

“Proteggimi fin quando non avrà inizio il jazz”: cronotopi del rock sovietico dei primi anni Ottanta nei testi di Boris Grebenščikov

Stefano Aloe

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 7-17 ◇

PREMESSA

UNO degli aspetti centrali per una sub/contro-cultura è rappresentato dalla dislocazione ideale in cronotopi alternativi alla realtà socio-politica – siano essi utopie escapiste o progetti concreti di creazione di un ambiente (politico, morale, comportamentale, ecc.) diverso e marcatamente divergente rispetto al *mainstream* ufficiale¹. Ciò comporta che le contro- e/o sub-culture siano sempre motivate nel loro essere da ciò che esse rifiutano,

¹ La difficoltà di distinguere i concetti di sub- e contro-cultura è resa esplicita nella *call for papers* con cui Alessandro Ajres e Simone Guagnelli hanno introdotto questo numero monografico di “eSamizdat”; tra le altre cose, vi si segnala giustamente la varietà di scuole e di definizioni e il carattere nazionale di molti dei fenomeni che in modo alternativo o contemporaneo sono stati etichettati come subculturali o contro-culturali. In questo panorama, farò mia la distinzione, ivi riassunta, di Gian Piero Piretto, stando alla quale “La subcultura [...] è quella che subisce la cultura egemonica senza reagire [...]. Il passaggio a contro-cultura, invece, avviene quando la subcultura intuisce le proprie capacità di opposizione: da quel momento, la cultura egemone percepisce un nemico, un elemento destabilizzante che gli si pone consapevolmente di fronte”. Ciò non risolve il problema di definire fenomeni che possono oscillare tra sub- e contro-cultura a seconda di come caso per caso si manifestino, anche per la coesistenza in essi di ricezioni plurime sia da parte dei loro vari protagonisti che da parte del resto della società; tuttavia, la distinzione proposta da Piretto ha il vantaggio di insistere sull’aspetto cruciale della questione, che sta nel rapporto dinamico e cangiante tra queste forme alternative di cultura e il canone egemone, nell’ottica gramsciana dei meccanismi di scambio dialettico tra cultura popolare e cultura delle élites (quello che Gramsci in un *Quaderno* definisce “agglomerato indigesto”: A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, III, Torino 1977, p. 2312). Per una contestualizzazione del concetto di contro-culture (e subculture) in ambito sovietico, si vedano i recenti: *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture*, a cura di M. Lipovetsky *et al.*, Oxford 2024, e A. Kuznetsov, *Zapadnosibirskaja kontrkul'tura 1980-1990-ch godov kak sociokul'turnyj fenomen*, Rostov-na-Donu-Taganrog 2023, pp. 7-23, 83-89; ma anche gli ormai classici A. Troitsky, *Compagno rock: la vera storia del rock sovietico, i movimenti giovanili, la perestrojka*, Milano 1988, e A. Kušnir, *100 magnitoal'bomov sovetskogo roka. Izbrannye stranicy istorii otečestvennogo roka 1977-1991: 15 let podpol'noj zvukozapisi*, Moskva 1999.

combattono e in qualche modo vorrebbero debellare; in altre parole, che il loro spazio di esistenza sia paradossalmente dipendente da una simbiosi dicotomica con specifiche varianti storiche di canone dominante e di ufficialità. Qualora venga a decadere il potere della variante socio-culturale combattuta, la contro-cultura sua antagonista va a sua volta in crisi e fa la stessa fine. Persino nell’ambito politico, nel quale lo scopo dichiarato di una contro-cultura è quello di scalzare il potere stabilito per sostituirsi a esso, ciò nei fatti non avviene, in quanto il cambio di ruolo determina drammatiche trasformazioni della contro-cultura stessa, necessarie per fare di essa un organismo di potere investito, ormai, delle funzioni e delle esigenze di una cultura dominante.

Questo non significa in alcun modo che le contro- e sub-culture siano inutili miraggi: al contrario, la loro diretta interconnessione con la cultura dominante dimostra una loro funzionalità sistemica, in virtù della quale esse a volte arrivano a rappresentare una sorta di ‘coscienza’ avanzata e critica della società; e se anche effimera in alcune sue aspirazioni, tale coscienza è pur sempre attiva, creativa, influente, capace, a volte, di operare per una ‘ecologia’ della società civile e dei suoi valori che di rado rimane senza conseguenze positive.

Ci sono addirittura situazioni storiche in cui, di fronte alla crisi di senso e di autorappresentazione della cultura dominante, alcune forme di contro- e sub-cultura finiscono per caratterizzare l’epoca al suo posto. Un caso notevole di questo genere è rappresentato dall’ultimo decennio di esistenza dell’URSS, con lo svuotamento semantico dell’ideologia al potere e il tentativo, con la *perestrojka*, di strutturarvi nuove motivazioni, anche inseguendo il linguaggio e i temi propri alle contro-culture fino a

quel momento censurate.

È questo l'ambito entro il quale nel presente contributo si indagherà su alcuni aspetti del rock sovietico della prima metà degli anni Ottanta, quale manifestazione di contro-cultura di straordinaria raffinatezza.

CRONOTOPI

Il rock fu l'espressione più efficace di cultura alternativa dei primi anni Ottanta in URSS perché andò a costituire un modello duttile, plurale e 'poroso' di contrapposizione al conformismo sovietico, raramente portando la sfida su un piano politico-ideologico (il più prevedibile, e quindi 'legittimamente' reprimibile), bensì conducendola al livello di corrosione delle basi stesse del quotidiano: dove da dentro il *non-tempo* dell'utopia socialista (un presente mortificato da un perpetuo futuro da fondare) e il *non-luogo* della stagnazione omologante², si concepiscono spazi-tempi della libertà e della moralità. Prima che un termine musicale (peraltro, soggetto a interpretazioni discordanti e confuse)³, *rock* [in russo *рок*] è per i giovani sovietici di inizio anni Ottanta un concetto esistenziale e un catalizzatore di significati etico-comportamentali; forse nella magia della parola essi potevano sentire racchiusa anche l'omofonia con la parola russa *rok*, di uso strettamente poetico e letterario, e che significa 'destino, sorte, fato' – una coincidenza fortuita ma che di certo viene bene al caso per descrivere alcuni atteggiamenti tipici dei seguaci del rock nell'URSS di quegli anni: l'isolarsi dalla società (in solitudine o, più spesso, in comunità non istituzionalizzate, in 'complice' condivisione); la forte semantizzazione del vestiario e della gestualità; il ricorso a forme gergali, ermetiche e al tempo stesso esibite; la sensazione di generale sradicamento e di mancanza di vie d'uscita da una

realtà socio-politica che appariva immutabile e stabilita una volta e per sempre. Il rocker sovietico di quegli anni è perciò una sorta di eroe romantico, un titano byroniano che rifiuta e sfida la realtà senza nutrire illusioni di poterla modificare e con il solo scopo di affrontare un 'fato' avverso (*rok*) a testa alta: la vittoria morale sarà l'unica possibile, ma anche la più preziosa.

Importante sottolineare che lo spettro di visioni del rock diffuse tra i giovani sovietici non si presta a schematizzazioni troppo nette, poiché nei fatti coesistevano posizioni oscillanti tra un titanismo filosofico più o meno consapevole, un ribellismo di rado venato di radicalismo politico e più spesso espressione di sordo malessere sociale, fino ad arrivare alla semplice infatuazione per una moda di grande *appeal* in quanto proibita (o quanto meno ostacolata) e in quanto originaria di un chimerico 'Occidente'. In ogni caso, tutte le forme di adesione al rock, anche le più effimere e superficiali, necessitavano in quel contesto della costituzione di cronotopi indipendenti verso cui defluire, abbandonando, almeno per qualche istante, le coordinate troppo nette e fisse della realtà. Una parte di questi cronotopi si costruiva attraverso comportamenti anticonformisti (in una società rigidamente conformista bastavano piccoli segnali, come, ad esempio, un orecchino, un gesto o un capo di vestiario); tuttavia, il fulcro stava nella dimensione sistemica del rock: l'insieme di testo, musica, sonorità, ritualizzazione, *performance*, gestualità, abito, condivisione, mitizzazione del musicista rock (in particolare del leader della band). Stava perciò ai protagonisti della musica rock – in quanto autori e interpreti di 'mondi alternativi', coerentemente sul palco come nella vita – di aprire la strada a cronotopi nuovi. Se l'energia performativa, la ruvidezza dei suoni, le emozioni legate alla componente musicale e gli aspetti gestuali e comportamentali valevano a inscenare, in senso quasi teatrale, l'incarnazione di idee di vita alternative, era nei testi delle canzoni, e soprattutto nelle loro componenti metaforiche, allusive e narrative, che i nuovi cronotopi sorgevano.

In questo contesto, uno degli autori e interpreti più significativi è Boris Grebenščikov ("BG"), leader del gruppo Akvarium e figura fondamentale del rock

² Un'omologazione anche concretamente spaziale, a partire da moduli urbanistici e di design del tutto spersonalizzati, aspetto che già era stato oggetto di una satira memorabile nel film-cult del 1975 *Ironija sud'by, ili S lëgkim parom!* [Ironia della sorte, o Buona sauna!] di Èl'dar Rjazanov.

³ Per riassumere le caratteristiche storiche del rock sovietico rimando a M. Yoffe, *Soviet Rock Carnival. Times and Traditions*, in *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture*, cit., pp. 546-566; e a A. Kuznecov, *Zapadnosibirskaja kontrkul'tura*, op. cit., pp. 73-131.

leningradese. È su suoi testi della prima metà degli anni Ottanta che si concentrerà l'analisi.

AKVARIUM

Sono cresciuto negli anni Sessanta, quando le persone dimostravano autentica ampiezza di spirito e amavano condividere il bello con l'intera umanità: a questo scopo si piazzavano gli amplificatori alle finestre e per tutto il cortile o per l'intera via risuonava forte la musica preferita: così avveniva la trasmissione della verità. A nessuno sarebbe venuto in mente di dire la verità per radio o in televisione, ma con un magnetofono piazzato alla finestra non c'era modo di impedirlo. Ciò avveniva in contemporanea con l'irruzione nelle nostre vite della musica dei Beatles. Fu l'unione di bardi e rock'n'roll a costituire la mia felice adolescenza.

La canzone d'autore era l'unica voce veritiera della Russia. I 'poeti con la chitarra' cantavano di ciò che non si poteva dire. [...] Probabilmente il fatto è che l'azione di tutte quelle canzoni si svolgeva sullo sfondo del titanico ziqqurat di uno Stato fondato sul sangue e sul terrore. L'amore era come una fuga dal filo spinato destinata in partenza al fallimento. [...] E in modo analogo ai loro precursori, i bardi celtici, i 'poeti con la chitarra' russi intravedevano tra le maglie della quotidianità la 'verità alchemica dell'esistenza'. Ciò che non solo non si poteva dire ad alta voce, ma neppure pensare, nello specchio magico della poesia diventava incredibilmente evidente.

Ecco perché oggi queste canzoni risuonano di nuovo: è tempo di un nuovo grandioso sacrificio umano⁴.

In queste considerazioni del 2023 Boris Grebenščikov, ancora oggi figura di riferimento e grande autorità morale del rock russo, traccia con chiarezza le linee genetiche di quel fenomeno, che proprio la sua generazione portò al massimo livello di originalità e importanza: adolescenti negli anni Sessanta, i futuri rocker si nutrono dell'esperienza dei *bardy* e della loro poesia-canzone estranea ai canali ufficiali e intrisa di un ricco substrato di intertestualità letteraria⁵. Gli elementi centrali che accomunano l'esperienza del rock sovietico a quella della *bardovskaja pesnja* sono, appunto, due: letterarietà (enorme cura e importanza dei testi, ricerca formale, rimandi poetici, ecc.) e scelta di un canale 'spontaneo', ovvero 'veritiero' e alternativo a quelli ufficiali, attraverso i quali, per contro, "a nessuno sarebbe venuto in mente di dire la verità". La dissonanza tra

messaggio ideologico ufficiale e realtà quotidiana aveva originato un sentimento di falsità che aveva progressivamente svuotato lo spazio sociale e acuito il conflitto, sorto già negli anni Cinquanta, tra sincerità/moralità, da un lato, e conformismo/ipocrisia dall'altro⁶. L'interminabile epoca della stagnazione brežneviana si presta a una lettura di stasi temporale e concettuale, in una sorta di 'prigionia acronica' tra un passato imbalsamato e un futuro utopico sempre meno credibili⁷. Quando, a fine anni Settanta, la generazione di Grebenščikov entrò in scena, la canzone dei *bardy* come strumento di espressione alternativa e libera si stava avviando al declino (simbolo del quale può essere la morte di Vladimir Vysockij, avvenuta nel 1980), ma furono proprio i nuovi rocker a ereditarne il ruolo. È infatti necessario rilevare una volta di più come la centralità del testo rispetto alla musica fosse la cifra del nuovo rock sovietico⁸, che aveva avuto una seppur contro-

⁶ Il dibattito sulla sincerità fu innescato ancora nel dicembre del 1953 dall'articolo di Vladimir Pomerancev *Ob iskrennosti v literature*, pubblicato dalla rivista "Novyj mir", per non abbandonare più l'orizzonte della cultura alternativa sovietica. A livello di comportamenti sociali, si era innescato il fenomeno del cosiddetto "dvoever'e sovietico", ovvero l'aderenza formale al credo sovietico e contemporaneamente il disincanto nei suoi confronti: "Nell'epoca brežneviana non c'era lotta al deviazionismo. Tutti, dal dissidente fino all'ufficiale del KGB, la pensavano più o meno allo stesso modo, e tutti felicemente disprezzavano il potere sovietico. La lotta avveniva sul piano della non conformità ai protocolli. Non c'era bisogno, come in epoca staliniana, di reincarnarsi secondo il metodo Stanislavskij e spergiurare in modo verosimile. Era sufficiente pronunciare tranquillamente, persino con un lieve sorrisetto ironico, un paio di formule di prassi per ricevere lo *status* di cittadino ligio". V. Papernyj, *Kul'tura Dva*, Moskva 2016, https://royallib.com/read/papernij_vladimir/kultura_dva.html#0 (ultimo accesso: 28.03.2025).

⁷ Nondimeno, anche quello della stagnazione è in qualche misura un mito da non assolutizzare: proprio nelle condizioni asfittiche della società brežneviana si produssero forme assai varie e articolate di sub- e contro cultura. Sui meccanismi di mediazione tra Potere e movimenti artistici negli anni Settanta, si veda A. Bravin, *Al confine tra ufficialità e underground. Forme di istituzionalizzazione della 'seconda cultura' sovietica*, "eSamizdat", 2024, 17, pp. 101-113.

⁸ L'idea di un rock sovietico logocentrico fu lanciata da Artemij Troickij (A. Troitsky, *Compagno rock*, op. cit., pp. 35-37) innescando un dibattito vivace nel quale non sono mancate voci dissenzienti; ma, con alcuni correttivi, essa rimane un'impostazione condivisibile. Si veda Y. B. Steinholt, *You Can't Rid a Song of Its Words: Notes on the Hegemony of Lyrics in Russian Rock Songs*, "Popular Music", 2003 (22), 1, pp. 89-108; S. Aloe, *Incise sulle ossa del socialismo reale: dalla bardovskaja pesnja al rock sovietico*, "Europa Orientalis", 2019, 38, pp. 173-188. Si vedano anche le im-

⁴ BG [B. Grebenščikov], *booklet* dell'album *Pesni bardov*, 2023. Tutte le traduzioni dal russo sono mie – S.A.

⁵ Cfr. B. Osiewicz, *Intertekstual'nost' v poëzii Vladimira Vysockogo*, Poznań 2007; Idem, *Polifoničnost' v avtorskoj pesne Vladimira Vysockogo, Aleksandra Galiča i Julija Kima*, in *Russkaja literatura za rubežom: Sb. materialov VII Meždunarodnyh naučnyh Pankovskich čtenij 18-19 nojabrja 2010 g.*, a cura di T. Savčenko, Moskva 2011, pp. 163-175.

versa diffusione in URSS già a partire dagli anni Sessanta, ma che solo dalla seconda metà degli anni Settanta rivendica elementi di originalità rispetto ai modelli occidentali. Il passaggio dai testi in inglese a quelli scritti nelle lingue nazionali dell'URSS (russo, estone, lituano, georgiano, ecc.) rappresenta il punto di svolta cruciale per trasformare il rock da fenomeno strettamente musicale e di costume a movimento socio-culturale e artistico di dimensioni imponenti e ormai incontrollabili.

Grebenščikov fa la sua gavetta negli anni Settanta, ma è nella primavera del 1980 che il suo gruppo, Akvarium, emerge dall'anonimato e conquista un'improvvisa notorietà, segnalandosi come la formazione più moderna e scandalosa tra le decine che si esibiscono a "Vesennie ritmy. Tbilisi '80", primo festival rock della storia sovietica: uno spiraglio di disgelo a cui, però, farà seguito una repentina recrudescenza della repressione (con l'anno e mezzo di reggenza di Jurij Andropov, tra il 1982 e il 1984, come picco della campagna contro il rock). Le oscillazioni delle autorità, tra controllo e repressione, forse favorirono, involontariamente, la liberazione delle grandi energie che covavano sotto la cenere intorno a queste forme di musica. L'episodio più significativo, nel quale BG e Akvarium sono una volta di più sostanziali, è la fondazione nel 1981 del Leningradskij Rok Klub: un centro di aggregazione ufficialmente riconosciuto (e ben controllato dal KGB), nel quale, però, si dispiegano efficaci strategie di negoziazione con il Potere, alla ricerca di compromessi non svilenti per i valori e la libertà creativa dei partecipanti⁹.

Insomma, il periodo 1980-1984 nell'*underground* sovietico si contraddistingue per una drammatica alternanza di crisi e speranze, tra repressione, rischi di omologazione, aperture, conquista di nuovi spazi. Akvarium è il gruppo simbolo di questa fase della storia del rock sovietico per la capacità del suo leader di trovare intima corrispondenza tra parola e azione,

in una sfida a più piani alla società sovietica nella quale si alternano aperta provocazione ed ermetismo allusivo. Ma, come vedremo attraverso alcuni esempi, il merito di Grebenščikov sta soprattutto nell'immaginare spazi morali sostitutivi del non-spazio ufficiale attraverso un uso raffinato della metafora. Ci concentreremo su alcune metafore spazio-temporali riconducibili interamente o in parte alla dialettica tra libertà individuale e società, tra spazio sovietico e spazio esterno, e tra spazio sovietico e mondo interiore.

IL FIUME, LA RIVA, IL COLLE

Uno dei *topoi* più marcati nella poetica di Grebenščikov è quello dell'acqua come metafora dello scorrimento, nel tempo e nell'interiorità della coscienza (e di riflesso, come sorgente a cui attingere per raggiungere saggezza, illuminazione, *nirvana*). Nell'insistenza su questo tema si possono facilmente rintracciare alcune fonti di ispirazione, non sorprendenti per l'epoca e per la cultura rock: gli apologhi del buddhismo zen e i loro derivati occidentali; i *beatnik* americani con le loro immagini psichedeliche; più in generale, la metafora, cara alla filosofia di Oriente ed Occidente, del *panta rhei* tradizionalmente attribuito a Eraclito. La lista di canzoni di Grebenščikov dalle quali emergano metafore idriche è molto lunga. Mi limiterò ad alcuni esempi di particolare significato, anche perché da lui stesso più volte riconosciuti come rappresentativi della sua poetica. È il caso della celebre *Železnodorožnaja voda* [Acqua della ferrovia], la canzone che apre il *Sinij al' bom* [L'album azzurro, 1981], nei fatti il primo album registrato da un gruppo rock sovietico in modo professionale¹⁰:

Дай мне напиться железнодорожной воды;
Дай мне напиться железнодорожной воды.

portanti precisazioni proposte da A. Kuznecov, *Zapadnosibirskaja kontrkul'tura*, op. cit., pp. 85, 90, 92).

⁹ Sull'atmosfera artistica di Leningrado nei primi anni Ottanta e la vicinanza di Grebenščikov al "Klub-81", l'altro fondamentale centro di aggregazione che riuniva artisti e poeti dell'*underground* cittadino, si veda M. Sabbatini, *Leningrado underground: testi poetiche samizdat*, Roma 2020, pp. 310-317. Vedi anche A. Bravin, *Al confine tra ufficialità e underground*, op. cit.

¹⁰ "A dire il vero fu il primo album clandestino russo ben fatto — con canzoni registrate in studio", BG [B. Grebenščikov], *Kratkij otčet o 16-ti godach zvukozapisi*, "Planeta Akvarium. Biblioteka", 1997, https://web.archive.org/web/20230705231751/http://www.planetaquarium.com/library/kratkii_ot246.html. Sebbene l'album abbia ricevuto l'epiteto di "azzurro" per cause abbastanza casuali (cfr. le note di Aleksandr Kušnir dal *booklet* dell'edizione in CD del 2002; si veda anche D. Romanov, *Istorija AKVARIUMA. Kniga flejtista*, Sankt-Peterburg 2006, p. 164), non può non saltare all'occhio la fortunata coincidenza di quella tonalità con la simbologia 'acquatica' della canzone di apertura.

Мне нравится лето тем, что летом тепло,
Зима мне мила тем, что замерзло стекло,
Меня не видно в окно, и снег замел следы...¹¹

Il concetto di “bere acqua ferroviaria” è abbastanza criptico, quasi un *kōan* buddhista, e si presta a plurime interpretazioni tra loro compatibili e sovrapponibili: dal piano realistico (l’acqua di raffreddamento delle locomotive, assai ferrosa e, a volte, pare, attinta da ferrovieri e vagabondi per berla; o più semplicemente, l’acqua bollente che nei treni russi garantisce ai viaggiatori incessanti bevute di tè); al piano allusivo (un eufemismo per evocare l’alcol, o addirittura gli stupefacenti: un’acqua ‘lisergica’); o a quello simbolico-associativo (lo può far pensare la sigla *ž/d* che sta per “ferrovie” ma è al contempo assonante con *židkost’*, cioè ‘liquido’: quasi una tautologia di acqua, dunque, una quintessenza della purezza idrica); fino a quello più schiettamente metaforico: nella sua essenza ‘ferroviaria’, quest’acqua diviene un chiaro riferimento a un destino di viaggio, instabilità, erranza nel tempo e nello spazio. È stata giustamente rilevata una matrice dylaniana in quest’immagine: laddove Dylan, in *Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again* (dall’album *Blonde on Blonde* del 1966) canta dell’“uomo della pioggia” (the rainman) e delle “due cure” che costui ha fornito all’io protagonista: “The one was Texas medicine, / The other was just railroad gin”...¹² Del resto, la canzone di Grebenščikov è in sé un omaggio a Bob Dylan e contiene citazioni da almeno tre suoi *song*¹³. Ma il legame con il “gin ferroviario”, nella sua evidenza, non esaurisce la portata intertestuale dell’intuizione di Grebenščikov: esso s’intreccia, infatti, con un’ulteriore e trasparente citazione, tratta dalla canzone *Vremja idët, choť šuti — ne šuti...*

di Bulat Okudžava (1960), la quale termina con la quartina

Дай мне напиток воды голубой,
придержи до поры и тоску, и усталость.
Ну потерпи, разочтемся с тобой —
я должником не останусь¹⁴.

L’“acqua azzurra” di Okudžava è quella della vita, vissuta e ancora da vivere, una strada terrena (*doroga zemnaja*) da percorrere ancora per intero, senza affrettare la fine inevitabile. Anch’essa, dunque, vita da sorbire e assaporare nel suo scorrere. La sovrapposizione raffinata di almeno due livelli intertestuali attesta la profonda letterarietà della scrittura grebenščikoviana, volta a costituire mondi immaginari ma dotati di solide radici. Tra queste vanno considerate le letture zen dell’autore, sempre presenti anche se quasi mai esplicite. È in virtù di quelle letture che in *Železnodorožnaja voda* gli elementi naturali vibrano di significati: non solo l’acqua a cui attingere nel viaggio (o prima di esso), ma anche la collina “su cui sto”, oscillando su e giù, qua e là, “lungo un pendio” (“Я качусь по наклонной — не знаю, вверх или вниз, / Я стою на холме — не знаю, здесь или там”), e la neve, in mezzo alla quale l’eroe scrive, nudo, le proprie canzoni sotto una luna piena di fine dicembre (“Я писал эти песни в конце декабря, / Гольный, в снегу, при свете полной луны”). Come nota Vasilij Solov’ev-Spasskij, “Scrivo le mie canzoni alla fine di dicembre nudo nella neve alla luce della luna piena” è una trasposizione della leggenda zen del monaco Eka, alla ricerca dell’illuminazione, e del maestro Bodhidharma, primo patriarca zen e ben presto uno degli eroi principali degli Akvarium. Un giorno di dicembre Eka stava in attesa di un segno del maestro, fin quando la neve non gli arrivò alle ginocchia¹⁵.

Fiume e collina sono i termini di uno spazio della meditazione che, senza interrompere il flusso vitale

¹¹ “Fa’ che mi disseti d’acqua di ferrovia; Fa’ che mi disseti d’acqua di ferrovia. / Mi piace l’estate perché fa caldo, / L’inverno mi è caro per il vetro gelato, / Non mi si vede alla finestra, e la neve ha cancellato le tracce...”. Tutte le citazioni da canzoni degli Akvarium sono riportate dal volume [B. Grebenščikov, A. Gunicikij], *Polnyj sbornik tekstov pesen AKVARIUMA i B.G.*, Moskva 1993.

¹² Si veda il confronto dettagliato offerto nel Live Journal firmato “desolate_man”: desolate_man, “Esl’ by ne ty”. Boris Grebenščikov i Bob Dilan: Problema intertekstual’nyh svjazej, “LiveJournal”, 18.12.2008, <https://ru-aquarium.livejournal.com/1439880.html> (ultima consultazione: 23.11.2025).

¹³ Ibidem.

¹⁴ “Fa’ che mi disseti d’acqua azzurra, / trattieni ancora angoscia e sfinimento. / Su, tieni duro, io e te faremo bene i conti / — io salderò il mio debito” (il corsivo è mio — S.A.). Okudžava è uno dei grandi riferimenti di BG, che, tra l’altro, da questa stessa canzone trarrà spunti anche in altre occasioni.

¹⁵ V. Solov’ev-Spasskij, *Poëzija Akvariuma*, in *Akvarium. Sny o čëm-to bol’šem*, a cura di A. Kušnir — A. Rybin — V. Solov’ev-Spasskij, Moskva 2004, p. 353.

(lo scorrere delle acque), lo sottrae alla misurazione pragmatica del tempo (l'eroe che medita sta o siede sul colle, donde contempla il corso del fiume): il dinamismo dell'elemento liquido è introiettato nella quiete che l'osserva immobile dall'alto, e al tempo stesso tutto ciò che è effimero (la vita materiale, la società, ecc.) defluisce lontano, estraneo e ormai irrilevante. Grebenščikov riprende questo schema di matrice zen-buddhista in svariate canzoni del periodo esaminato (e anche in fasi successive della sua attività artistica): *Delo mastera Bo* [La faccenda di mastro Bo], *Četyrnadcat'* [Quattordici], *Sidja na krasivom cholme* [Seduto sulla collina bella], *Ivan Bodhidcharma* [Ivan Bodhidharma], ecc.; ma è in *Vstan' u reki* [Ergiti presso il fiume] che il cronotopo della stasi-scorrimento ammette l'importanza simbolica delle rive (*berega*) quali elementi di confine che delimitano e separano le due condizioni: sono, infatti, solo le rive a poter essere denominate, cioè demarcate (non l'astrarsi dal tempo presso il fiume, né lo scorrere fluviale del tempo):

Встань у реки, смотри, как течет река;
Ее не поймать ни в сеть, ни рукой.
Она безымянна, ведь имя есть лишь у ее берегов;
Забудь свое имя и стань рекой¹⁶.

Obiettivo della meditazione è quindi oltrepassare i confini ("le rive"), congiungendo stasi e scorrimento, superando l'accezione comune e separata di spazio e di tempo, dimenticando il proprio stesso *arbitrario* nome, ma anche "accogliendo" (nella forma dell'esortazione: "accogli"!) il proprio nome *autentico*, come suggerisce la variante finale del ritornello: "*Прими свое имя и стань рекой*"¹⁷.

LA GENERAZIONE DEI PORTINAI E DEI GUARDIANI

I micromondi meditativi delle canzoni finora menzionate, di origine zen-buddhista o affine, segnalano

nell'autore (e nel suo pubblico) una tentazione escapistica, un disimpegno rispetto alla realtà sociale e storica e il desiderio di rifugiarsi in una dimensione integralmente individuale, acronica e atopica. Tale tendenza è innegabile e si intreccia anche con un substrato psichedelico che BG e Akvarium esprimono in quegli anni soprattutto nelle forme del *reggae* jamaicano, con evidenti allusioni agli effetti di alterazione indotti da alcol e stupefacenti. Le mutazioni dello stato mentale evocate in tante canzoni sembrano voler compensare la deprimente immutabilità della vita sovietica, come se bellezza e libertà si potessero rifugiare soltanto in immaginati paesaggi esotici protetti da Jah, il dio rastafariano¹⁸.

Tuttavia, nella poetica di Boris Grebenščikov l'opzione escapistica si bilancia organicamente con una tendenza uguale e contraria: quella della sfida sociale e filosofica allo *status quo* sovietico, con alcune sortite tattiche nel campo più pericoloso della critica politica. Il successo di BG in questo campo si misura nella capacità che ebbe di suscitare emulazione e divenire in pochi anni una delle autorità morali più carismatiche del movimento giovanile sovietico. Lo ottenne grazie a coraggio e coerenza, ma anche in virtù della perfetta conoscenza delle 'regole del gioco', assai cervelotiche e basate sulle sottili sfumature del conformismo sovietico. Ne sono prova anche i testi di molte canzoni, perfettamente calibrati tra ficcante ribellione semantica e misuratezza di toni e parole. Un cronotopo ampiamente praticato è quello della casa notturna, "dove non spengono le luci" (vedi *Deržat'sja kornej* [Fedeli alle radici]), simbolo di una vita che s'illumina dall'interno e si dà regole diverse da quelle diurne, che sono assai più nette e imposte dall'esterno. In questo ambiente intimo acquistano valenza semantica finestre e porte, che fanno da cerniera nel problematico contatto tra esterno e interno, *soglie* minacciose ma anche misteriosamente gravide di speranze; e la luna e la

¹⁶ "Ergiti sulla riva, guarda come scorre il fiume; / Non lo si cattura né con rete, né con mano. / È senza nome, visto che un nome l'hanno solo le sue rive; / Dimentica il tuo nome e divieni fiume".

¹⁷ Il corsivo è mio — S.A. Sulla metafora del guado come raggiungimento del *satori* zen-buddhista nei testi di BG, si veda O. Temiršina, B.G.: *Logika poroždenija smysla*, in *Russkaja rok-poëzija: tekst i kontekst*, 8, Tver' 2005, pp. 33-34.

¹⁸ Le metamorfosi del reale non necessariamente si abbinano al 'folklore' rastafariano: si può dare il caso 'evangelico' dell'acqua che si tramuta in vino ("Попа обращать воду в вино" — "È tempo di convertire l'acqua in vino", *Čaj* [Tè]), della realtà che forse è sogno ("Поздно считать, что ты спишь, / Хотя сон был свойственным этому веку" — "Era tardi per credere che stavi sognando, / Sebbene il sognare fosse tipico del secolo", *Delo Mastera Bo*).

neve, elementi naturali in grado di rimodellare e rendere complice pure lo spazio circostante, mettendo in discussione ogni concetto dogmatico e prestabilito¹⁹. Anche nel cronotopo della casa notturna il tempo pare arrestarsi, o perlomeno farsi soggettivo. Ma non è più soltanto l'astrazione di un meditare individuale ed esclusivo: nel folto *corpus* di canzoni nelle quali questo motivo ricorre, l'io poetico cerca e di frequente trova propri simili, comunità di 'iniziati'. La metafora si apre così alla dimensione sociale, e la contrapposizione tra verità interiore e falsità esteriore assume tratti di denuncia e di rivolta:

Здесь дворы, как колодцы, но нечего пить;
Если хочешь здесь жить, то умерь свою прыть... (Stal' [Acciaio])²⁰

Моя любовь купит сахар и чай
И мы откроем свой дом
И к нам придет кто-то, такой же как мы
Чтобы вместе не помнить о том
Что нет времени, кроме сейчас
И нет движения, кроме вперед
И мы сдвинем стаканы плотнее
Чувствуя краем зрачка
Как движется лед²¹. (*Kakдвижется лёд* [Il ghiaccio si sta muovendo])

Uno dei termini dell'accusa è incentrato sullo smascheramento della metafora comunista del radioso avvenire: invece della promessa progressione del tempo verso il meglio, si prospetta una sacca ristagnante dentro cui ogni domani si rivela tale a quale a ieri e ogni movimento nello spazio è frontale e obbligato ("нет времени, кроме сейчас / И нет движения, кроме вперед"). Così, lo slancio ideologico ed esistenziale della società sovietica si è svuotato d'ogni significato e il vivere in essa è una convenzio-

ne artificiale, l'accettazione di un falso. Paradossalmente, l'unica vera vita, e l'unico tempo realmente esistente perché sensato ed esperito, sono quelli delle esistenze notturne, uno spazio-tempo privato e assiologico che non si limita a muovere in avanti, ma che sa ergersi ed espandersi, mentre il giorno incombente non sarà che la ripetizione meccanica del giorno precedente:

И к нему приходят люди
С чемоданами портвейна,
И проводят время жизни
За сравнительным анализом вина;
А потом они уходят,
Только лучшие друзья
И очарованные дамы
Остаются с Ивановым до утра
А потом приходит утро,
Все прокурено и серо,
Подтверждая старый тезис,
Что сегодня тот же день, что был вчера. (Ivanov)²²

Вечные сумерки времени с одной стороны,
Великое утро с другой. (*Velikij dvornik* [Il grande portinaio])²³

Может статься, что завтра стрелки часов
Начнут вращаться назад...²⁴ (25 к 10)

Il riconoscersi tra simili è cruciale: la dimensione comunitaria e solidale prospetta la possibilità di costituire una società alternativa, opposta a quella dominante ormai delegittimata. Nelle canzoni di BG, come per la maggior parte degli autori del rock russo, il discorso non arriva all'antagonismo politico, tuttavia la critica morale è vibrante e i suoi effetti sono, volutamente, anche politici²⁵. Lo si coglie soprattutto quando, di fronte ai primi segnali di *pere-strojka*, Grebenščikov concretizza e problematizza il riferimento alla propria "comunità", denominandola "generazione di portinai e custodi" ("поколение дворников и сторожей", nella canzone omonima). L'immagine scelta nasce dalla realtà concreta di molti rocker, lui compreso: quella di quei giovani che

¹⁹ Cfr. T. Chuttunen, *K semiotike granicy v poëzii B. Grebenščikova (predvaritel'nye nabljudeniija)*, in *Russkaja rok-poëzija: tekst i kontekst*, 10, Tver' 2008, p. 211. Vedi anche T. Huttunen, *Russian Rock: Boris Grebenschikov, intertextualist*, "Russian Mosaics: Introductions to Russian Culture", Helsinki 2002, https://www.mv.helsinki.fi/home/tphuttun/mosaikki/index_en.htm (ultima consultazione: 30.03.2025).

²⁰ "Qua i cortili sono come pozzi, ma non c'è niente da bere; / Se vuoi vivere qui devi darti una calmata..."

²¹ "L'amore mio comprerà zucchero e tè / E apriremo la nostra casa / E ci verrà a trovare gente proprio simile a noi / Per dimenticarci insieme del fatto / Che non esiste altro tempo tranne adesso / E non c'è movimento che non sia in avanti / E accosteremo più stretti i bicchieri / Percepando con la coda dell'occhio / Che il ghiaccio si sta muovendo".

²² "E lo vengono a trovare / Con valigie di *portvejn*, / E trascorrono la vita / A comparare vini; / Dopo di che se ne vanno, / Solo i migliori amici / E delle dame affascinanti / Rimangono con Ivanov fino al mattino / E poi il mattino arriva, / Tutto affumicato e grigio, / A riprova della vecchia tesi / Secondo cui oggi è uguale a ieri".

²³ "Eterni crepuscoli da una parte, / Un grandioso mattino dall'altra".

²⁴ "Può darsi che domani le lancette degli orologi / Prenderanno a girare al contrario..."

²⁵ "Dall'autunno 1986 passavamo da uno stadio all'altro tra ovazioni tali, come se avessimo personalmente abolito il potere sovietico", BG, *Kratkij otčët o 16-ti godach zvukozapisi*, cit.

sceglievano lavori notturni (guardiani, portinai, fuochisti...) per sottrarsi il più possibile ai vincoli della società conformista e poter vivere in libertà, radunandosi, suonando il rock e leggendo opere proibite. “У нас есть шанс, / В котором нет правил” (“Abbiamo una *chance* che non si serve di regole”) si dice in *Vremja luny* [Il tempo della luna], e la “generazione dei portinai e dei custodi” si contrappone in modo esplicito a quella conformista dei loro genitori, i “figli dei giorni taciturni”, in una dialettica tra padri e figli classica per la cultura russa:

Сыновья молчаливых дней
Смотрят чужое кино,
Играют в чужих ролях,
Стучатся в чужую дверь;
Сыновья молчаливых дней
Боятся смотреть в окно,
Боятся шагов вниз,
Боятся своих детей;
Дайте немного воды
Сыновьям молчаливых дней... (*Synov'ja molčalivych dnej*)
[I figli dei giorni taciturni]²⁶

Ancora una volta elemento vitale è l'acqua, un'acqua non dissimile da quella “ferroviaria” della prima canzone presa in analisi; berla è condizione imprescindibile per resuscitare dai “giorni taciturni” e dalle loro fobie. La critica è velata da un linguaggio ermetico, ma le allusioni si servono di codici ben comprensibili per gli ascoltatori sovietici, e in un crescendo di intensità si passa dal “guardare cinema d'altri”, al “suonare altrui pianoforti”, fino alla cifra più evidente – “bussare a porte altrui”, ovvero le tre azioni più tipiche della malattia sociale sovietica: nell'ordine – l'atto di spiare, l'usurpare il posto ad altri e la delazione²⁷.

Una sintesi accuratissima tra immersione nella realtà sovietica e distanziamento da essa in un notturno mondo ideale, tra attesa di un risveglio spirituale e morale e resilienza disincantata, si trova in *Poka ne načalsja džaz* [Finché non avrà inizio il jazz], canzone che trova ispirazione in uno dei romanzi più influenti per la generazione di Grebenščikov, *Der Steppenwolf* di Hermann Hesse (1927).

Tradotto in URSS per la prima volta nel 1977²⁸, *Il lupo della steppa* rappresentava in forme affascinanti la dicotomia nietzschiana di ragione e passione e toccava temi scottanti come quello della liberazione degli impulsi sessuali e dell'uso creativo di droghe. Un ruolo simbolico centrale nel romanzo era demandato alla musica jazz, espressione dell'istinto irrazionale e libero: simbolo che BG riprende e arricchisce di un valore quasi messianico. Riporto per intero il testo della canzone con una traduzione:

ПОКА НЕ НАЧАЛСЯ ДЖАЗ

В трамвайном депо пятые сутки бал;
Из кухонных кранов бьет веселящий газ.
Пенсионеры в трамваях говорят о звездной войне.
Держи меня, будь со мной.
Храни меня, пока не начался джаз.

Прощайте, друзья, переставим часы на час;
В городе новые стены, но чистый снег;
Мы выпускаем птиц — это кончился век.
Держи меня, будь со мной,
Храни меня, пока не начался джаз.

Ночью так много правил, но скоро рассвет;
Сплетенье ветвей — крылья, хранящие нас.
Мы продолжаем петь, не заметив, что нас уже нет²⁹.
Держи меня, будь со мной,
Храни меня, пока не начался джаз...
Веди меня туда, где начнется джаз.

FINCHÉ NON AVRÀ INIZIO IL JAZZ

Al deposito dei tram da cinque giorni va avanti il ballo;
Dai rubinetti delle cucine esonda gas esilarante.
I pensionati sui tram parlano di guerre stellari.
Sostienimi, resta con me.
Proteggimi fin quando non avrà inizio il jazz.

Addio, amici, spostiamo gli orologi di un'ora;
La città ha mura nuove, ma la neve è pulita;
Noi rilasciamo gli uccelli per il termine del secolo.
Sostienimi, resta con me.

²⁸ G. Gesse, *Stepnoj volk*, in Idem, *Izbrannoe*, Moskva 1977. La traduzione è di Solomon Apt. La passione per il *Lupo della steppa*, ampiamente condivisa da molti musicisti rock, lascia tracce anche in altre canzoni di BG: esplicita in *Kusok žizni* [Un pezzo di vita], latente in *Ėlektričeskij pès* [Cane elettrico]. Cfr. E. Erëmin, *Četyre citaty i sobaka: “Ėlektričeskij pès” B. Grebenščikova*, in *Russkaja rok-poëzija: tekst i kontekst*, 11, Ekaterinburg-Tver' 2010, pp. 90-98.

²⁹ Ancora una citazione, ma da un romanzo di fantascienza, *Stranger in a Strange Land* di Robert Heinlein (1961). Cfr. P. Severov, *My prodolžаем pe', ne zametiv, čto nas uže net*, in Idem, *Akvarium. Spravočnoe posobie dlja “BG-ologov” i “Akvariumoŭilov”*, <https://handbook.severov.net/handbook.nsf/Main> (ultima consultazione: 23.02.2025).

²⁶ “I figli dei giorni taciturni / Guardano film altrui, / Suonano altrui pianoforti, / Bussano a porte altrui; / I figli dei giorni taciturni / Temono di guardare alla finestra, / Temono i passi da sotto, / Temono i propri figli; / Date un po' d'acqua / Ai figli dei giorni taciturni...”.

²⁷ Cfr. l'uso gergale di *stučat'* (lett. 'bussare') nel senso di 'fare la spia'.

Proteggimi fin quando non avrà inizio il jazz.

La notte ha tante regole ma è presto l'alba;
Intrecci di rami — come ali a proteggerci.
Seguitiamo a cantare senza accorgerci di non esserci più.
Sostienimi, resta con me.
Proteggimi fin quando non avrà inizio il jazz...
Conducimi là dove avrà inizio il jazz.

Il cronotopo scelto da BG mescola elementi di concreta attualità (per esempio, “I pensionati sui tram parlano di guerre stellari” negli anni di Reagan) con tracce più sfumate di usi intimi, iniziatici (“La notte ha tante regole”). Il riferimento alla notte e alle sue “regole”, come tanti altri simboli utilizzati da Grebenščikov, può avere una doppia valenza, ed è frutto di una ricercata ambiguità: notte come momento buio, precedente l’illuminazione in un senso mistico e per questo dominato dalla falsità delle regole³⁰; ma anche notte come momento della libertà interiore e della separazione dalle apparenze, in cui ci si dà proprie regole rifiutando quelle imposte. Proprio in questa ambivalenza è forte il riferimento intertestuale al romanzo di Hesse.

Lo stesso *locus* dell’azione ha tutta la tipicità *underground* del deposito dei tram, già immortalata nei film della *nouvelle vague* (si pensi, per esempio, al capolavoro di Marlen Chuciev, *Mne dvadcat’ let* [Ho vent’anni, 1963]), e, nella variante della filovia, dalla lirica *Poslednij trollejbus* [L’ultimo filobus, 1957] di Bulat Okudžava. Di notte, il deposito di tram acquista una valenza quasi fiabesca, e da cinque notti di seguito vi si svolge un *ballo* dai tratti onirici le cui caratteristiche richiamano le atmosfere del *Lupo della steppa*, ovvero la necessità di una scelta quasi impossibile, tra le certezze limitanti di un ordine rigidamente razionale e le pulsioni superiori che spingono il protagonista del romanzo ad ampliare la propria percezione della realtà, anche aprendosi a una musica, il jazz, che egli percepisce come belluina e disarmonica³¹. Nella canzone

di Grebenščikov il jazz è simbolo affine al rock, ha la stessa valenza liberatrice e sotterranea che Hesse conferisce a una musica che all’epoca della stesura del suo romanzo, la metà degli anni Venti, rappresentava una perturbante novità, proprio come il rock negli anni Ottanta sovietici. Vale la pena di riportare un passo del romanzo nella traduzione nota ai lettori sovietici:

Думаешь, мне непонятны твой страх перед фокстротом, твоё отвращение к барам и танцалам, твоё безразличное неприязнь к джазовой музыке и ко всей этой ерунде? Нет, — они мне слишком понятны, и точно так же понятны твоё отвращение к политике, твоё печаль по поводу болтовни и безответственной возни партий, прессы, твоё отчаяние по поводу войны — и той, что была, и той, что будет, по поводу нынешней манеры думать, читать, строить, делать музыку, праздновать праздники, получать образование! Ты прав, Степной волк, тысячу раз прав, и все же тебе не миновать гибели. Ты слишком требователен и голоден для этого простого, ленивого, непритязательного сегодняшнего мира, он отбросит тебя, у тебя на одно измерение больше, чем ему нужно. Кто хочет сегодня жить и радоваться жизни, тому нельзя быть таким человеком, как ты и я. Кто требует вместо пиликания — музыки, вместо удовольствия — радости, вместо баловства — настоящей страсти, для того этот славный наш мир — не родина...³²

I PARTIGIANI DELLA LUNA PIENA

La poetica di BG si presenta, così, fatta di simboli ricorrenti il cui ermetismo si stempera, in parte,

spiriti ridotti e superficiali, ancorché sinceri dell’età moderna” (E. Pocar, *Introduzione*, in H. Hesse, *Il lupo della steppa*, Milano 1979, p. 7). Va ricordato che Hesse influenza la subcultura giovanile di più generazioni anche attraverso *Siddharta*, uno dei romanzi che più hanno favorito la passione occidentale per l’Oriente. A sua volta, Hesse forma la propria idea di Oriente anche attraverso le suggestioni dei classici russi, *in primis* Tolstoj e Dostoevskij: vedi in proposito S. Torri, *Dostojewskij in der deutschen und italienischen Literatur. Eine komparative Studie (1881-1927)*, München-Berlin 2011, pp. 156-158.

³⁰ G. Gesse, *Stepnoj volk*, op. cit., p. 337. Nella traduzione italiana di Ervino Pocar: “Credi che non capisca il tuo timore del fox-trot, la tua antipatia per i bar e le sale da ballo, la tua opposizione al jazz e a tutta questa roba? capisco fin troppo, e così pure il tuo orrore della politica, la tua tristezza per le ciarle e i maneggi dei partiti irresponsabili, della stampa, la tua disperazione per la guerra, quella passata e quelle che verranno, per il modo che si ha oggi di pensare, di leggere, di costruire, di fare musica, organizzare feste, diffondere cultura! Hai ragione tu, lupo della steppa; mille volte ragione, eppure devi perire. Per questo mondo odierno, semplice, comodo, di facile contentatura, tu hai troppe pretese, troppa fame, ed esso ti rigetta perché hai una dimensione in più. Chi vuole vivere oggi e godere la vita non deve essere come te o come me. Chi pretende musica invece di miagolio, gioia invece di divertimento, anima invece di denaro, lavoro invece di attività, passione invece di trastullo, per lui questo bel mondo non è una patria...” (H. Hesse, *Il lupo della steppa*, op. cit., pp. 133-134).

³⁰ Esclusivamente in questo senso è letto il testo nel pur valido lavoro di O. Temiršina, *Simvolistskie universalii i poetika simvola v sovremennoj poëzii: slučaj B. Grebenščikova*, Moskva 2009, p. 81.

³¹ “Non pago di rappresentare, Hesse vuol additare nel disordine moderno la presenza redentrica dell’antico; incapace — ad esempio — di sentire la poesia del jazz, Hesse la nobilita con benevola condiscendenza quale riverbero del sacro e del passato accessibile agli

con la collazione paziente dei differenti testi in cui si rinvennero: esercizio a cui gli appassionati del ‘pianeta Akvarium’ sono avvezzi sin dalla nascita del gruppo e che fa parte dello specifico codice di ‘complicità’ tra BG-autore e i suoi ascoltatori, che mira a escludere i non ‘iniziati’ dai livelli più sofisticati di lettura dei suoi testi. Si può perciò parlare a pieno titolo di un macrotesto di squisita letterarietà e grande energia semiotica. Motivi e cronotopi diversi si alternano e incrociano (in questa sede ne ho riportati solo alcuni). In linea generale predominano quelli dell’isolamento dallo spazio-tempo consueto (collina, fiume, neve, notte, casa...), tendenti a uno spiritualismo di ispirazione orientale, e quelli della sfida e del confronto socio-generazionale (il ballo, il turno in deposito, lo specchio, ecc.), che insistono principalmente sulla qualità del tempo (vero vs. falso, autentico vs. convenzionale, originale vs. reiterato, ecc.). In entrambe le tendenze c’è qualcosa di ottimistico e profetico nella visione di Grebenščikov, un cocciuto entusiasmo che a metà anni Ottanta, con l’avvento della *perestrojka*, parve a molti indicare la via per i famosi “cambiamenti” cui avrebbe dato voce un altro protagonista della scena rock leningradese, Viktor Coj. Quel “presagio di primavera” BG lo incarnò invece nell’immagine, così sovietica e al contempo trasgressiva, dei “partigiani della luna piena”:

Я вижу признаки великой весны,
Серебряное пламя в ночном небе,
У нас есть все, что есть.
Пришла пора, откроем ли мы дверь?

Вот едут партизаны полной луны,
Мое место здесь³³.

Quell’effimera profezia di nuova vita.

www.esamizdat.it ◇ S. Aloe, “Proteggimi fin quando non avrà inizio il jazz”: cronotopi del rock sovietico dei primi anni Ottanta nei testi di Boris Grebenščikov ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 7-17.

³³ “Vedo i segni di una grande primavera, / Una fiamma argentea nel cielo notturno, / Abbiamo tutto ciò che c’è. / È giunta l’ora, l’apriremo quella porta? // Ecco che arrivano i partigiani della luna piena, / Il mio posto è qua”.

◇ ***“Protect Me Until the Jazz Started”: Soviet Rock Chronotopes of the Early 1980s in the Lyrics of Boris Grebenshchikov*** ◇

Stefano Aloe

Abstract

The article analyses some of the chronotopes that characterise the lyrics of the songs by Boris Grebenshchikov, leader of the Soviet rock group Akvarium, in the first half of the 1980s. The high degree of literariness and intertextuality of the lyrics is emphasised, and the cultural context in which they were written is discussed. In particular, chronotopes relating to meditation, estrangement, and solitude (with the keywords ‘river’, ‘shore’, ‘hill’) are analysed, as well as those that, on the contrary, imply a confrontation with Soviet society and claim belonging to a non-conformist community (with the keywords ‘night’, ‘thresholds’, ‘jazz’).

Keywords

Boris Grebenshchikov, Intertextuality, Soviet Rock, Akvarium, Hermann Hesse, Bob Dylan.

Author

Stefano Aloe is Full Professor of Slavistics at the University of Verona. He specialises in the history of Russian literature and Slavic-Italian cultural relations. He is the president of the International Dostoevsky Society and the Assistant Editor of the journal “Dostoevsky Studies”. To date, he has authored four monographs and over 150 scientific publications.

Publishing rights

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

© (2025) Stefano Aloe

◇ ISSN 1723-4042 ◇