarra. Questo nuovo genere di brani fu criticato per la sua presunta passività e mancanza di ottimismo¹⁵. Tra la fine degli anni Venti e l’inizio degli anni Trenta, durante l’eradicazione dei resti della Nep, lo stato sovietico promosse più chiaramente nuove norme e strategie per la composizione di canzoni. Affinché il pubblico li potesse imparare rapidamente, i nuovi canti di massa furono adattati alle melodie di brani già noti¹⁶. Scritti in una prima persona plurale collettiva generalizzata, essi avrebbero dovuto essere eseguiti in coro in occasione di riunioni e manifestazioni, dei *subbotniki* (i sabati comunisti) e delle *majovka* (i picnic del Primo maggio), così come nei momenti di riposo e in qualsiasi altra festa pubblica.

Il compito principale del governo sovietico «nel campo dell’arte, per come si è trasformato subito dopo la vittoria della rivoluzione socialista, è stato quello di rivolgere le opere verso il servizio degli interessi culturali delle masse lavoratrici e utilizzare le forze disponibili per diffondere un’ampia attività artistica, educativa e propagandistica»¹⁷. Ai fini di raggiungere questo obiettivo, nel 1922 il Comitato centrale del Rksm emise una circolare dove si sottolineava la necessità dell’apprendimento organizzato di canzoni rivoluzionarie che avrebbero potuto portare i giovani «alla comprensione dei compiti per la costruzione di una nuova vita»¹⁸. Il 9 febbraio 1923, su decisione del Consiglio dei commissari del popolo, fu istituito il Comitato per il controllo degli spettacoli e del repertorio (GlavRepertKom). Da allora, «nessuna opera [potè] essere ammessa alla pubblica rappresentazione

15 L. LEBEDINSKIJ, “*Važnejšee zveno našei raboty*” [La parte più importante del nostro lavoro], in «Proletarskij muzykant», 1929, n. 5, pp. 3-9.

16 N. Lebina, *Sovetskaja povsednevnost’*, cit., p. 305.

17 U.V. KELDYŠ, *Istorija muzyki narodov SSSR. 1917-1932. Tom I* [La storia della musica delle nazionalità sovietiche. 1917-1932. Primo volume], Mosca, Sovetskij kompozitor, 1970, p. 78.

18 N.I. MIRONEC, *Pesnja v komsomolskom stroju* [La canzone nel sistema di komsomol], Mosca, Molodaja Gvardija, 1985, p. 68.

senza autorizzazione del Comitato del Repertorio Generale»¹⁹. I membri del comitato supervisionavano tutti gli spettacoli e tutte le esibizioni pubbliche, dalle conferenze scientifiche ai concerti fino alle serate di ballo nei villaggi. Fu inoltre redatto, e ripubblicato annualmente, un “Indice di repertorio” che regolava l’esecuzione di opere teatrali e vocali-strumentali in funzione del grado di preparazione del pubblico e del significato socio-politico delle opere stesse. Le romanze crudeli, le romanze popolari e i canti della malavita (*blatnye pesni*) furono accusati di «servire gli interessi dei *nepmany*²⁰ e il filisteismo», e quindi proibiti²¹.

Anche se la canzone di massa era frutto di un’ideologia imposta dallo stato, essa veniva descritta dai teorici sovietici come prodotto dell’impulso creativo del popolo, che formalmente diventava il catalizzatore della creazione artistica. Le canzoni sarebbero dunque emerse dal «desiderio di esprimere con parole insolite e alte i sentimenti che travolgevano l’anima, nati dalla rivoluzione, la grandezza degli eventi, il loro pathos e dramma». Tali sentimenti avrebbero generato «un numero enorme di canzoni e poesie create in mezzo alla gente»²². Il carattere “autentico” della scrittura di canzoni era rimarcato anche dai compilatori delle raccolte di testi, che negli apparati critici spiegavano come i pezzi fossero «in larga parte non [...] composti, ma creati dai giovani stessi»²³. Tuttavia, a differenza di ballate e romanze, la maggior parte dei brani scritti dopo la rivoluzione aveva in realtà autori noti (fra questi, per esempio, i poeti Dem’jan Bednyj e Alexandr Bezymensky).

Sebbene i testi delle canzoni sembrano essere uno dei principali veicoli dell’ideologia, e nonostante gli studiosi abbiano spesso rilevato la loro alta

19 *Komitet po kontrolju za repertuarom pri Glavnom Upravlenii po delam literatury i izdatelstva. Dekret Soveta Narodnyh Komissarov ot 09.02.1923, n. 14. St. 177* [Nel comitato di controllo del repertorio presso l’amministrazione principale per gli affari letterari ed editoriali: 09.02.1923. Decreto di Sovnarkom n. 14, Sezione 177]: http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_1521.htm (ultima visita 6 agosto 2022).

20 *Nepmany, sovbury* o “borghesia sovietica” è il nome colloquiale degli imprenditori nell’Urss durante il periodo della Nep (*Novaja ekonomičeskaja politika*) negli anni 1921-1928. Alla fine di questo corso economico fu utilizzato nel discorso politico di partito e nella stampa con intento dispregiativo.

21 *Repertuarnyj ukazatel’. T. II* [Indice di repertorio. Secondo volume], Mosca, Leningrado, Izdatelstvo chudožestvennoj literatury, 1932, p. 4.

22 N.I. MIRONEC, *Pesnja v komsomolskom stroju*, cit., p. 30.

23 *Komsomolskij pesennik, 5-e izdanie* [Cantico di un giovane comunista, 5a edizione], Mosca-Leningrado, Molodaja gvardija, 1926, p. 3.

qualità, essi non sono in realtà stati considerati nei lavori dei ricercatori sovietici. I brani venivano solitamente descritti in termini generali: il “peso” del contenuto e il credibile riflesso di «ciò che è più importante ed essenziale nella vita della nostra società»²⁴ si dovevano combinare con il carattere edificante dell’accompagnamento musicale. L’assioma “la canzone è l’anima del popolo”, in linea di principio, conclude lo studio delle fonti delle canzoni sovietiche. In effetti, fino agli anni Cinquanta-Sessanta, la canzone popolare è stata praticamente ignorata dagli studiosi. I lavori teorici qui citati sono stati pubblicati non prima della metà degli anni Quaranta, e fino agli anni Ottanta in Unione Sovietica ci sono stati accessi dibattiti sul fatto che il “genere dello spettacolo” (*ispolnitel'skij žanr*) fosse o meno degno di analisi accademica. La musica, in quanto componente delle canzoni, è stata invece oggetto di maggiori attenzioni ai fini della didattica: nei libri, nei manuali e nelle lezioni venivano spesso forniti elenchi di ascolti consigliati, comprensivi dell’indicazione del compositore dei brani, mentre di solito i nomi degli esecutori e gli autori del testo non venivano indicati. Una simile rimozione riguarda anche molti studi teorici. Ad esempio, Tatiana Cherednichenko ha sostenuto come gli slogan e gli appelli cantati e recitati perdano il loro significato intrinseco: «“artisticizzandosi”, l’ideologia si trasforma in un analogo delle banali rime del ritornello di una canzone di successo, che vengono percepite senza essere prese sul serio, senza che venga loro prestata attenzione; non sono altro che un’appendice a una melodia ballabile»²⁵.

A metà degli anni Venti, in Unione Sovietica due nuove definizioni divennero di uso comune: “canzone di massa (sovietica)” ed “estrada”²⁶. Esse

24 A.N. SOCHOR, *Statii o sovetskoi muzyke* [Gli articoli sulla musica sovietica], Leningrado, Muzika Leningradskoe otdelenie, 1974, p. 12.

25 T. ČEREDNIČENKO, *Naš mif: Razmyšlenija ob ideologii i massovom iskusstve* [Il nostro mito: le riflessioni sull’ideologia e l’arte di massa], in *Iskusstvo i ideologija: Sovremennij chudožestvennyj process kak ideologičeskaja problema*, a cura di A. Karjagin, Mosca, Rossijskij institut iskusstvoznanija, Trudy, 1992, pp. 110-132: 125.

26 «*Estrada* è un ampio termine ombrello che definiva “un’arte teatrale multigenere che combina musica, danza, canto, generi colloquiali, numeri con pupazzi, di trasformisti, acrobazie e altri generi circensi e originali”» (E.D. UVAROVA, *Estrada Rossii. XX vek entsiklopedija* [L’estrada russa. Enciclopedia del XX secolo], Mosca, Olma-Press, 2004, p. 767). A differenza della canzone di massa, l’estrada era concepita non tanto per un uso propagandistico quanto per divertire il pubblico. Mentre le canzoni di massa avrebbero dovuto essere eseguite nella vita quotidiana, l’estrada implicava una certa distanza tra il cantante o il gruppo e il pubblico (come dimostra anche il nome del genere: *estrada*, dal francese *estrade*, indica un palcoscenico per esibirsi davanti agli spettatori). Come scrive Barbara Schweizerhof (*Sovetskaja estrada* [L’estrada sovietica], in *Socrealističeskij kanon*, a cura di H. Günther e

includevano tutte le opere vocali e strumentali di compositori e cantanti sovietici, inquadrati nei rispettivi sindacati. Una tale ristrutturazione delle «organizzazioni letterarie e artistiche», secondo gli storici della musica sovietica, avrebbe posto fine a «organizzazioni e teorie che comportavano un isolamento settario di casta e la mancanza di unità dei compositori professionisti, oltre a una frammentazione in circoli chiusi»²⁷. Le caratteristiche delle nuove canzoni dovevano essere declinate sia da un punto di vista quantitativo – era necessario produrne molte – sia da un punto di vista qualitativo: da un lato si doveva cantare, come in epoca pre-rivoluzionaria, in coro; dall'altro, le canzoni dovevano essere comprese dalla “massa proletaria”, espressione che nella terminologia ufficiale si opponeva al concetto di “popolo”. In questo contesto, la vecchia canzone fu considerata non abbastanza definita a livello di classe e ancora impregnata di un'ottica borghese²⁸.

La lotta contro le canzoni leggere che «non riuscivano a educare all'ottimismo e alla fiducia, imprescindibili per la nuova persona “di massa”»²⁹ fu attivamente perseguita fino alla fine degli anni Venti. Ad esempio, il quotidiano «Komsomolskaja Pravda», il principale organo di stampa del Comitato centrale dell'Unione della gioventù comunista leninista di tutta l'Unione (Komsomol), dedicò un intero numero a questo problema, con titoli come *Colpiamo lo zingaro e Prendiamo il meglio dal vecchio per creare le nuove canzoni dei giorni rivoluzionari*. Nel 1927-1928, riunioni speciali del Comitato centrale del Komsomol e del Glavpolitprosvet³⁰ furono dedicate al tema della diffusione delle canzoni di massa tra i giovani.

E. Dobrenko, San Pietroburgo, Akademičeskij proekt, 2000, pp. 999-1006: 999.) «“Estrada” come nome generico per vari generi di arte dell'intrattenimento (canzoni, balli, spettacoli circensi, intrattenitori, fiction, satira e tutti gli altri tipi) è stato fissato dopo la rivoluzione. Ha preso forma durante l'offensiva delle autorità rivoluzionarie sui cosiddetti café chantant [...]. Ciò è collegato a una definizione del concetto di varietà artistico specifica del dominio sovietico, che non si trova in altri paesi o lingue».

27 J.S. KOREV, *Sovetskaja massovaja pesnja: lekcija* [Canzone di massa sovietica: lezione], Mosca, Muzfond Ussr, 1956, p. 16.

28 A. ZACHAROV, *Massovoe obščestvo v Rossii (istorija, realnost', perspektivy)* [La società di massa in Russia (storia, realtà, prospettive)], in *Massovaja kul'tura i massovoe iskusstvo «za» i «protiv»*, a cura di K.Z. Akopjan, Mosca, Gumanitarij, 2003, pp. 86-96.

29 N. LEBINA, *Sovetskaja povsednevnost'*, cit., p. 307.

30 Il Comitato Politico ed Educativo del Commissariato del Popolo per l'istruzione della Rsfsr.

Il matrimonio squilibrato tra campo dell'arte e sistema politico

La definizione di “canzone di massa” fu inizialmente proposta dai membri di Prokoll, un collettivo di produzione formato da studenti di composizione del Conservatorio di Mosca che sostenne la creazione e lo sviluppo di un'arte che riflettesse la realtà sovietica e fosse al tempo stesso comprensibile al pubblico di massa. Come ha sostenuto Izrail' Nest'ev, prima della formazione di Prokoll i compositori sovietici «cercavano di inventare un certo stile proletario ideale», ripulito dalla sporcizia borghese. Secondo lo studioso, in effetti, il più delle volte «vennero prodotti inni freddi ed enfatici, che ricordavano lo stile retorico e solennemente ottimista dell'innodia ufficiale in cui si esprimevano auguri e congratulazioni». Al contrario, le canzoni scritte dai membri di Prokoll divennero le prime opere professionali ampiamente diffuse a livello di massa³¹.

In epoca staliniana (con la risoluzione del Politburo del Comitato centrale del Pcus del 23 aprile 1932 “Sulla ristrutturazione delle organizzazioni letterarie e artistiche”³²), l'Associazione russa dei musicisti proletari (Rapm, che dal 1929 includeva anche tutti i membri di Prokoll) e l'Associazione dei musicisti contemporanei entrarono nell'Unione dei compositori di Mosca e nelle relative filiali regionali, successivamente fuse nell'Unione dei compositori dell'Urss. I compiti principali di tale associazione furono formulati come segue:

contribuire alla creazione di opere di grande significato artistico e ideologico che affermino i principi del realismo socialista e sviluppino le migliori tradizioni delle culture nazionali dell'Urss, per promuovere la crescita creativa e lo sviluppo delle capacità professionali di compositori e musicologi, per partecipare all'educazione musicale ed estetica del popolo³³.

Con lo stesso decreto fu istituita l'Unione degli scrittori, i cui sforzi furono dedicati alla promozione di testi «impregnati della lotta eroica del prole-

31 I.V. NEST'EV, *Sovetskaya massovaya pesnya. Populyarnyi ocherk* [Canzone di massa sovietica. Caratteristica], Mosca, Leningrado, Gosudarstvennoe muzikalnoe izdatelstvo, 1946, p. 5.

32 *Postanovlenie Politbyuro CK VKP(b) 23 aprelya 1932 goda «O perestroike literaturno-chudožestvennykh organizacij»* [Decreto del Comitato Centrale del Pcus, 23 aprile 1932, “Sulla riorganizzazione dei dipartimenti letterari e artistici”]: <http://www.hist.msu.ru/ER/EText/USSR/1932.htm> (ultima visita 6 agosto 2022).

33 *Bolšaya sovetskaja entsiklopedija* [Grande enciclopedia sovietica], *Tvorčeskie sojuzy* [Unioni creative]: <https://info.wikireading.ru/159011> (ultima visita 6 agosto 2022).

tariato internazionale, del pathos della vittoria del socialismo, che riflettono la grande saggezza ed eroismo del partito comunista»³⁴. Al primo congresso, il presidente dell'organizzazione, Maxim Gorky³⁵, invitò i poeti sovietici a sfruttare il loro talento per la stesura di nuove canzoni: «Il mondo è molto buono e sarebbe grato di ascoltare le voci dei poeti se loro, insieme ai musicisti, cercassero di creare nuove canzoni che il mondo non ha, ma che dovrebbe avere»³⁶. La canzone di massa fu dunque il prodotto della creatività congiunta dei rappresentanti delle due Unioni, e procedette «sulla base del metodo comune a tutta l'opera musicale sovietica, il metodo del realismo socialista, sulla base dei principi dell'ideologia progressista proclamati dal Partito Comunista, della conformità dell'arte con quanto stabilito dal Partito e del carattere popolare dell'arte stessa»³⁷.

Nonostante la definizione “canzone di massa” sia generalmente accettata, il suo significato è in realtà controverso. Da un lato, la canzone di massa era vista come il risultato dell'ampia tiratura di raccolte e canzonieri a stampa e delle politiche di promozione della radiofonia, con la conseguente diffusione capillare delle nuove composizioni. Dall'altro, essa era un prodotto costruito esplicitamente *per le masse*. In un discorso all'Accademia comunista durante una riunione della sezione musicale dell'Istituto di letteratura arte e lingua, nel 1930, il musicologo sovietico Lev Lebedinsky riassunse così la questione:

Ogni canzone diventa popolare grazie agli sforzi speciali per promuoverla da parte della classe che l'ha generata. La negazione di questa condizione fondamentale ha portato i lavoratori del settore musicale [...] a un atteggiamento opportunistico di destra, e per lungo

34 *Pervyj Vsesoyuznyj s'ezd sovetskich pisatelei: Stenografičeskij otčet* [Primo congresso di tutta l'Unione degli scrittori sovietici: trascrizione], Mosca, Chudožestvennaja literatura, 1934, p. 716.

35 Maxim Gorky (Alexei Maksimovich Peshkov) fu scrittore, drammaturgo e figura pubblica. Fu candidato cinque volte al premio Nobel per la letteratura. Gorky fu l'iniziatore dell'Unione degli scrittori dell'Urss (Soyuz pisatelei Sssr) e suo primo presidente. Il fulcro principale della creatività di Maxim Gorky è l'idea di «persone nuove», libere e coraggiose. Le autorità sovietiche lo dichiararono «il fondatore della letteratura del realismo socialista e l'antenato della letteratura sovietica».

36 M. GORKY, *Zaključitel'naya reč' na I Vsesoyuznom s'ezde sovetskich pisatelei 1 sentyabrja 1934 goda* [L'ultima dichiarazione al Primo Congresso dell'Unione degli scrittori sovietici, 1 settembre 1934]: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-271.htm> (ultima visita 6 agosto 2022).

37 A.N. SOCHOR, *Russkaja sovetskaja pesnja* [La canzone russa sovietica], Leningrado, Sovetskii kompozitor, 1959, p. 7.

tempo ha rallentato la creazione di un canto di massa proletario e la sua introduzione nelle masse³⁸.

Nel termine stesso “canzone di massa sovietica” si riconosce dunque il tentativo di combinare gli aspetti ideologici (“sovietica”) e creativo-artistici (“canzone”) che avrebbero dovuto essere intrecciati nell’opera di compositori e poeti. Ciò «ha legalizzato un matrimonio squilibrato» tra il campo dell’arte e quel sistema politico speciale che era il regime sovietico. Nella locuzione “canzone di massa” il termine “autoritaria” è dunque «tacitamente implicito»³⁹.

Era consuetudine associare il tema dello sviluppo della canzone di massa sovietica a concetti astratti come «l’elevazione spirituale dell’intero popolo sovietico», «l’aumento dell’autocoscienza nazionale» o «l’eliminazione dei gruppi che ostacolavano l’unione delle forze di poeti e compositori, impedendo lo sviluppo dell’arte autenticamente popolare»⁴⁰. A questi punti, rilevati da Anatoly Bočarov, vale la pena aggiungere la diffusione delle trasmissioni radiofoniche, a partire dagli anni Trenta, la crescente popolarità del grammofo, nonché lo sviluppo del cinema sonoro (il primo film sonoro sovietico, *Il cammino verso la vita*, è del 1931). La maggior parte delle canzoni che divennero popolari negli anni Trenta, infatti, erano incluse nei film dell’epoca e la “canzone da film” divenne uno dei generi musicali più importanti in Unione Sovietica⁴¹. In questa fase, la grande espansione dei mezzi di comunicazione di massa consentì dunque di esercitare un controllo sulle canzoni che era impensabile nell’epoca precedente.

Il 22 settembre 1933, il Consiglio dei commissari dell’Urss pubblicò un decreto “Sulle misure per migliorare la produzione di grammofoni, dischi grammofonici e strumenti musicali”⁴²: in tal modo fu assicurato il pieno con-

38 *Disput o massovoi pesne [redakcionnaya statya]* [Una discussione sulla canzone di massa (editoriale)], in «Za proletarskuju muziku», 1930, n. 10, p. 7.

39 M.E. TARAKANOV, *Posledstviya neravnogo braka (muzyka i gosudarstvennaya vlast v sovetskoj Rossii)* [Le conseguenze di una *mésalliance* (musica e autorità statali nella Russia sovietica)] in *Otechestvennaya muzykalnaya kultura XX veka: k itogam i perspektivam*, a cura di M.E. Tarakanov, Mosca, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatorija imeni Chaikovskogo, 1993, p. 26.

40 A.G. BOČAROV, *Sovetskaya massovaya pesnya* [Canzone di massa sovietica], Mosca, Sovetslii pisatel, 1956, p. 5.

41 I.V. KUKULIN, *Lirika sovetskoj subiektivnosti: 1930-1941* [La poesia della soggettività sovietica: 1930-1941], in «Filologičeskii klass», vol. 35 (2014), n. 1, pp. 7-19.

42 *Postanovlenie Politbyuro TsK VKP(b) 23 aprelyja 1932 goda «O perestrojke literaturno-chu-*

trollo statale sia sul materiale musicale, sia sui mezzi per riprodurlo. La produzione e la distribuzione di dischi, e persino la stampa delle raccolte dei testi delle canzoni, furono regolate dall'articolo 185 del codice penale della RsfSr. Se non autorizzate dallo stato, esse erano qualificate come «violazione delle norme a tutela della salute pubblica, della pubblica sicurezza e dell'ordine», con pene fino a tre mesi di lavori forzati o una multa di 300 rubli⁴³ (il salario medio mensile in quegli anni era di circa 100 rubli). Come scrisse il giornale «Radiofront», «film parlati e dischi sono i più economici e tecnicamente semplici mezzi di propaganda artistica e agitazione politica in circolazione, hanno un impatto immediato e attraggono gran parte della popolazione»⁴⁴. Fino alla fine degli anni Venti, il repertorio musicale trasmesso alla radio consisteva in opere di compositori classici e trasmissioni di concerti da teatri e conservatori. In seguito, l'opera e l'operetta di gusto borghese furono sostituite da generi ideologicamente più adatti, ovvero l'opera e l'operetta comuniste, e più della metà del palinsesto radiofonico fu occupato dalle cosiddette “trasmissioni artistiche”: spettacoli e film radiofonici, canzoni di massa e numeri di *estrada* musicale.

Il “carattere popolare” (*narodnost'*) era una caratteristica importante dei repertori approvati dallo stato. Nella musica, così come nella letteratura e nelle arti visive, ciò significava anche orientarsi direttamente verso lo stile del folklore musicale, citandolo esplicitamente o componendo brani finto-popolari ricalcati sui modelli della tradizione orale. In questo modo furono create numerose canzoni, ma anche le più importanti pagine di “folklore statale” sovietico, come, per esempio, le *noviny* (le epopee su Stalin), i racconti popolari russi e le leggende orientali su Lenin⁴⁵. Per quanto dotate di autori noti,

dožestvennych organizacij] [Il Decreto del Comitato Centrale del PCUS, 23 aprile 1932, “Sulla riorganizzazione dei dipartimenti letterari e artistici”]: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/1932.htm> (ultima visita 6 agosto 2022).

43 *Ugolovnyj kodeks RSFSR. Oфіtsialnyj tekst s izmenenijami na 1 iyulya 1950 g.* [Codice penale russo di Sfsr. Testo ufficiale con tutte le correzioni entro il 1° luglio 1950], Mosca, Gosudarstvennoe izdatel'stvo juridicheskoi literatury, 1950.

44 *Radio kak sredstvo propagandy v mirnoe i voennoe vremya* [La radio come mezzo di propaganda nei tempi di pace e di guerra], in «Radiofront», 1931, nn. 13-14, p. 729.

45 Le *novine* sono opere d'autore pseudo-folkloriche che cantavano le imprese e gli eventi dell'eroico presente sovietico. A differenza dei poemi epici – o opere epiche popolari – le *novine* venivano create in occasione di una festa. Folkloristi appositamente formati allo scopo si recavano dagli artisti dei villaggi, mostravano loro film, e svolgevano attività politiche. I narratori poi elaboravano il materiale raccolto e creavano nuove opere. Le autorità dunque, senza successo, hanno cercato di legittimare se stesse e le loro azioni senza precedenti con l'ausilio della tradizione folklorica.

molte delle composizioni più diffuse furono di fatto anonimizzate, al punto che ancora oggi sono percepite come creazioni “popolari”⁴⁶. D’altra parte, il “carattere popolare” indicava un’ampia diffusione tra gli ascoltatori che, si presumeva, apprezzavano «il valore e l’originalità di un’opera non solo in quanto riflette[va] lo spirito della nostra gente, ma anche perché [era] facilmente comprensibile»⁴⁷.

«*La canzone ci aiuta a costruire e a vivere*»

Come scrive Svetlana Boim a proposito degli anni dello stalinismo, «servivano marce che celebrassero la vita con un ritmo energetico, serviva una “canzone da manifesto”, basata non su una trama narrativa, ma su una serie di slogan patriottici ed espressioni memorabili non direttamente collegati tra loro»⁴⁸. Questo si tradurrebbe nell’impossibilità di un’analisi adeguata del contenuto delle canzoni sovietiche. L’idea di Boim è per molti versi condivisibile. Tuttavia, per quanto vi siano numerose canzoni il cui contenuto è evidentemente astratto, è possibile individuare un impressionante *corpus* di composizioni in cui non solo il contenuto ma anche la carica ideologica sono chiaramente riconoscibili.

In contrasto con i “canti della rabbia popolare”, ovvero le canzoni rivoluzionarie degli anni Venti, le nuove composizioni della canzone di massa ambivano a cantare le lodi di una (futura) vita felice. Uno dei simboli della cultura sovietica negli anni Trenta furono le canzoni di Vasily Lebedev-Kumač, musicate da Isaak Dunaevskij. La “Marcia degli allegri ragazzi” (“*Marš veselich rebjat*”) fu eseguita nella prima “commedia musicale”⁴⁹ del paese, *Tutto il mondo ride* (titolo originale *Veselye rebjata*, letteralmente *Gli allegri ragazzi*, diretta da Grigorij Aleksandrov). Il film uscì nel 1934 e da allora la canzone è «salita [...] sul palco, nei locali delle città e dei villaggi, nelle scuole»⁵⁰.

46 Gli esempi più famosi sono brani come “Kakhovka” (testo: Mikhail Svetlov; musica: Isaak Dunayevsky, 1935), “L’ordine: ad ovest” [Dan prikaz emu na Zapad] (testo: Mikhail Isakovskij; musica: Dmitri Pokrass, 1937), “Katyusha” (testo: Mikhail Isakovskij; musica: Matvey Blanter, 1938), che sono spesso ancora oggi considerate creazioni senza autore.

47 A.G. BOČAROV, *Sovetskaja massovaja pesnja*, cit., p. 15.

48 S. BOIM, *Obshchie mesta: mifologiya povsednevnoi žizni* [Luoghi comuni: mitologie della vita quotidiana in Russia], Mosca, NLO, 2002, p. 138.

49 Un sintagma che nella lingua sovietica sostituiva la parola “musical”.

50 V. VIKTOROV-M. SADOVSKY, *Zvonkie sud’by. Istorija sozdaniya pesni «Marš veselich rebjat»*

La canzone ci aiuta a costruire e a vivere,
 Come un amico chiama e conduce,
 E colui che cammina attraverso la vita con una canzone,
 Non si smarrirà mai in nessun luogo!⁵¹

Nonostante il titolo evochi una marcia, il brano suona più simile al repertorio delle orchestre jazz americane dello stesso periodo che non a quello delle orchestre popolari di cui parlavano i teorici della canzone di massa. Nel film il cantante e attore Leonid Utyosov – considerato un pioniere del jazz sovietico e un divulgatore del genere nel paese – è “accompagnato” da strumenti musicali considerati tradizionalmente russi: bayan, balalaika, sonagli e flauti. Tali strumenti, mostrati sullo schermo, non compaiono però nell’orchestrazione, che fu scritta per un organico jazz. Lo stesso arrangiamento si ascolta anche alla fine del film, quando la stessa canzone viene eseguita una seconda volta, questa volta su un palco da una vera *big band*. Inizialmente, *Tutto il mondo ride* fu concepito come una versione cinematografica della “performance jazz” di Utyosov intitolata *Negozio della musica (Muzykalnyj magazin)*, basata sulla sceneggiatura di Nikolaj Erdman e Vladimir Mass.

Nonostante la “Marcia degli allegri ragazzi” venga eseguita nel film da un solista, è la stessa musica a suggerire la sua natura di canto di massa che accompagna il “duro lavoro” o la “lotta” (e, di conseguenza, la “vittoria”). La stessa funzione, e il relativo potenziale di mobilitazione, sono esplicitati nel testo. Il compito principale della marcia è «sincronizzare il movimento di un gran numero di persone (movimento di truppe accuratamente schierate, processioni festive e cerimoniali)»⁵²; la canzone «chiama e conduce», «non ti fa annoiare», «sulle ali porta alla vittoria» e infine aiuta «a costruire e vivere». È interessante notare come tutto questo non venga realizzato dal partito, dal Komsomol o dal “caro leader” Stalin, ma dalla canzone stessa.

Veselye rebjata arriva nelle sale cinematografiche nell’anno dell’adozione del “secondo piano quinquennale”, che prevedeva, tra i suoi vari punti, «l’ulteriore rafforzamento della difesa del Paese»⁵³. Il ritmo marziale scelto

[I destini sonori. La storia della creazione della marcia dei “Veselye rebjata”], 1980: <http://www.norma40.ru/chd/marsh-vesyolykh-rebyat.htm> (ultima visita 6 agosto 2022).

51 V. LEBEDEV-KUMAČ-I. DUNAEVSKII, *Marš Veselych rebjat* [La marcia di “Veselye rebjata”]: http://www.sovmusic.ru/text.php?fname=ves_reb (ultima visita 6 agosto 2022).

52 *Muzykalnaja entsiklopedija 1973-1982* [Enciclopedia della musica 1973-1982]. *Marsh* [Marcia]: <http://www.musenc.ru/html/m/marq.html> (ultima visita 6 agosto 2022).

53 *Pjatiletki (vvedenyje pyatiletnich planov razvitija narodnogo chozjajstva 1933-1937)* [Piani

può dunque indicare in qualche modo la volontà di promuovere la diffusione e il sostegno di sentimenti militaristi tra gli ascoltatori. Sullo sfondo della crescente repressione politica, i «ragazzi in marcia» «cantano e ridono come bambini» e in una «battaglia ostinata» difendono la loro «gioia di vivere» da un nemico immaginario. Alla “Patria” è assegnato il ruolo di «gioia» del cittadino sovietico:

E se il nemico vuole portare via la nostra gioia vivente
in una battaglia ostinata,
allora canteremo una canzone di battaglia
E coi nostri petti faremo scudo alla nostra Patria!⁵⁴

L’eroe sovietico è sempre giovane («il figlio della patria»): i personaggi principali sono i «ragazzi» che fanno parte della «tribù del Komsomol». È bene ricordare che l’età massima dei membri del Komsomol era di 28 anni: al momento della composizione della canzone, Dunaevsky aveva 34 anni, Lebedev-Kumač 36, il cantante Leonid Utesov 39. Non solo: l’eroe è sempre pronto al lavoro e alla difesa, non fa domande. Tuttavia, è anche ovvia la natura obbligatoria di tale eroismo: la “Patria” non chiede o propone, ma «ordina». Chiunque può diventare uno degli «eroi-difensori», ma solo dietro ordine preciso.

Quando il Paese ordina di essere un eroe,
chiunque diventa un eroe nel nostro Paese!⁵⁵

Tanto a Hollywood quanto nella Russia sovietica, il film musicale – e le canzoni che proponeva, poi diffuse dalla radio e attraverso i dischi – ha saputo tenere insieme i valori del pubblico e le preoccupazioni ideologiche dei produttori. Mentre il musical americano integrava il capitalismo e il nazionalismo della libera impresa nella sua narrazione, quello sovietico incorporava l’ideologia e il patriottismo stalinisti. Mentre nel musical occidentale si può riconoscere il tentativo di incorporare, celandolo, il discorso del profitto,

quinquennali (l’introduzione dello sviluppo dell’economia nazionale dell’Unione delle Repubbliche socialiste sovietiche 1933-1937)]: <https://histrf.ru/read/articles/piatilietki-vviedeniie-piatilietnikh-planov-razvitiia-narodnogho-khoziaistva-event> (ultima visita 6 agosto 2022).

54 V. LEBEDEV-KUMAČ-I. DUNAEVSKIJ, *Marš Veselych rebjat*, cit.

55 *Ibidem*.

in quello stalinista è il tema del potere a essere mascherato. I film di Aleksandrov riproducevano l'ideologia dominante e davano alle persone ciò che volevano: divertimento, fuga dai problemi quotidiani e speranza in una vita migliore.

Conclusioni

Le canzoni di massa degli anni Trenta coniugavano un'ampia gamma di esperienze umane con la inevitabile carica ideologica, ed erano strettamente associate al cinema, pietra angolare della cultura di massa stalinista. La cultura musicale dell'era di Stalin era emersa da un processo collaborativo informato dagli interessi e dalle preferenze di burocrati, politici e musicisti, nonché del pubblico e dei consumatori. Le dinamiche essenziali del rapporto dei musicisti con il potere sovietico furono definite nei primi anni dopo la rivoluzione e furono influenzate dalle preoccupazioni pre-rivoluzionarie sul linguaggio musicale, dall'autorità degli intellettuali e dalle preferenze culturali delle élite. Lo stato si riservava il diritto di determinare da solo, e senza specificarne le motivazioni, quali canzoni e quali opere musicali potessero e dovessero essere ascoltate. E poiché i mezzi di produzione della canzone erano monopolio dello stato totalitario, la cultura *di massa* – cioè quella prodotta in modo industriale e rivolta alle masse proletarie – doveva automaticamente diventare *popolare*, esprimendo gli atteggiamenti, le norme e i valori dell'intero popolo sovietico.