



Vladimir Vysotskij e le sue canzoni: note sulla ricezione italiana

Carlo Bianchi

Independent Scholar

carbianchi@libero.it

Abstract (English)

From the beginning of the sixties to the end of the seventies, the singer-songwriter, poet and actor Vladimir Vysotsky (1938-1980) embodied an archetypical Soviet Russian dissident: while ostracized by the Brezhnev regime, he was very popular and beloved by Russian people, to whom he was known for his prolific concert activity and career as a stage and film actor. After the fall of the USSR, his life and work were the subject of a growing body of studies, with publications of texts and new multimedia offerings from both the Russian community (as an emblematic example, the V.S. Vysotsky State Cultural Centre and Museum, founded in Moscow during the early '90s) and at the international level. This article will investigate Vysotsky's poetics in relation to Soviet society of his time, within an Italian context. In doing so, it will review the reception of Vysotsky's work in Italian academic, journalistic and musical sources, and explore the bibliography, discography and audio and video offerings, such as a television documentary by Demetrio Volcic (1979-1982), utilizing historical-critical evidence to understand Vysotsky's work in relation to an Italian frame of reception.

Key words: Vysotskij; song; USSR; dissidence; Volcic; Finardi.

Abstract (Italian)

Nella Russia sovietica fra l'inizio degli anni Sessanta e la fine degli anni Settanta, il cantautore, poeta e attore Vladimir Vysotskij (1938-1980) ha incarnato una peculiare figura di dissidente: ostracizzato dal regime brežneviano, nel contempo assai popolare, amatissimo dal popolo russo, nonché noto alle stesse autorità per la sua intensa attività concertistica e la sua carriera di attore teatrale e cinematografico. Dopo la caduta dell'URSS, la sua vita e la sua opera sono state oggetto di una mole di studi sempre crescente, con la pubblicazione di testi e nuovi prodotti multimediali sia da parte della comunità russa (emblematico il Museo e Centro Culturale di Stato "V. Vysotskij" allestito a Mosca all'inizio degli anni Novanta) sia a livello internazionale. Il presente articolo si propone di passare in rassegna la ricezione dell'opera di Vysotskij nel mondo accademico, giornalistico e musicale italiano. L'autore descrive ed esplora la bibliografia, la discografia e vari contributi audio e video, come il dossier televisivo di Demetrio Volcic (1979-82), ricorrendo ad alcuni cenni storico-critici utili per comprendere la poetica di Vysotskij nel rapporto con la società sovietica del suo tempo.

Parole chiave: Vysotskij; canzone; URSS; dissenso; Volcic; Finardi.

Testimonianze e riflessioni

In Russia i versi di Vysotskij, esclusi da pubblicazioni ufficiali mentre egli era in vita, avevano iniziato a comparire poco dopo la sua morte, avvenuta nel 1980, e avevano iniziato a diffondersi insieme ad altre pubblicazioni e testimonianze man mano che si affermava la perestrojka di Gorbačëv. Parallelamente, il fenomeno aveva iniziato a manifestarsi anche all'estero, in particolare in Francia e in Italia. In ragione della presenza di Marina Vlady, nota attrice di origini russe e moglie di Vysotskij, la Francia durante gli anni Settanta era stata il paese dove Vysotskij si era recato più di frequente e dove il suo nome aveva goduto di maggior notorietà, nonché l'unico paese occidentale dove egli aveva pubblicato e presentato dischi ufficiali.¹ Il libro-testimoniaza *Vladimir ou le vol arrêté* (Vlady 1987) dato alle stampe da Vlady in Francia nel 1987 e tradotto in italiano tre anni dopo (Vlady 1980) costituiva dunque un imprescindibile punto di partenza per la riscoperta occidentale di Vysotskij. Se ne potevano cogliere i disagi personali in una prospettiva autobiografica (Vlady scriveva della loro tormentata relazione sentimentale rivolgendosi direttamente al marito, adottando la seconda persona sempre al presente, come se egli fosse ancora vivo) e in particolare emergeva il conflitto che Vysotskij provava di fronte alla prospettiva dell'espatrio e la spasmodica necessità di un contesto sociale in cui lavorare:

In Unione Sovietica i tuoi problemi più pressanti sono accettati, esacerbati o, forse, provocati dalla mancanza di libertà; sei ignorato ufficialmente e frenato costantemente nei tuoi progetti ma senti che il pubblico ti ama e ti comprende. In Francia o altrove sei solo uno sconosciuto. Nel caso migliore un essere curioso che può entusiasmare per una serata. Nel caso peggiore il marito di un'attrice famosa. Puoi fare quello che vuoi, andare dove più ti piace, come tutti, alla condizione di rispettare le regole: avere del denaro e che ciò che fai sia interessante per gli altri. Ma, dopo aver cantato davanti a stadi gremiti e deliranti, è gratificante riempire una sala di trecento posti dove il pubblico è composto da diplomatici sovietici e da studenti di lingua russa? ... È inevitabile che tu ti senta dilaniato: la tua felicità dura solo pochi giorni. Poi il tempo ti pesa, vuoi ritornare a Mosca e, una volta esaurito il piacere di ritrovare la tua città, il tuo teatro, il tuo pubblico, ti riprende il desiderio latente di andartene di nuovo. (Vlady 1990: 259-260)

Forte della traduzione italiana del suo libro, Vlady negli anni successivi avrebbe partecipato a diverse iniziative organizzate in Italia per ricordare e conoscere la figura di Vysotskij. Già nella seconda metà degli anni Ottanta, in Italia la testimonianza di Vlady si accompagnava ad altre, pubblicate su riviste come *Rassegna sovietica* (Senokosov 1988) o *Linea d'ombra* (Piretto 1990), da cui altrettanto si poteva intravedere uno spaccato della vita sociale "autentica" che Vysotskij aveva espresso tramite i suoi versi. Si capiva cioè come i temi delle poesie e le canzoni scritte e cantate da Vysotskij, al pari della sua stessa esistenza tormentata, assumessero sovente il significato di un diffuso dissenso verso la cultura dirigista sovietica e come il suo pubblico, fatto di persone comuni, ma anche di frequentatori di vari circoli intellettuali, lo considerasse voce di un disagio inespresso o addirittura inesprimibile della Russia socialista:

Chiunque abbia ascoltato o visto anche una sola volta Vysotskij sa con quanta sofferenza ha sempre vissuto. Ma non so se tutti si siano resi conto e si rendano conto che la sofferenza di Vysotskij era la nostra sofferenza, l'eterna sofferenza della nascita, la sofferenza ancestrale che ci coinvolge tutti dopo lunghi anni di dolore, di menzogne e mancanza di rispetto per se stessi. Qualcuno doveva esprimere questa sofferenza. Noi tutti l'abbiamo portata dentro, Vysotskij l'ha tirata fuori cantando. (Senokosov 1988: 111-112)

In Italia la poetica dissidente di Vysotskij era stata già riportata nel volume *Canzoni russe di protesta* compilato da Pietro Zveteremich nel 1972. Ma la peculiarità e autenticità ante litteram della ricezione italiana si ritrovava soprattutto nel documentario televisivo *Una storia sovietica: Volodia, un uomo scomodo* (Volcic 1982; Grassi 2007: 46-47) realizzato fra il 1979 e il 1980 per la Rai italiana dal giornalista Demetrio Volcic, il quale si avvale di vari collaboratori fra cui il giornalista Jas Gawronskij. Il

documentario mostra concerti e momenti della vita privata di Vysotskij con varie interviste a lui e ai suoi collaboratori e conoscenti. Esso fu ampliato nei mesi successivi alla morte di Vysotskij e infine trasmesso nel Tg2 Dossier dell'11 marzo 1982. Volcic era stato per lunghi anni corrispondente della Rai da Mosca e da altri paesi socialisti satelliti dell'URSS. Egli aveva osservato e raccontato molti fatti di rilevanza storica con un linguaggio certo rispettoso delle istituzioni degli stati in cui lavorava, ma anche consapevole che in quel mondo – come ha dichiarato riguardo ai fatti della Primavera di Praga del '68 che egli aveva seguito da vicino – “esisteva una doppia verità: quella dei giornali e dei mezzi ufficiali e quella della strada, della scuola e della gente” (Volcic 2010). Nel documentario *Volodia, un uomo scomodo*, Volcic rivelava il carattere dissenziente del personaggio ‘bucando’ la scorza della burocrazia sovietica con largo anticipo rispetto a quanto sarebbe accaduto dopo la caduta del regime. Il primo libro italiano dedicato a Vysotskij dopo il 1991, *Il Volo di Volodja*, curato da Sergio Secondiano Sacchi, include una testimonianza di Volcic che rimarca le ambiguità e le contraddizioni del regime come erano emerse già da alcuni fatti profetici che si erano verificati intorno alla realizzazione del documentario.

Quando nell'80 lasciai Mosca, alla visita di commiato al presidente della televisione sovietica, il ministro Lapin mi prese in disparte per dirmi: “So che lei ha girato un film su Vysotskij. Non butti via un solo fotogramma. Tra quindici anni noi della televisione sovietica acquisteremo da lei questo materiale”. Questo stesso Lapin in questi anni faceva di tutto per tenere lo scomodo Vysotskij lontano dai teleschermi, riuscendoci perfettamente. Passarono soltanto cinque anni. Due mesi dopo l'ascesa di Gorbačëv, un emissario della tv di Mosca venne a chiedermi il materiale. Un altro segnale di quella duplicità che avrebbe portato il regime al crollo: il massimo sacerdote della cultura e della censura televisiva che non fa lavorare Vysotskij, ma si rende conto del suo valore per la storia della cultura russa e agisce di conseguenza. (Volcic 1992: 12-13)

A conferma della sua importanza, questa testimonianza è stata citata recentemente anche nelle ultime pagine della monografia di Elena Buvina e Alessandro Curletto, *L'anima di una cattiva compagnia*, che costituisce probabilmente il più ampio e documentato studio scientifico italiano su Vysotskij (Buvina e Curletto 2009: 430). L'attendibilità e per certi versi l'unicità del documentario di Volcic, pur fra qualche anacronismo, è stata confermata anche per altri aspetti, ad esempio per la documentazione veritiera dei funerali di Vysotskij. Quando nell'estate del 1980 Vysotskij scomparve, a soli quarantadue anni ma con un fisico già irrimediabilmente minato dall'alcool e dagli eccessi, nel giro di poche ore, in una Mosca blindata per le Olimpiadi in corso (e boicottate dagli americani) la notizia si sparse fra milioni di persone nonostante la stampa ufficiale si preoccupasse di tacere, e milioni parteciparono al funerale creando perfino problemi di ordine pubblico. Quell'episodio fu certo il suggello all'eccezionale popolarità di Vysotskij, ma a posteriori venne anche giudicato “un esempio di mobilitazione di massa assolutamente spontanea, senza precedenti nella storia dell'Unione Sovietica” (Ibid.: 10), che assumeva un pregnante significato sociale proprio per il contrasto col silenzio imposto dalle autorità – che pure avevano schierato le forze dell'ordine per arginare la folla – tanto da assurgere a evento simbolico “di una deriva del sistema divenuta irrimediabile” (ibid.: 11).

I contributi scientifici e divulgativi pubblicati in Italia su Vysotskij a partire dagli anni Novanta contano libri, raccolte, monografie, vari articoli e tesi di laurea. Fra le tesi va menzionata innanzitutto quella di Gilberto Maina (1990) che Sergio Secondiano Sacchi ha ampiamente utilizzato per il citato *Volo di Volodja* del 1992. Nel 2009, contemporaneamente alla monografia di Buvina-Curletto, è stata pubblicata una versione ampliata e aggiornata del libro di Sacchi. A livello di traduzione, oltre alle canzoni incluse nei vari studi, un contributo prezioso è quello di Laura Salmon Kovarski dedicato ai criteri di traduzione dal russo all'italiano riferiti al caso di Vysotskij (Kovarski 2000) e quello di Roberto Venchiarutti che si concentra sulle canzoni vysotskijane “del teppista” (Venchiarutti 2000). Si segnalano le diciannove canzoni tradotte da Silvana Aversa nel 1992 con una breve presentazione della nota poetessa Amelia Rosselli

(Vysotsky 1992) e la raccolta di canzoni russe di “delitto e castigo” in cui la canzoni di Vysotskij sono accostate a quelle di altri autori (Koutchera Bosi 2004).

Dominio e resistenza

Sull'onda lunga di testimonianze che in Italia circolavano ormai da tempo, gli elementi offerti oggi dagli studi italiani consentono di collocare la figura di Vysotskij nell'ambito delle indagini storiche e sociologiche che recentemente a livello internazionale sono state avviate riguardo ai rapporti fra arte e potere politico sotto i regimi del Novecento – regimi definiti di volta in volta autoritari, dittatoriali, totalitari o para-/post-totalitari (Linz 2000). Da espressioni artistiche come le canzoni di Vysotskij, e da vicende personali come la sua, emerge una storia sociale dal basso che da un lato non si può ritrovare nei documenti ufficiali e dall'altro declina a vari livelli un ideale di resistenza contro quei sistemi politici che in generale si possono definire “asimmetrici” (Hüttenberger: 126) o non-democratici e non-competitivi (Linz 2000). D'altronde, è la natura stessa dei regimi a palesarsi nel rapporto con l'arte, tanto nella dinamica della propaganda quanto in quella della censura e della persecuzione, così come è la natura del potere dominante a determinare quella della resistenza, in generale e nell'arte.

Il terreno di partenza di tali indagini, sia riguardo all'arte di propaganda sia a quella della resistenza, è stato quello dei regimi totalitari nazista e stalinista. Il secondo è stato indagato con forte ritardo rispetto al primo a causa del perdurare del regime sovietico fino all'inizio degli anni Novanta, il che ha reso certe fonti archivistiche accessibili solo a partire da allora. Nondimeno, gli strumenti euristici sono sovente analoghi a quelli impiegati già da molto tempo per il regime nazista. In particolare è stata adottata la distinzione fra la *Widerstand* (resistenza) e *Resistenz* (traducibile in italiano con “renitenza”), suggerita a suo tempo da Martin Broszat (1981), che ha permesso di estendere il concetto di resistenza a una notevole quantità di gruppi sociali e sfere della vita quotidiana includendo, accanto alla protesta esplicita e all'insubordinazione materiale, una grande varietà di atteggiamenti impliciti – rifiuti di adesione e di partecipazione alle manifestazioni del consenso, non conformità e impermeabilità alle pretese ideologiche (anche estetiche) del dominio.

Varie canzoni di Vysotskij trattano di temi ereditati dal periodo totalitario stalinista. In certi casi il bersaglio del dissenso sono le istituzioni staliniane, per esempio i Gulag, o addirittura lo stesso Stalin (canzoni come “Il bagno alla bianca” [“La sauna russa”] o “Il pugile sentimentale”). Fra i vari cicli in cui si possono suddividere le canzoni di Vysotskij, ognuno connotato da un tema o un periodo storico, spicca quello dedicato al tempo della Seconda Guerra Mondiale – periodo anch'esso staliniano – con canzoni che si rivelano dissenzienti pur senza assumere toni di critica politica, bensì eludendo i toni tronfi e trionfalistici del regime, che inneggiava alla “Grande Guerra Patriottica”, e che poi celebrò la vittoria facendone un'esaltazione dello stalinismo. In canzoni come “Dal fronte non è più tornato”, “Il canto della terra” o “Fosse comuni” (o letteralmente, dal russo, “fraterne”, canzone quest'ultima che apriva i suoi concerti) Vysotskij si rende impermeabile all'ideologia e all'estetica del regime cantando lo strascico di distruzione, i feriti, la tristezza dei reduci per i compagni perduti, il dissenso che la popolazione russa aveva provato verso la guerra in generale e infine – fortissimo – il senso di rabbia che i russi provavano nel constatare come certi paesi occidentali sconfitti, ad esempio la Germania, potessero raggiungere negli anni successivi un tenore di vita migliore dei vincitori. Vysotskij visse quel periodo da bambino, senza mai vedere direttamente il conflitto. Tuttavia, anche grazie alle numerose testimonianze raccolte da conoscenti e parenti, egli riportò nelle sue canzoni, ormai negli anni Sessanta, una vivida rappresentazione del dolore russo per quella catastrofe, tramite un processo “di associazione” come lui lo chiamava (Vysotskij 1990: 204) da cui traeva immagini desolate, non tanto nella descrizione del conflitto in sé, ma appunto nel senso di disfacimento che esso provocò per molto tempo nella società russa.²

In questa loro carica retrospettiva, le canzoni di Vysotskij costituiscono dunque il lato più esposto di una “microstoria” sociale sovietica bellica e staliniana che per altri versi certi studiosi hanno iniziato a scoprire e delineare dopo la caduta del regime. Inoltre, Vysotskij, il quale iniziò a scrivere canzoni nel 1961 durante il periodo di permissivismo inaugurato da Chruščëv, diede voce, insieme con altri autori come Bulat Okudžava e Alexander Galič (Zveteremich 1972), a una generazione di disagiati, uomini di strada, sradicati, balordi e teppisti comparsa nella seconda metà degli anni Cinquanta che si è soliti designare come *mala russa*. Nelle *canzoni della mala* (altro “ciclo” fondamentale della sua produzione) Vysotskij parla di una realtà sociale disgregata, un argomento scomodo a suo modo e per lui già davvero attuale più del tempo dello stalinismo e della guerra. Il carattere di attualità e di rispondenza al reale rivela una carica sempre più dissenziente nel momento in cui le canzoni di Vysotskij affrontano la successiva fase brežneviana. Come ha efficacemente riassunto Elena Buvina,

Le canzoni di Vysotskij sono così dense di riferimenti all’attualità e così “sociologicamente” rappresentative da fornire un formidabile terreno di indagine per chi voglia ricostruire un quadro veritiero della società sovietica degli anni Sessanta e Settanta. Ascoltando e leggendo Vysotskij, si possono esplorare la morale individuale e collettiva, le aspirazioni, le paure del cittadino sovietico medio, i suoi umori, spesso accuratamente coltivati dalla macchina della propaganda statale, ma a volte spontanei e inattesi, suscitati da comportamenti del potere politico che anche la gente più semplice avvertiva come manifestamente incongrui. (Buvina e Curletto: 43)

Vysotskij offriva una chiave di lettura del milieu culturale e sociale brežneviano non solo tramite il significato dei suoi testi, ma anche tramite le proprie vicende di vita, come nota Jurij Senokosov nella testimonianza che abbiamo riportato all’inizio. A differenza di celebri dissidenti esiliati, volontari o condannati, come Sacharov o Solženicyin, Vysotskij era un ribelle, il quale, rimanendo in patria, incarnava in modo peculiare le contraddizioni della società sovietica. Egli poteva cantare e condividere in pubblico le sue canzoni ‘scomode’ senza timori di vere persecuzioni, sia in ragione delle caratteristiche multiformi e sovente ambigue di certi suoi testi, sia in ragione della sua rispettabilità come personaggio. Da un lato, per questa figura di artista disubbidiente ma tollerato, le recenti categorie storiografiche di resistenza interna cui abbiamo accennato sono applicabili solo parzialmente. D’altronde, tramite queste ambiguità, egli finiva paradossalmente con l’esprimere in modo più calzante rispetto ad altri dissidenti la dialettica fra dominio e resistenza all’interno del sistema brežneviano. Quest’ultimo infatti si differenziava dal totalitarismo stalinista proprio in ragione di un carattere ibrido e sfaccettato, per certi versi contraddittorio, che si rivelava anche negli atteggiamenti verso il dissenso.

Convergenze e ibridazioni

Si può utilizzare il termine ‘totalitarismo’ per indicare anche l’URSS di Brežnev, ritrovando in essa varie analogie col periodo del dominio stalinista – analogie dovute, per esempio, alla persistenza del fenomeno dei Gulag durante gli anni Sessanta e Settanta, seppure in condizioni mutate (Marcenko (1970). Tuttavia, è generalmente riconosciuto che lo stato sociale della Russia post-stalinista non era più così asfittico e violentemente repressivo come in precedenza.³ Il sistema sovietico che Brežnev aveva presieduto a partire dal 1964, insieme con la piramide di burocrati e funzionari sotto di lui, costituiva sì un riflusso rispetto alla breve e parziale apertura del periodo Chruščëv, ma non nel senso di un vero proprio ritorno alla repressione stalinista. Era un sistema che garantiva una certa autonomia personale nei limiti di comportamenti non ritenuti dannosi per il sistema stesso. Dalle forme di controllo sulle consultazioni nelle biblioteche di stato, per individuare e scoraggiare eventuali attività culturali dissenzienti, alla mancanza di libertà di culto religioso, che venne reintrodotta solo con Gorbačëv, non si trattava certo di un sistema liberale per ciò che riguardava il comportamento del cittadino, ma neppure palesemente repressivo. Era piuttosto una

struttura statica in cui il meccanismo della repressione poteva mettersi in moto tramite sanzioni di vario genere – dall'interdizione alla censura, fino all'arresto o all'esilio nei casi giudicati di conclamato dissenso o di azioni e manifestazioni del pensiero destabilizzanti. Anche per questi motivi, relativamente al periodo di maggiore difficoltà produttive e di crescita a vari livelli cui l'URSS andò incontro negli anni Settanta, si parla di "stagnazione" brežneviana.

La visioni estetiche propugnate da questa "strana creatura" che guardava in modo controverso anche al proprio passato (Graziosi 2011: 485-497)⁴ risentivano ancora, specie all'inizio, dell'eredità dello ždanovismo, cioè dei dettami che i funzionari della cultura stalinista avevano formulato all'inizio degli anni Trenta in merito all'ambito letterario, figurativo e musicale, caratterizzati in particolare dal metodo del "realismo socialista". Per le opere letterarie, i cui messaggi di non conformità o dissenso erano semanticamente definiti e riconoscibili, la vita era particolarmente difficile, anche a causa del rilievo che il regime conferiva alla letteratura. Mentre il circuito della letteratura non ufficiale assumeva una sua propria vita e definizione nelle edizioni in proprio con manoscritti o dattiloscritti distribuiti in patria (*Samizdat*) o all'estero (*Tamizdat*), l'ingerenza della burocrazia poteva dare luogo a censure, ostracismi e attacchi agli autori laddove il dissenso fosse individuato e ritenuto troppo esplicito. Nella storia del dissenso sovietico a cavallo degli anni Sessanta e Settanta si stagliano come emblemi il processo del 1966 ad Andrej Sinjavskij e Julii Daniel, in particolare l'attacco allo scritto *Che cos'è il realismo socialista?* di Sinjavskij (1966), e l'arresto e l'espulsione di Solženicyn nel 1974. La lotta per il diritto al dissenso, che coinvolgeva letterati e scrittori oltre a pensatori intellettuali e uomini comuni, trovò una prima valvola di sfogo intorno agli eventi del Sessantotto, che si registrarono parzialmente anche in URSS e da cui derivò la formazione del primo "gruppo informale" (Gruppo d'iniziativa per la difesa dei diritti civili nell'URSS). Lentamente, man mano che il carattere stagnante del sistema si accentuava, la lotta per la libertà al dissenso si snodò lungo gli anni Settanta fra slanci e repressioni lasciando emergere una varietà di correnti che trovava sempre maggiori referenti e concessioni in un partito, da parte sua, tutt'altro che monolitico, per giungere ad una piena affermazione con l'avvento di Gorbačëv.⁵

Vysotskij beneficiò di una possibilità di espressione inconcepibile ai tempi dello stalinismo e eccezionale anche rispetto alle nuove condizioni. Egli non si limitò a un passivo rifiuto di adesione: la sua non era una produzione artistica che, per mantenere l'autenticità del proprio significato, 'reale' e non 'realista', si limitasse ad autoescludersi dai circoli ufficiali, né Vysotskij era tantomeno un artista che si isolava dal tessuto sociale. Per quanto a Vysotskij non mancasse una dimensione di "esilio interiore" (Buvina e Curletto 2009: 71) il suo non fu insomma un caso di "emigrazione interna". All'interno dello stesso sistema brežneviano, Vysotskij godeva di una libertà e visibilità sconosciuta ad altri intellettuali dissidenti. Per quanto egli fosse certo un dissidente, e dunque venisse escluso dalle corporazioni e dai media ufficiali, dalla stampa, dalle radio, nonché trascurato dalla casa discografica di stato, che gli consentì di fare solo qualche disco, egli poté comunque continuare a svolgere la sua attività di cantautore popolare, a effettuare concerti nei teatri, negli ospedali e nelle fabbriche, dove le sue canzoni venivano registrate dal pubblico su cassette amatoriali e diffuse in una sorta di *Samizdat* della musica. Nel 1973 gli venne concesso addirittura un passaporto per l'espatrio.

Le ragioni di questo fenomeno singolare e controverso vanno ricercate prima di tutto nella popolarità di Vysotskij. Fu proprio la popolarità che egli si era procurato nei concerti, ma anche tramite la sua carriera cinematografica e teatrale, nella compagnia del celebre regista Jurij Ljubimov, presso il teatro Taganka di Mosca, a renderlo una tale icona da fornirgli uno scudo. La sua effettiva persecuzione avrebbe provocato un danno d'immagine al sistema, soprattutto in prospettiva internazionale. L'indifferenza del sistema che rendeva Vysotskij un artista invisibile era anche, paradossalmente,

proprio ciò che gli consentiva di esprimersi senza eccessivi timori. A Demetrio Volcic, il quale gli chiedeva se egli ricorresse a una qualche forma di auto-censura per le canzoni che cantava in pubblico, a differenza di quelle che cantava in privato, Vysotskij infatti rispondeva:

Censura? Autocensura? Vede, le mie composizioni non sono mai state permesse, ma nemmeno proibite. Accade una cosa molto strana. Nell'Unione Sovietica tutti mi conoscono, ma allo stesso tempo in questo paese, quando sono così importanti le associazioni di categoria, non sono riconosciuto né come poeta ufficiale né come musicista ufficiale. E infatti non faccio parte né dell'Unione degli scrittori, né dell'Unione dei compositori. Io non esisto ufficialmente, né come poeta, né come compositore. Le mie cose, ciò che ho scritto come poeta e come compositore, non sono mai state pubblicate, o quasi mai. Per cui, non ho bisogno di auto-censurarmi. Ciò che scrivo, canto, anche davanti a platee enormi. Se ho dei recensori, sono la mia coscienza, i miei amici. (Volcic 1982)

Non mancarono in verità nemmeno casi in cui i temi cantati da Vysotskij risultavano addirittura convergenti rispetto alle posizioni politiche del regime, ad esempio le canzoni del ciclo cinese negli anni Sessanta quando il rapporto fra Cina e URSS si guastarono (Bovina e Curletto: 44-45). Come era avvenuto per altri artisti dissenzienti interni al sistema sovietico che oltre a rifiutare asservimenti alla logica del dominio non intendevano nemmeno ridursi a scrivere "per il cassetto", la critica di Vysotskij si esprimeva sotto la veste di immagini metaforiche, ogni volta diversamente sottili. Basti considerare il testo di una delle sue canzoni più celebri, "La caccia ai lupi", in cui i lupi che incarnano gli individui ritenuti pericolosi per l'establishment sovietico (bollati come "nemici del popolo" o "personalità odiose" o "sgradite", rei di "attività controrivoluzionarie") vengono braccati da cacciatori dipinti come esseri vili e senza pietà che ai lupi sparano in una mattanza sopra la neve, dove il colore rosso trasfigura da quello del sangue a quello delle bandiere del partito e dove, infine, le "bestie" non si capisce chi siano. Nella canzone "L'orizzonte" lo stesso Vysotskij si immedesima in un uomo in fuga sulla sua automobile per scampare inseguimenti e agguati alla ricerca di nuovi spazi di libertà nelle strade di Mosca.

Nell'ambito di una generale narrazione simbolica, Vysotskij scambiava e confondeva continuamente i personaggi delle sue storie con il proprio personaggio – quello del Vysotskij reale e auto-rappresentato. In questo, giocava sicuramente la sua attività di attore, che per lui ben più che una dote era una sorta di seconda natura. Inoltre, anche le tante esperienze di vita vissuta lo portavano ad immedesimarsi, parlando in prima persona, nei ruoli e nei personaggi più diversi. Grazie a una sensibilità eccezionalmente ricettiva e a un'innata vocazione teatrale, coltivata anche tramite il metodo Stanislavskij, che mirava all'identificazione fra attore e personaggio, Vysotskij avrebbe mantenuto i suoi testi sempre in bilico fra riferimenti reali e verosimili rivestendoli di una spiccata valenza etica e sociale. Da un lato questa poetica e queste tecniche rendevano possibile una forte identificazione da parte di coloro che avevano vissuto simili esperienze, dall'altro si trattava di una sorta di linguaggio in codice non sempre facile da decifrare per chi fosse sprovvisto di una conoscenza del background su cui queste immagini si appuntavano.

Vysotskij aveva dato voce ai disagi inespressi del popolo russo tramite la sua sofferenza personale. Questa dunque acquistava la valenza di una sineddoche, ma poteva essere anche solo la narrazione di un argomento politicamente in apparenza innocuo, come il disagio professionale di Vysotskij, per esempio quello del cantautore alle prese con tutti i fastidi dell'esecuzione dal vivo, descritti nella canzone "Il cantante al microfono", o le sue inquietudini esistenziali e caratteriali in "Cavalli bradi". Inoltre, se la denuncia, personale e collettiva, avveniva tramite scenari addirittura drammatici ma altamente allegorici, come ne "La caccia ai lupi", sovente, nella metafora, Vysotskij sfruttava un altro espediente retorico tipico della resistenza e della critica sociale: quello dell'ironia, che, come spesso succede, diviene più pungente quando non è immediata da comprendere.

Ecco dunque una canzone come “Il pugile sentimentale” che veicolava una critica allo stalinismo ricorrendo però a un sotterfugio retorico: un grosso pugile siberiano, tale Boris Butkeev, metafora del sistema che finirà con lo sfiancarsi su se stesso, riempie di botte l’indifeso pugile sentimentale/Vysotskij recitando continuamente che “la vita ora è proprio una bellezza” riecheggiando così non solo Majakovskij ma anche il celeberrimo motto staliniano “da quando c’è il compagno Stalin la vita è più felice”; una vita che – canta Vysotskij – “è bella per qualcuno, ma per altri è una rottura di palle!” Oppure, ancora, la celebre “Ginnastica”, caustica presa in giro del mito dell’efficienza fisica dell’eroe/atleta sovietico, nonché dell’omologazione socialista, per cui esso si smarrisce in inutili competizioni in cui non “c’è un primo e non vince mai nessuno” e si irrigidisce infine in un surplace “che ci rende tutti identici”. Vysotskij non rinunciava nemmeno a beffarsi in modo perfidamente sottile di uno dei più rimarchevoli strumenti di repressione del dissenso adottati dal sistema, ovvero l’uso distorto della psichiatria: i manicomi criminali di tipo speciale, dove venivano internati gli oppositori politici, fra cui anche scrittori, erano stati istituiti alla fine degli anni Trenta. Essi avevano conosciuto nuovo vigore con Chruščëv e sarebbero stati regolamentati solo alla fine degli anni Settanta (Clementi 2007: 155-189). Oltre a canzoni più serie come la autobiografica “Canzone del manicomio” (Bovina e Curletto: 2009: 56), Vysotskij allora cantava in pubblico la strana storia di alcuni matti rinchiusi in un manicomio popolare che tramite un loro comunicato dal linguaggio serissimo e ufficiale, nello stile della Pravda, esprimono il loro parere sul fenomeno della sparizione delle navi nel triangolo delle Bermuda, circostanziando così accuse alle forze reazionarie antisovietiche, le probabili “responsabili dei naufragi” (Volcic 1982).

Vysotskij era stato acuto osservatore, testimone e divulgatore di una lunga quotidianità sovietica che difficilmente era ricostruibile in base alle fonti ufficiali; d’altronde, la varietà dei suoi temi e della sua retorica corrispondeva a un’ampia oscillazione del grado di “disturbo” che queste canzoni potevano recare all’establishment sovietico. Alle rare aperte denunce di crimini che potevano davvero costituire un’infamia, Vysotskij affiancava assai più spesso tematiche ‘soltanto’ dolenti e ormai lontane nel tempo, come quelle del ciclo della guerra, e ricorreva a una gamma amplissima di sfumature e vicende, raccontando storie personali di atleti, di sfide o di sfortunati protagonisti che il regime non aveva alcun interesse a narrare.

Il ricorso a questa grande varietà di temi e atteggiamenti retorici era in parte determinato da una necessità di ricorrere a sotterfugi, ma soprattutto da un’esigenza di espressione poetica, artistica e creativa, di passione nel dolore, di divertimento nell’ironia. Le sue parole non potevano essere solo cronaca e denuncia. Anche per questo, i temi di questa poetica e i modi della sua narrazione variavano: si pensi alle frequenti immagini naturalistiche, innanzitutto nelle canzoni dedicate alla montagna e perfino nelle canzoni di guerra, ad esempio ne “Il canto della terra”, con quei frutti che non si possono respingere perché sarebbe come respingere il mare, o “Dal fronte non è più tornato”, fra cieli che si specchiano nei boschi e nei rigagnoli e alberi che sveltano azzurrati.

Alcune fra le punte più alte dei versi vysotskijani, come “Il silenzio bianco” o “La fucilazione dell’eco” (secondo Amelia Rosselli “un livello massimo dove la canzone d’autore è anche poesia e la tematica può permettersi l’autobiografismo senza scadere” [Rosselli 1992: 15]), scaturiscono proprio dalla fusione fra elementi naturali e istanze morali, voli di uccelli lungo rotte sbagliate, venti contro le rocce e pietre che sprizzano come lacrime dalle rocce ferite. Lo stesso avviene per gli elementi meccanici, prodotti dell’uomo, che si fanno a loro volta correlativi oggettivi. Infine, lo slancio etico oltrepassa le varie contingenze, nazionali, politiche e sociali per farsi, esistenzialmente e universalmente, contrasto fra l’uomo e il proprio destino avverso – lotta avventurosa che trova sovente un puntello nell’amicizia e nell’amore fraterno fra gli uomini. Ben oltre la mera dissidenza politica, questa era (ed è) l’idea dominante

della caleidoscopica poetica di Vysotskij, che la avvolge e la attraversa come un *fil rouge*, ne raccorda la grande pluralità di registri e tematiche, anche laddove l'autore indaga rapporti e affetti umani generici o quando pare addirittura rifugiarsi in una narrazione senza tempo né luogo. "Il volo interrotto" si pone ad emblema dell'arte e della vita di Vysotskij nel libro-confessione di Marina Vlady. A questa ampia visione etica va ricondotta altresì la funzione educativa e sociale che Vysotskij attribuiva alle proprie canzoni:

Le canzoni devono migliorare l'uomo. Non perché debbano nobilitarlo, ma perché devono spingerlo a pensare. Abbiamo fatto il nostro dovere quando spingiamo lo spettatore a pensare in modo autonomo. Non ho alcuno scrupolo a cantare anche le cose più pungenti. Canzone molto dure, canzoni lamento. Scrivo spesso canzoni in cui i protagonisti non sono uomini ma bestie feroci. Sono lupi umiliati. Ci si sente l'amicizia, ci sono anche elementi di disperazione, di rabbia. (Volcic 1982)

Tale dialettica può essere inclusa anche in un'altra definizione generale, che riassume le varie componenti della poetica e delle attività di Vysotskij. Nella totalità artistica incarnata da Vysotskij, cioè, "pare esservi qualcosa che elude sempre la normalizzazione" (Sabbatini 2000: 102). Quelli di Vysotskij, in fondo, sono protagonisti "anomali", come lo era lui stesso. Tale carattere non si rivela solo nella non-conformità a un ideale politico e sociale, ma anche nello sforzo, teleologicamente orientato verso una libertà assoluta, in un'umanità "che pare esulare persino dal pensiero filosofico occidentale", nota Marco Sabbatini (ibid.). Nondimeno, la predilezione da parte di Vysotskij per figure anomale e disadattate aveva trovato un forte corrispettivo anche in Occidente, in particolare nella poetica di George Brassens, che Vysotskij considerava il suo principale maestro nell'arte della canzone (Vysotskij 1990: 210).

Parole e musica

Come ha sottolineato Demetrio Volcic, Vysotskij è stato anche un grande creatore di linguaggio. Anche per questo motivo le sue canzoni piacevano non solo all'intelligenza ma anche all'uomo sovietico comune, il nuovo inurbato di quel tempo:

Per sentire il russo aristocratico bisogna andare oggi a Parigi. Il nuovo russo involgarito è un prodotto del politichese marxista-leninista delle deformazioni sottoproletarie, dell'accento di campagna, della lingua coniata nelle fabbriche da nuovi operai già contadini. Vysotskij prende questi tasselli, li sublima in modo da restare comprensibile ai portatori della nuova sub-cultura e diventare interessante, come coniatore del nuovo idioma, agli intellettuali che tendenzialmente prediligono la parlata del grande Ottocento. (Volcic 1992: 12)

È dunque inevitabile che nelle traduzioni in altre lingue certe peculiarità di questo idioma vadano smarrite. In tal senso una delle definizioni più efficaci è stata data da Pietro Zveteremich:

Questi testi in russo, tutti in rima secondo una regola ancora condizionante, estremamente vari nel carattere e nel genere, a volte letterariamente ardui e sofisticati, a volte affidati a espressioni gergali, a *calembours*, nutriti di trovate verbali, di neologismi, di onomatopoeie, fortemente sorretti dalla componente fonetica che è irrimediabilmente pertinente alla lingua e a una lingua inoltre straordinariamente duttile e musicale come la russa – nella traduzione vedono inevitabilmente sottoposto il loro corpo a una bagna nella soda caustica, perdono troppo della loro carne e del loro colore, lasciano scorgere ormai più solamente il nudo scheletro. (Zveteremich 1972: 23)

Nonostante questo ostacolo, le traduzioni italiane di varie canzoni di Vysotskij offerte dalla bibliografia indicata finora, insieme alle varie riflessioni e testimonianze, nonché insieme alle traduzioni che sono state fatte in altre lingue occidentali (in particolare inglese e francese) possono rendere comunque un'idea della poetica di Vysotskij. Inoltre, come abbiamo indicato all'inizio di questo articolo, l'adattamento delle canzoni di Vysotskij con i testi in italiano ha reso la sua ricezione in Italia più efficace rispetto ad altri paesi occidentali. Vanno segnalati in particolare due CD, *Il volo*

di *Volodja* (Finardi et al. 1993) e *Il cantante al microfono* (Finardi e Sentieri Selvaggi 2008) con la traduzione dei testi curata da Sergio Secondiano Sacchi.⁶

Come sottolinea Filippo del Corno (2009) in un breve saggio contenuto nel secondo dei libri curati da Sacchi, la musica delle canzoni di Vysotskij non può essere considerata un valore assoluto senza le parole:

È nella strettissima adesione che esiste fra parola e nota, verso e melodia che risiede il segreto unico della canzone di Vysotskij ... in ogni canzone Vysotskij attraversa le sequenze strofa ritornello proponendo continue e sostanziali variazioni melodiche, quasi che la melodia si trasformi sensibilmente per il fatto di essere abitata ogni volta da parole diverse. In questa particolare tecnica compositiva emerge l'altro talento vysotskijano ossia il suo essere un grande, grandissimo attore. Per gli attori l'intonazione delle battute costituisce la nervatura fondamentale dell'intenzione espressiva che si vuol dare alle parole ... Vysotskij "canta" le note giuste per le parole delle proprie poesie perché in realtà le "recita" e continua a reinventarne il profilo melodico nel corso della canzone seguendo le intenzioni espressive. (97-98)

Le canzoni di Vysotskij si inseriscono a pieno titolo nei vari dibattiti che in Italia si sono sviluppati sui rapporti fra poesia e musica nel genere della canzone d'autore.⁷ Certo Vysotskij in Russia viene considerato un poeta anche solo per i suoi testi. Egli ha scritto molte poesie senza musicarle, e, nel comporre canzoni, egli scriveva sempre i testi prima delle musiche. Tuttavia, oltre a trovare lui stesso difficile definirsi poeta (Bovina e Curletto 2009: 432), le sue canzoni non sono propriamente né un caso di "poesia pura in musica" né di "poesia per musica" – le due fondamentali tipologie di interazione indicate da La Via (2006). Stando a quanto affermò Vysotskij, i testi delle sue canzoni avevano un "ritmo" fin dall'inizio, poi durante il processo creativo i versi venivano continuamente modificati in funzione della musica e viceversa (Vysotskij 1979: 59).

Se i suoni e il ritmo musicale influivano sull'invenzione del peculiare linguaggio poetico di Vysotskij, e se in generale la piena dimensione di queste canzoni è quella che egli restituiva tramite la sua chitarra e la sua inconfondibile voce, allora anche a livello di analisi e interpretazione può risultare limitante separare il testo dalla musica: "Una qualsiasi traduzione in versi anche felice costituisce pur sempre un risultato parziale, in quanto abbassa il livello semantico dell'originale" (Venchiarutti 2000: 137). La musica diviene così un aspetto di cui tenere conto anche quando si affrontano questi testi in traduzione. Da un lato, con la traduzione si perderanno inevitabilmente alcune assonanze e caratteristiche idiomatiche, non solo semantiche ma anche foniche, sovente indispensabili ai brillanti giochi di parole che Vysotskij si inventava per comunicare i suoi messaggi e varie caratteristiche ritmiche, accentuative e rimiche che si sviluppano in simbiosi con quelle musicali. Nondimeno, ciò che nella traduzione rimane del senso poetico e ciò che dei suoi aspetti fonici può essere ricreato, ad esempio tramite accenti simili e nuove rime, come nelle versioni curate da Sacchi, verrà ricondotto a una dimensione più autentica quando unito a una ricreazione musicale che mantenga anch'essa certi elementi di continuità rispetto all'originale. Si verificherà cioè un mantenimento di quei *connotata* extra-linguistici che Venchiarutti (ibid.) definisce addirittura "la parte più significativa e copiosa" nell'ambito del significato complessivo della canzone.

La legittimità di un arrangiamento strumentale più ampio rispetto alla formula canto/chitarra era stata confermata dallo stesso Vysotskij nelle sue registrazioni in Francia (Vysotskij 1981) con gli arrangiamenti di Constantin Kazansky (seppure per un piccolo organico, chitarre e contrabbasso). Per quanto riguarda le versioni cantate in italiano, l'operazione effettuata da Filippo del Corno nel CD *Il cantante al microfono* si differenzia da *Il volo di Volodja* per una maggiore coerenza e connotazione musicale generale, ovvero per il canto affidato ad un solo interprete, Eugenio Finardi, e per una strumentazione decisamente più articolata e complessa affidata a un moderno ensemble da camera (pianoforte, vibrafono, flauto, clarinetto, violino e violoncello). Dati

gli accompagnamenti di Vysotskij – le sue “armonie elementari”, come le chiamava lui, in un sistematico sfruttamento di tonalità minori – le melodie e le strutture ritmiche – semplici anch’esse nel risentire di un certo folklore russo, talvolta di sapore klezmer – l’arrangiamento di Del Corno non conferisce solo una nuova veste strumentale a queste canzoni ma aggiunge brevi introduzioni e intermezzi solistici, nuove parti e controcanti che si alternano e si sovrappongono con la voce. Le melodie rimangono fedeli all’originale, mentre compaiono vari arricchimenti dal punto di vista armonico e addirittura qualche ‘licenza’ politonale e poliritmica, ad esempio ne “Il cantante al microfono”:

Nel mio arrangiamento, questa canzone è continuamente attraversata da un moto perpetuo di pianoforte e vibrafono, quasi una struttura meccanica, su cui si staglia il canto. Poi in certi punti questa struttura improvvisamente deraglia tramite l’inserimento di accordi dissonanti e ritmi completamente contrastanti rispetto a quello di base, che scorre come un nastro. Mi sono ispirato a certe figure del costruttivismo sovietico, in cui ci sono degli elementi che improvvisamente deviano rispetto alla struttura di base. Nelle “Variazioni su temi Zigani” ho cercato di dare maggiore varietà ai piani armonici con delle modulazione, mentre Vysotskij non modula quasi mai perché usava solo le tonalità comode per la chitarra. Comunque, i cambiamenti formali e armonici non sono mai sostanziali: il parametro su cui sono intervenuto di più è quello del timbro. Per ogni canzone ho cercato di costruirmi una storia che in un certo senso mi permettesse di lavorare sul colore, sulla profondità. La versione canto/chitarra è a due dimensioni, per così dire, io invece ho ricercato per ogni canzone un particolare strumentazione e una disposizione degli strumenti che desse maggiore respiro, reggendo allo stesso tempo l’impatto espressivo dell’originale. (Del Corno 2012)

Va ricordato che Del Corno è un compositore di estrazione classica, Sentieri Selvaggi è un ensemble dedito solitamente alla musica colta contemporanea e le parti di questi arrangiamenti sono rigorosamente scritte. Ad ogni modo, l’aspetto più delicato era quello legato alle parole da cantare, al rapporto con il timbro vocale di Vysotskij, ma anche con al suo modo di cantare da attore “che surfa sul ritmo, non è quasi mai appoggiato sul beat, in battere, e ogni tanto con la voce aggiunge persino degli elementi dissonanti rispetto alle armonie dell’accompagnamento” (ibid.). I testi nelle versioni italiane di Sacchi sono stati eseguiti dal noto cantautore italiano Eugenio Finardi. Forse è solo una coincidenza che l’autore della canzone “Musica ribelle”, divenuta negli anni Settanta un’icona per una generazione di sinistra che sull’onda lunga del Sessantotto contestava un certo establishment italiano, si sia trovato interprete di un poeta e cantautore che era stato ribelle in altri tempi e altri luoghi, e per altri motivi. Certo, al di là di un’identificazione umana e poetica, Finardi si poneva il problema di rapportarsi al canto di Vysotskij. Sulla base degli arrangiamenti di Del Corno, che sospingono queste canzoni in bilico fra ambito “colto” e *popular-folk*, Finardi, cantautore rock e pop eppure da sempre legato personalmente a certi repertori classici nonché figlio di una cantante lirica e valida preparatrice vocale, ha reso le melodie di Vysotskij attraverso personali tecniche di emissione e atteggiamenti espressivi. Come ha avuto modo di spiegare lui stesso la sua interpretazione scaturisce da un’attenta osservazione del modello di partenza ma non cerca di imitarlo (Bianchi 2012: 10).

Il cantante al microfono non corrisponde solo a una serie di canzoni registrate ed eseguite dal vivo, bensì a un progetto culturale, all’occasione per uno studio e un’approfondita divulgazione della figura di Vysotskij. Nei vari appuntamenti in cui *Il cantante al microfono* è stato presentato pubblicamente, prima e dopo la registrazione del CD, la vita e l’opera di Vysotskij sono state illustrate tramite il coinvolgimento di Sergio Secondiano Sacchi e varie testimonianze. Spiccavano ancora quelle contenute nel documentario di Demetrio Volcic *Una storia sovietica: Volodia un uomo scomodo* più volte citato nel corso di questo articolo e proiettato al Festival di Letteratura di Mantova nel settembre del 2007. Visto al giorno d’oggi, il filmato soffre di qualche anacronismo, ad esempio nei riferimenti a Marina Vlady che allora taceva sul suo rapporto con Vysotskij (il suo libro autobiografico era ancora da venire, come la

partecipazione di Vlady alle varie iniziative in Italia); oppure laddove si parla dell'attesa di un museo permanente dedicato a lui (e che sarebbe stato fatto dieci anni dopo). Tuttavia, nonostante questi segni del tempo trascorso, il quadro dipinto da Volcic rimane nel complesso valido e il suo *reportage* un documento per certi versi unico e insostituibile. Concludiamo dunque auspicando che il documentario, conservato tuttora negli archivi Rai, possa essere edito (magari corredato di un apparato critico), così ad affiancarsi alla bibliografia e ai vari materiali audiovisivi che su questo argomento sono stati prodotti in Italia.

Endnotes

- ¹ Incisioni effettuate nel 1977 per la Polydor francese (Vysotskij 1977c) e per *Le Chant du Monde*, queste ultime pubblicate dapprima in un disco unico (Vysotskij 1977a) e in seguito in un doppio disco postumo (Vysotskij 1981). Sulle copertine dei dischi sono riportate traduzioni in francese dei testi delle canzoni. Nel disco Polydor la prima canzone di ogni lato è cantata in francese. Nel 1980 il primo disco della *Chant du Monde* venne ristampato in Germania dalla Pläne (Vysotskij 1980). Si segnala anche un disco RCA (Vysotskij 1977b) registrato in Canada a Montreal ma pubblicato sempre in Francia (Buvina e Curletto 2009: 222-224).
- ² Riguardo al ciclo delle canzoni di guerra, oltre ai citati Vlady (1990), Sacchi (1992) e Buvina e Curletto (2009), si veda Ricci (2010).
- ³ I più esaustivi resoconti dell'enorme dibattito storiografico su questi argomenti si trovano in Graziosi (2011: 461 et seq.) e Linz (2000). Fra le definizioni teoriche più articolate si veda quella di "regime post-totalitario" formulata da Linz (*ibid.*: 38 et seq.).
- ⁴ Graziosi impiega l'espressione "strana creatura" per indicare sia le caratteristiche della struttura brežneviana, sia le contrastanti analisi della società sovietica che si sviluppavano al suo interno e nel dibattito internazionale (Graziosi 2011: 493 et seq.).
- ⁵ Una puntuale e documentata rassegna di queste dinamiche si trova in Clementi (2007). Per il caso di Solženitsyn si veda anche la testimonianza di Mstislav Rostropovič (2007), il quale fu coinvolto nella vicenda in questione.
- ⁶ *Il volo di Volodja* risponde a un'iniziativa del Club Tenco (Grassi 2007: 50-60), che ha sostenuto anche l'edizione dell'omonimo libro (Sacchi 1992). Le canzoni, in vari riarrangiamenti, sono affidate alla voce di alcuni noti cantautori italiani. *Il cantante al microfono*, rispetto al primo, include tre canzoni appositamente tradotte (per l'edizione dal vivo, Finardi e Sentieri Selvaggi 2010).
- ⁷ Recentemente si segnalano gli studi di Fiori (2003) e soprattutto di La Via (2006).

Bibliografia

- Bianchi, C. 2012. Di nuovo ribelle, ma con rigore: Eugenio Finardi al Grande ha interpretato un Vysotsky "da camera". *BresciaMusica* 128: 10-11.
- Broszat, M. 1981. Resistenz und Widerstand: eine Zwischenbilanz des Forschungsprojekts. In M. Broszat, cur. *Bayern in der NS-Zeit: Soziale Lage und politisches Verhalten der Bevölkerung im Spiegel vertraulicher Berichte (Band IV)*. München e Wien: Oldenbourg: 691-709.
- Buvina, E. e Curletto, M. A. 2009. *L'anima di una cattiva compagnia: vita e imprese mirabolanti di Vladimir Vysockij*. Bologna: Emil.
- Clementi, M. 2007. *Storia del dissenso sovietico (1953-1991)*. Roma: Odradek.

- Del Corno, F. —
2009. Vysotskij compositore. In S. S. Sacchi, cur. *Vladimir Vysotskij: Volodja*. Firenze: Giunti: 97-101.
2012. Intervista con l'autore, Brescia, 19 aprile.
- Fiori, U. 2003. *Scrivere con la voce: canzone, rock e poesia*. Milano: Unicopli.
- Grassi, E. 2007. Vladimir Vysockij: la ricezione in Italia e il disco del club Tenco. *Slavia* 16 (3): 39-64.
- Graziosi, A. 2011. *L'unione sovietica, 1914-1991*. Bologna: il Mulino.
- Hüttenberger, P. 1977. Vorüberlegungen zum "Widerstandsbegriff". In J. Kocka, cur. *Theorien in der Praxis des Historikers – Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft*. Sonderheft 3. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht: 117-139.
- Koutchera Bosi, L. 2004. *La chanson russa: canzoni di delitto e castigo*. Milano: Polimetrica.
- Kovarski, L. S. 2000. Criteri e opzioni per tradurre canzoni: a proposito di Vysockij in italiano. In L. Schena e G. Garzone, cur. *Tradurre la canzone d'autore*, atti del convegno, Università Bocconi di Milano 1997. Bologna: Clueb: 115-134.
- La Via, S. 2006. *Poesia per musica e musica per poesia: dai trovatori a Paolo Conte*. Roma: Carocci.
- Linz, J. 2000. *Totalitarian and authoritarian regimes*. London: Lynne Rienner Publishers. Trad. it. M. Bassani e M. Mancini, *Sistemi totalitari e regimi autoritari: un'analisi storico-comparativa*, Soveria Mannelli: Rubbettino, 2006.
- Maina, G. 1990. *Vladimir Vysockij: cantautore e poeta*, tesi di laurea, Università degli studi di Torino, Facoltà di magistero.
- Marcenko, A. 1970. *I confortevoli lager del compagno Brežnev: la mia testimonianza*. Milano: Rusconi.
- Piretto, G. P. —
1990. Bardi ribelli all'ombra del Cremlino. *Linea d'ombra* 49: 88-92.
2001. *Il radioso avvenire: mitologie culturali sovietiche*. Torino: Einaudi. Ricci, M.
2010. *Il tema della guerra nella canzone sovietica ufficiale e d'autore*, tesi di laurea, Università degli studi di Siena.
- Rosselli, A. 1992. Presentazione. In V. Vysotskij, *19 canzoni*, trad. S. Aversa. Roma: Edizioni Stampa Alternativa: 15-16.
- Rostropovič, M. 2007. Musica, politica e storia: "Slava" si racconta. *BresciaMusica* 104: 6-7.
- Sabbatini, M. 2000. Poesia, dramma e libertà nella voce di Vladimir Vysockij. *Slavia* 9 (3): 93-105.
- Sacchi, S. S., cur. —
1992. *Il volo di Volodja: Vladimir Vysotskij: vita e opere*. Milano: Arcana.
2009. *Vladimir Vysotskij: Volodja*. Firenze: Giunti.
- Senokosov, J. 1988. Anniversari: Vladimir Vysockij. *Rassegna sovietica* 16: 111-116.
- Sinjavskij, A. 1966. *Che cos'è il realismo socialista?* Roma e Milano: Unione Italiana per il Progresso della Cultura.
- Venchiariutti, R. 2000. La traduzione poetica dei canti vysockijani del teppista. In L. Schena e G. Garzone, cur. *Tradurre la canzone d'autore*, atti del convegno, Università Bocconi di Milano 1997. Bologna: Clueb: 35-148.

Vlady, M. –

1987. *Vladimir ou le vol arrêté*. Paris: Fayard.

1990. *Vladimir: il volo interrotto*, trad. G. Da Campo. Venezia: Marsilio.

Volcic, D. –

1982. *Una storia sovietica: Volodia, un uomo scomodo*. TG2 Dossier, Roma e Mosca, 11 marzo.

2010. *Le corrispondenze di Demetrio Volcic da Mosca e dai paesi dell'Est*. Rai Storia, 30 novembre.

1992. Il mito Vysotskij. In S. S. Sacchi, cur. *Il volo di Volodja: Vladimir Vysotskij: vita e opere*. Milano: Arcana: 10-13.

Vysotskij, V. –

1979. Intervista radiofonica, Roma, 7 luglio. In V. Vysotskij, *19 canzoni*, trad. S. Aversa. Roma: Edizioni Stampa Alternativa: 59-62.

1990. On my song writing. In Y. Andreyev e I. Boguslavsky, cur. *Vladimir Vysotskij: Hamlet with a Guitar*. Moscow: Progress Publishers: 201-211.

1992. *19 canzoni*, trad. Silvana Aversa. Roma: Edizioni Stampa Alternativa.

Zveteremich, P. 1972. *Canzoni russe di protesta*. Milano: Garzanti.

Discografia

Finardi, E. et al. 1993. *Il volo di Volodja: 15 canzoni per Vladimir Vysotskij*, CD, Ala Bianca, Italia.

Finardi, E. e S. Selvaggi. 2008. *Il cantante al microfono: Eugenio Finardi interpreta Vladimir Vysotsky*, Velut Luna, Italia.

Vysotskij, V. —

1977a. *Vladimir Vissotski*, Le Chant du Monde, Francia.

1977b. *Vladimir Vissotsky*, RCA, Canada e Francia.

1977c. *La corde raide*, Polydor, Francia.

1980. "Von der Erde" und andere Lieder, Pläne, Germania.

1981. *Le vol arrêté*, Le Chant du Monde. Francia.

Videografia

Finardi, E. e S. Selvaggi. 2010. *Il cantante al microfono: Eugenio Finardi interpreta Vladimir Visotsky*, Ermitage, Italia.

.