

# 20/VENTI

RICERCHE  
SULLA CULTURA  
RUSSA E SOVIETICA  
DEGLI ANNI '20  
DEL XX SECOLO

A CURA DI

**AGNESE ACCATTOLI  
LAURA PICCOLO**



**XENIA. STUDI LINGUISTICI, LETTERARI E INTERCULTURALI**

Collana del Dipartimento di  
**LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE**

NELLA STESSA COLLANA

1. G. DE MARCHIS (a cura di), *Di naufragi ne so più che il mare. La Cattedra "José Saramago" ricorda Giulia Lanciani*, 2019
2. L. PIETROMARCHI, A. SILVESTRI (a cura di), *Séduction et Vengeance : La cousin Bette de Balzac*, 2020
3. S. POLLICINO, I. ZANOT (a cura di), *Parole che non c'erano. La lingua e le lingue nel contesto della pandemia*, 2021
4. M. NIED CURCIO, *L'uso del dizionario nell'insegnamento delle lingue straniere*, 2022

**XENIA. STUDI LINGUISTICI, LETTERARI E INTERCULTURALI**

Collana del Dipartimento di  
**LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE**

**5**

**20/VENTI**  
**RICERCHE SULLA CULTURA**  
**RUSSA E SOVIETICA DEGLI ANNI '20**  
**DEL XX SECOLO**

A CURA DI

**AGNESE ACCATTOLI**  
**LAURA PICCOLO**



*Roma TrE-Press*  
2022

La Collana “*Xenia. Studi Linguistici, Letterari e Interculturali*”, edita dalla Roma TrE-Press, è stata creata nel 2019 per proporre, all’interno di una cornice editoriale comune, pubblicazioni scientifiche scritte o curate dai docenti del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell’Università degli Studi Roma Tre. La varietà delle proposte riflette le diverse linee di ricerca dipartimentali, nonché la pluralità teorica e metodologica che contraddistingue l’attività del corpo docente.

*Direttore della Collana:*  
Giorgio de Marchis

*Comitato scientifico:*  
Richard Ambrosini; Fausta Antonucci; Camilla Cattarulla; João Cezar de Castro Rocha (*Università dello Stato di Rio de Janeiro – UERJ*); Dora Faraci; Natal’ja V. Kovtun (*Università di Krasnojarsk – KGPU*); Giuliano Lancioni; Rosa Lombardi; Edoardo Lombardi Vallauri; Stefania Nuccorini; Luca Pietromarchi; Luca Ratti; Giovanni Sampaolo.

*Coordinamento editoriale:*  
Gruppo di Lavoro *Roma TrE-Press*

Elaborazione grafica della copertina: **MOSQUITO**, [mosquitoroma.it](http://mosquitoroma.it)

*Caratteri tipografici utilizzati:*  
AK11 (copertina e frontespizio)  
Times New Roman (testo)

*Impaginazione e cura editoriale:* Colitti-Roma [colitti.it](http://colitti.it)

*Edizioni:* Roma TrE-Press ©  
Roma, luglio 2022  
ISBN: 979-12-5977-093-6

<http://romatypress.uniroma3.it>

Quest’opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International License* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l’attribuzione della paternità dell’opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un’altra opera, e ne esclude l’uso per ricavarne un profitto commerciale.



L’attività della *Roma TrE-Press* è svolta nell’ambito della  
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma

## Indice

<i>Premessa</i>	7
CINZIA CADAMAGNANI, <i>Il Circolo Linguistico di Mosca e i primi esperimenti di 'analisi morfologica' del fatto letterario</i>	9
DUCCIO COLOMBO, <i>L'intreccio, il dettaglio e le cose: un apologo sulla fortuna sovietica di un termine dei formalisti</i>	23
ILARIA ALETTO, <i>Infrazioni del canone epistolare. Le 'soglie' di Zoo ili Pis'ma ne o ljubvi di Viktor Šklovskij</i>	39
SARA GARGANO, <i>Intanto sopravvivere: gli anni Venti di Irina Knorring</i>	67
VIRGINIA PILI, <i>Dai due lati della barricata: 'Trockij-personaggio' tra Georgij Ustinov e Arkadij Averčenko</i>	81
CLAUDIA CRIVELLER, <i>La sceneggiatura cinematografica Pietroburgo di Andrej Belyj</i>	101
GIUSEPPINA GIULIANO, <i>Andrej Belyj da Pietroburgo a Mosca: dalla prosa ornamentale alla lingua oscura</i>	113
ANDREA LENA CORRITORE, <i>Pseudonimi, mascheramenti e cross-dressing: pratiche di costruzione identitaria tra cultura simbolista e letteratura sovietica di massa. Il caso di Mess Mend di Jim Dollar-Mariëtta Šaginjan</i>	139
AGNESE ACCATTOLI, <i>Il romanzo satirico secondo Il'ja Ėrenburg, trickster e grande provocatore</i>	161
DMITRY NOVOKHATSKIJ, <i>Le origini del 'viaggio correttivo' nel tempo nel romanzo russo degli anni '20</i>	189
LAURA PICCOLO, <i>Kuski. Note sul teatro di Daniil Charms</i>	207



## *Premessa*

Il 17 e 18 dicembre 2020, presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi Roma Tre si è tenuto un convegno dal titolo "20/Venti. Ricerche sulla cultura russa e sovietica degli anni '20 del XX secolo", dedicato a uno dei periodi più 'liberi' e vivaci del lungo settantennio sovietico. Si è trattato di un momento di confronto – seppur a distanza a causa della situazione pandemica – e di riflessione tra colleghi italiani e stranieri di differenti generazioni su poesia, prosa, teatro, cinema, musica, teoria letteraria, all'insegna di quelle numerose e produttive dicotomie che caratterizzano il decennio postrivoluzionario, a cominciare da vecchio/nuovo, ma anche passato/futuro, Oriente/Occidente, sperimentazione/normalizzazione, utopia/distopia.

Le traiettorie di ricerca di molti studiosi s'incontrano infatti in quel mutevole e frastagliato territorio che è stata la cultura russa degli anni Venti del XX secolo, attraversato da fermenti e profonde trasformazioni che l'hanno reso un ricco – benché controverso – laboratorio di idee, forme, linguaggi, metodologie, un vero e proprio, prendendo in prestito una definizione di Gian Piero Piretto, «cronotopo della sperimentazione».

Le relazioni hanno gettato nuova luce su fenomeni, opere e autori del periodo e rivelato una serie di intersezioni tematiche e critiche. Alcuni contributi sono dedicati agli studi teorici e alla prassi letteraria del formalismo; altri toccano l'eredità del modernismo e del simbolismo russo, ma anche l'esperienza dell'emigrazione. Diversi lavori s'incentrano sull'infrazione del canone e la ricerca di forme inedite, sulle varie declinazioni della nuova prosa – ornamentale, politica, d'avventura, fantastica e satirica – in particolare sul romanzo, altri sulle sperimentazioni teatrali e la contaminazione di linguaggio poetico, scenico e musicale.

Tra i temi in primo piano, la guerra e la rivoluzione, il potenziale rivoluzionario della letteratura di massa, la correzione della storia, il confronto con l'Occidente, il dilemma dell'intreccio, le finzioni e i mascheramenti dell'io, finanche la testimonianza dell'io lacerato lontano dalla patria. Si tratta, tuttavia, di un elenco che non rende giustizia alla pluralità di argomenti, alla ricchezza di richiami e nessi tra un saggio e l'altro, alla polifonia delle suggestioni proposte dalla miscellanea, che riflette a suo modo il potenziale creativo degli anni Venti.

Le curatrici





Cinzia Cadamagnani

*Il Circolo Linguistico di Mosca e i primi esperimenti  
di 'analisi morfologica' del fatto letterario*

ABSTRACT:

This article describes and comments on the early experiments with 'morphological analysis' of the 'literary facts' that were discussed in the Moscow Linguistic Circle at the beginning of the 1920s. We will analyze the contributions by Viktor Shklovskii, as well as the works of lesser-known members of the Circle, such as Mikhail Petrovskii, Aleksei Buslaev and Aleksandr Reformat'skii. They will allow us to showcase crucial moments in the formation of the typical devices and key concepts of Russian formalism, which are partly derived from German narrative morphology and then taken up by structuralist narratological theories.

Tutto quello che si è detto sul formalismo,  
soprattutto in Europa, contiene un errore:  
non si tiene conto che l'essenziale  
non era la dottrina (non ve n'era una);  
si può perfino dire che non era il metodo,  
bensì il confronto di metodi per trovarne uno.

*Roman Jakobson*<sup>1</sup>

Le ricerche strutturali e semiotiche, che a partire dagli anni Sessanta hanno contribuito alla ricezione del formalismo russo nelle varie culture occidentali, si sono per lo più affrettate a rivendicare un rapporto di filiazione diretta con la 'scuola', soffermandosi spesso solo su quegli aspetti che meglio si adattavano ai principi del momento e tralasciando così la ricostruzione di un quadro sufficientemente completo. Le teorie narratologiche hanno dunque guardato con maggiore interesse agli esperimenti del centro pietrogradese del formalismo russo, la Società per lo studio del linguaggio poetico (Obščestvo po izučeniju poëtičeskogo jazyka – OPOJAZ), illustrando ad esempio il procedimento dello 'straniamento' (*ostranenie*), la tecnica stilistica dello *skaz* o i vari

<sup>1</sup> R.O. JAKOBSON, *Russie, folie et poésie*, Seuil, Paris 1986 (trad. italiana *Russia, follia, poesia*, Guida Editori, Napoli 1989).

meccanismi che regolano la costruzione del testo prosastico secondo i principi della fabula e dell'intreccio, ma non hanno invece rivolto abbastanza attenzione ai lavori del Circolo linguistico di Mosca, fucina preziosa di altrettante esperienze e ricerche filologiche<sup>2</sup>. Il presente lavoro intende descrivere e commentare i contributi all'analisi morfologica del fatto letterario che, tra il 1919 e il 1921, vennero discussi proprio all'interno del Circolo moscovita.

Il Circolo linguistico di Mosca nasce come unione informale nell'inverno 1914/15, per iniziativa di un gruppo di studiosi della Commissione dialettologica moscovita interessati a promuovere studi di linguistica e di poetica. Lo statuto ufficiale del Circolo è però datato 21 giugno 1919 e indica, quale principale obiettivo dell'organizzazione scientifica, lo studio delle questioni più generali legate all'etnografia e alla linguistica. I suoi presidenti furono: Roman Jakobson, Michail Peterson, Aleksej Buslaev e Grigorij Vinokur. Tra i principali membri del gruppo, oltre ai nomi sopra citati, devono essere menzionati i linguisti Aleksandr Peškovskij, Evgenij Polivanov, Aleksandr Reformatskij, Nikolaj Trubeckoj, nonché i folkloristi Jurij Sokolov e Petr Bogatyrev. Scorrendo l'elenco degli interventi che si succedono nel corso di sei anni (dal 1918 al 1923), constatiamo subito una straordinaria molteplicità di interessi filologici; le riflessioni di poetica teorica e le ricerche sul folclore sono affiancate all'analisi più concreta dei 'procedimenti' artistici (*priemy*) e a una disamina del fatto poetico che arricchisce notevolmente il panorama degli studi metricologici russi,

<sup>2</sup> I lavori del Circolo linguistico moscovita sono stati pubblicati solo in parte cfr. E.A. TODDES, M.O. ČUDAKOVA, *Pervyj russkij perevod "Kursa obščej lingvistiki" F. de Sossjura i dejatel'nost' Moskovskogo lingvističeskogo kružka*, in «Fedorovskie čtenija» 1978, Moskva 1981, pp. 229-249; M.I. ŠAPIR, *Materialy po istorii lingvističeskoj poëtiki v Rossii (konec 1910-ch - načalo 1920-ch godov). O poëtičeskoj jazyke proizvedenij Chlebnikova (Obsuždenie doklada R.O. Jakobsona v Moskovskom lingvističeskom kružke)*, in «Izvestija Akademii Nauk SSSR. Serija literatury i jazyka», L, n. 1, 1991, pp. 43-67; ID., *Protokol zasedanija Moskovskogo Lingvističeskogo Kružka 26 fevralja 1923 g.*, in «Philologica», I, n. 1-2, 1994, pp. 191-201; G.S. BARANKOVA, *K istorii Moskovskogo lingvističeskogo kružka: materialy iz rukopisnogo otdela Insituta russkogo jazyka*, in S.I. GINDIN, N.N. ROZANOVA (otv. red.), *Jazyk, kul'tura, gumanitarnoe znanie: Naučnoe nasledie G.O. Vinokura i sovremennost'*, Moskva 1999, pp. 359-382; A.L. TOPORKOV, *Fol'klornye temy na zasedanijach Moskovskogo lingvističeskogo kružka, vstupil'naja stat'ja i podgotovka teksta A.L. Toporkova; kommentarii A.L. Toporkova i A.A. Pančenko*, in A.L. TOPORKOV (otv. red.), *Neizvestnye stranicy russkoj fol'kloristiki*, Indrik, Moskva 2015, pp. 56-141; I.A. PIL'ŠČIKOV, *Zasedanie Moskovskogo lingvističeskogo kružka ot 1 ijunja 1919 g. i zaroždenie stichovedčeskoj koncepcij O. Brika, B. Tomaševskogo i R. Jakobsona*, in «Revue des études slaves», LXXXVIII, n. 1-2, 2017, pp. 151-175.

destando spesso vivi dibattiti.

Un momento importante nel dibattito e nelle sperimentazioni del Circolo da cui merita partire è senz'altro l'intervento di Viktor Šklovskij del 1° settembre 1919, intitolato *Sjužetosloženie v kinematografičeskom isskustve* (La costruzione dell'intreccio nel cinema). È proprio in questa occasione che Šklovskij entra a far parte del Circolo linguistico moscovita; fino ad allora, infatti, i suoi lavori erano stati discussi per lo più all'interno della Società per lo studio del linguaggio poetico, costituitasi a Pietrogrado tra il 1916 e il 1917<sup>3</sup>. Purtroppo della relazione non si sono conservate le tesi ma solo il protocollo della discussione che ne seguì ed è quindi difficile stabilire se i contenuti divergano dall'articolo pressoché omonimo (*L'intreccio nel cinema – Sjužet v kinematografe*) pubblicato quattro anni dopo a Berlino nel volume *Literatura i kinematograf*<sup>4</sup>. L'intervento costituisce una tappa cruciale nell'elaborazione di una poetica dell'intreccio che Šklovskij va approfondendo in questi anni<sup>5</sup>. È ad esempio proprio nell'articolo *Sjužet v kinematografe* che egli introduce l'espressione 'riorganizzazione dell'intreccio' (*sjužetnaja perestанovka*), intendendo quel fenomeno per cui «nell'opera i fatti non sono dati nell'ordine della loro successione cronologica ma in un altro ordine»<sup>6</sup>. Per chiarire il ruolo dell'intreccio nel cinema Šklovskij spiega innanzitutto quello letterario, alla cui base egli riscontra sempre «una sensazione di squilibrio, come di un'ironia che alla fine si chiarisce». Egli distingue due tipi di intreccio: «quello che consiste nello sviluppo di un parallelismo e l'intreccio costituito da un enigma, un indovinello»<sup>7</sup>. L'intreccio è presentato dunque non come uno sviluppo

<sup>3</sup> Sulla collaborazione di Šklovskij al Circolo linguistico di Mosca, cfr. tra gli altri: I.A. PIL'ŠČIKOV, A.B. USTINOV, *Debjut Viktora Šklovskogo v Moskovskom Lingvističeskom Kružke: ot Istorii romana k razvertyvaniju sjužeta*, in «Literaturnyj fakt», n. 9, 2018, pp. 314-334; cfr. ID., *Viktor Šklovskij v Moskovskom Lingvističeskom Kružke*, in «Sjužetologija i sjužetografija», n. 1, 2018, pp. 5-23.

<sup>4</sup> Una prima versione di questo studio esce sulle pagine del quotidiano «Žizn' iskusstva» con il titolo *Kinematograf kak iskusstvo* (n. 141, 17-18 maja 1919; n. 142, 21 maja 1919).

<sup>5</sup> I primi risultati saranno raccolti nei volumi *Razvertyvanie sjužeta* (1921) e *Teorija prozy* (1925).

<sup>6</sup> «Сюжетной перестановкой называется такое явление, когда в произведении события даны не в порядке их последовательности, а в каком-нибудь другом. Обычной мотивировкой перестановки является рассказ» (cfr. V.B. ŠKLOVSKIJ, *Sjužet v kinematografe*, in S.A. UŠAKIN (red.), *Formal'nyj metod. Antologija russkogo modernizma*, Kabinetnyj učenyj, Moskva-Ekaterinburg 2016, p. 236). Dove non diversamente indicato le traduzioni sono mie, CC.

<sup>7</sup> «Почти всегда (как мне кажется) лежит ощущение неравенства, как бы иронии, в конце разрешаемой [...]. Мы имеем два типа сюжетов: сюжет – развернутая

lineare sul piano sintagmatico, bensì come un equivalente di senso sull'asse paradigmatico. Accanto alla definizione di *sjužet* Šklovskij introduce anche il termine *motivirovka* per designare la spiegazione logica di una certa costruzione dell'intreccio. La discussione, che scaturì dall'intervento di Šklovskij e a cui presero parte Grigorij Vinokur, Osip Brik, Boris Tomaševskij e Roman Jakobson (il quale intervenne nel ruolo di presidente della seduta), toccò essenzialmente tre punti: 1) la natura del fatto poetico; 2) l'essenza del cinema; 3) il procedimento dello straniamento. Al quesito posto dal relatore «Che cos'è la poesia? Un fatto puramente linguistico o qualcos'altro ancora? Ovvero, il materiale poetico si esaurisce nel concetto di lingua?» Vinokur, in particolare, sosteneva la necessità di fugare ogni dubbio in merito e di rispondere una volta per tutte in maniera affermativa<sup>8</sup>. «Al di fuori della lingua non c'è poesia» affermava Vinokur, ma «al di fuori del pensiero la poesia è possibile. È quindi chiaro che si può parlare della poesia come di un fatto linguistico e si deve studiare la poesia “linguisticamente”»<sup>9</sup>. Brik si chiedeva invece se si potesse definire il cinema una forma d'arte e suggeriva piuttosto di considerarlo un «gioco di mezzi tecnici» che si avvale di procedimenti tratti da altre arti, e, in particolare, dalla letteratura e dal teatro. Infine, sia Vinokur che Jakobson rimproveravano al relatore di essere caduto in una terribile contraddizione: dopo aver presentato la tecnica dello straniamento quale principale procedimento artistico che consiste nel nominare le cose non con il loro nome<sup>10</sup>, questi lo descriveva adesso come un fatto

---

параллель и сюжет – загадка», cfr. ŠKLOVSKIJ, *Sjužet v kinematografe*, cit., pp. 232-233).

<sup>8</sup> Nel dibattito Vinokur era stato l'unico a fornire suggerimenti pratici circa l'elaborazione degli intrecci, accennando ad esempio al gioco tipico degli adolescenti in cui ogni partecipante risponde su un bigliettino a delle domande ben precise, piega poi il foglio in modo da oscurare la propria risposta e lo passa al vicino, che a sua volta, risponde alla domanda successiva, senza conoscere le risposte che precedono né tantomeno quelle che seguiranno. Ne emerge un racconto che segue lo schema: Chi? Cosa? Come? Dove? Quando? Perché? Cfr. G.S. BARANKOVA, *Sjužet v kinematografe. Po materialam Moskovskogo lingvističeskogo kružka*, in «Literaturnoe obozrenie», CCLXIII, n. 3, 1997, pp. 81-84.

<sup>9</sup> Cfr. *ivi*, p. 82.

<sup>10</sup> Šklovskij aveva introdotto il concetto di 'straniamento' nel saggio del 1917, intitolato *Iskusstvo kak priem* (L'arte come procedimento). «Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come 'visione' e non come 'riconoscimento'; procedimento dell'arte è il procedimento dello 'straniamento' degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a sé stesso e deve essere prolungato; l'arte è una maniera di 'sentire' il divenire dell'oggetto, mentre il 'già compiuto' non ha importanza

extralinguistico<sup>11</sup>.

Il 21 marzo 1920, a distanza di pochi mesi dall'intervento di Šklovskij, il filologo Aleksej Buslaev<sup>12</sup> ritornava sull'analisi dei procedimenti compositivi del fatto letterario, presentando ai colleghi del Circolo linguistico moscovita la relazione dal titolo *K sjužetosloženiju Idiota Dostoevskogo* (Sulla costruzione dell'intreccio dell'Idiota di Dostoevskij). Purtroppo anche in questo caso le tesi dell'intervento non si sono conservate, possiamo però in qualche modo ricostruirne i punti salienti dal dibattito successivo, la cui trascrizione è invece presente tra i materiali dell'archivio<sup>13</sup>. Al confronto presero parte:

---

nell'arte [...]. Il procedimento dello straniamento in Tolstoj consiste nel fatto che non chiama l'oggetto con il suo nome, ma lo descrive come se lo vedesse per la prima volta, e l'avvenimento come se accadesse per la prima volta; per cui adopera nella descrizione dell'oggetto non le denominazioni abituali delle sue parti, bensì quelle delle parti corrispondenti in altri oggetti» (traduzione di Cesare de Michelis e Renzo Oliva), V.B. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento in I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino 1968, pp. 82-83.

<sup>11</sup> Nella discussione Jakobson afferma: «Šklovskij si è smarrito di fronte “alla realizzazione della costruzione verbale”, egli è infatti disposto ad ammettere che il parallelismo sia un fatto linguistico, ma la metamorfosi, ovvero lo sviluppo del parallelismo nel tempo, non si sa perché, risulta qualcosa di extralinguistico», G.S. BARANKOVA, *Sjužet v kinematografе. Po materialam Moskovskogo lingvističeskogo kružka*, cit, p. 83.

<sup>12</sup> Purtroppo disponiamo di pochissime informazioni su Aleksej Buslaev; esistono dati contrastanti perfino sulle date di nascita e di morte (alcune fonti riportano il 1887, altre il 1897 quale anno di nascita, mentre come anno di morte in alcuni documenti viene indicato 1965, in altri il 1976). Pronipote dell'accademico Fedor Buslaev (1818-1897), si iscrive alla Facoltà di studi storico-filologici di Mosca nel 1918. È tra i fondatori del Circolo linguistico di Mosca, di cui diventa presidente nel 1921 (restando fino al 1922), e membro della Commissione per lo studio della forma poetica presso l'Accademia di Scienze Artistiche di Mosca.

<sup>13</sup> I documenti del Circolo linguistico di Mosca sono conservati a Mosca, presso l'Istituto di lingua russa V.V. Vinogradov dell'Accademia delle scienze russa (IRJA RAN). Nello specifico la collocazione del protocollo della seduta del 21 marzo 1920 è f. 20, ed. chr. 3, № 7, ll. 1-3.

Maksim Kenigsberg<sup>14</sup>; il filologo germanista Michail Petrovskij<sup>15</sup>; il poeta Teodor Markovič Levit; il già menzionato Grigorij Vinokur; il folclorista Petr Bogatyrev, e i linguisti Rozalija Sor e Michail Peterson il quale presiedette la seduta. Segretario fu invece nominato Boris Gornung<sup>16</sup>. Dalla discussione che scaturì e soprattutto dalle critiche mosse da Grigorij Vinokur si intuisce che Buslaev nel suo intervento non analizzò tanto l'architettura funzionale del romanzo di Dostoevskij, ma si limitò piuttosto a riportare osservazioni su singoli procedimenti e sulla costruzione di scene isolate. Petrovskij fu l'unico a prendere le difese del relatore, evidenziando come, in

<sup>14</sup> Maksim Kenigsberg (1900-1924) è una figura tuttora poco nota eppure cruciale nell'ambito delle ricerche filologiche che si andavano definendo in Russia intorno agli anni Venti del secolo scorso. Filologo e studioso del verso entra a far parte del Circolo linguistico moscovita all'età di vent'anni, quando è ancora studente della facoltà di studi storico-filologici. Allievo prediletto di Gustav Špet, insieme allo stesso Aleksej Buslaev e a Boris Gornung rappresenta l'ala più giovane del Circolo, che più risente della fenomenologia špetiana e che, a partire dal 1921, provocherà una frattura all'interno del Circolo stesso. Kenigsberg considerava la semantica il fondamento di ogni conoscenza linguistica. Cfr. M.I. ŠAPIR, *M.M. Kenigsberg i ego fenomenologija stiča*, in «Russian Linguistics», XVIII, n. 1, 1994, pp. 73-113; I.A. PİL'ŠČIKOV, *Il retaggio del formalismo russo e le scienze umane moderne*, in «Enthymema», n. 5, 2011, pp. 80-102.

<sup>15</sup> Michail Petrovskij (1887-1937) filologo germanista, traduttore di E.T.A. Hoffmann, con le sue ricerche apporterà un contributo importante all'elaborazione di una poetica della novella. Partecipa alle sedute del Circolo linguistico moscovita e dal 1921 diventa membro effettivo dell'Accademia di scienze artistiche dove, dal 1923 al 1924, dirige la sottosezione di poetica teorica presso la sezione letteraria, cfr. N.S. PLOTNIKOV, N.P. PODZEMSKAJA, N.P. JAKIMENKO (red.), *Iskusstvo kak jazyk – jazyki iskusstva. Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk i estetičeskaja teorija 1920-ch godov*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2017.

<sup>16</sup> Boris Gornung (1899-1976) linguista e teorico del linguaggio poetico, poeta e traduttore, fu allievo di Gustav Špet. Membro e vicepresidente del Circolo linguistico di Mosca fino al 1922, dove però, dalla primavera del 1921, iniziò a condurre, insieme ad Aleksej Buslaev e a Maksim Kenigsberg, una sorta di lotta interna al formalismo e andò a costituire il circolo 'Ars Magna', che si interessava non solo di argomenti di natura linguistica ma anche di questioni prettamente filosofiche. Insieme a Kenigsberg redasse la rivista «Ερμῆς» che si distingueva per il suo orientamento antifuturista e fenomenologico, cfr. *Iskusstvo kak jazyk – jazyki iskusstva, Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk i estetičeskaja teorija 1920-ch godov*, cit.; L.V. GORNUNG, *Moi vospominanija o professore Gustave Gustavoviče Špete*, in *Šestye Tynjanovskie čtenija. Tezisy dokladov i materialy dlja obsuždenija*, Riga 1992, pp. 172-185; G.A. LEVINTON, M.O. ČUDAKOVA, A.B. USTINOV, *Moskovskaja literatura i filologičeskaja žizn' 1920-ch godov: Mašinopisnyj žurnal Germes*, in *Pjatyje Tynjanovskie čtenija. Tezisy dokladov i materialy dlja obsuždenija*, Riga 1990, pp. 174-186; 197-210; G.A. LEVINTON, A.B. USTINOV, *K istorii mašinopisnyh izdanij 1920-ch godov*, in *Pjatyje Tynjanovskie čtenija. Tezisy dokladov i materialy dlja obsuždenija*, cit., pp. 197-210.

realtà, alcuni elementi compositivi fossero stati toccati. Tra questi: il cosiddetto 'sistema di allusioni' (*sistema namekov*) termine, a detta di Bogatyrev, 'impressionistico' con cui Buslaev metteva in risalto un tratto, a suo avviso, tipico della costruzione del romanzo di Dostoevskij: il suo realizzarsi mediante piccoli indizi forniti gradualmente al lettore. Oltre all'impiego di espressioni poco precise, Bogatyrev rimproverava inoltre Buslaev di non aver utilizzato, nella sua analisi, il metodo della descrizione linguistica, mentre Rozalija Šor faceva notare come il relatore non avesse risposto alla domanda formulata all'inizio del suo intervento: «come si ottiene un tutt'unico nelle 600 pagine del romanzo?» e, per quanto riguarda il metodo d'indagine, suggeriva di guardare alle ricerche condotte da tempo in Occidente, accennando, in particolare, ai lavori di Wilhelm Dibelius (1876-1931)<sup>17</sup>. Se Michail Peterson individuava nel lavoro di Buslaev l'influenza delle analisi condotte da Šklovskij, attribuendo allo stesso Šklovskij la paternità del termine *sjužetosloženie*; Petrovskij, nelle battute finali della discussione, ribadiva invece quanto già affermato da Rozalija Šor, evidenziando come, anche al di fuori della Russia, esistessero studi ormai consolidati che andavano nella stessa direzione e che impiegavano una terminologia simile, per cui il neologismo *sjužetosloženie* poteva essere considerato semplicemente il calco russo del termine tedesco *Novellkomposition*.

Le ricerche sulla composizione novellistica che Petrovskij va approfondendo tra gli anni Dieci e Venti denotano una minuziosa conoscenza non solo delle teorie narratologiche di Wilhelm Dibelius e Otmar Schissel von Fleschenberg (1884-1943), ma anche degli studi stilistici di Richard Moritz Meyer (1860-1914)<sup>18</sup>. Nel primo saggio

<sup>17</sup> Si rimanda soprattutto a W. DIBELIUS, *Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts*. 2 Bde, Mayer und Müller, Berlin 1910.

<sup>18</sup> Sul rapporto formalismo russo/poetica narrativa tedesca cfr. L. DOLEŽEL, *Poetica occidentale*, Einaudi, Torino 1990; A. DMITRIEV, *Le contexte européen (français et allemand) du formalisme russe*, in «Cahiers du monde russe», 43, n. 2/3, 2002, pp. 423-440; I. SVETLIKOVA, *Istoki russkogo formalizma: tradicija psihologizma i formal'naja škola*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2005; P. SÉRIOT, *Structure et totalité: les origines intellectuels du structuralisme en Europe centrale et orientale*, PUF, Paris 1999; E. DMITRIEVA, V. ZEMSKOV, M. ĖSPAN' (red.), *Evropejskij kontekst russkogo formalizma (k probleme èstetičeskich persečenij: Francija, Germanija, Italija, Rossija)*, IMLI RAN, Moskva 2009; C. DEPRETTO, *Le formalisme russe et ses sources. Quelques considérations de méthode*, in «Cahiers du Monde russe», 51, n. 4, 2010, pp. 565-579; S. TCHOUGUNNIKOV, *Russian Formalism vs Germanic Formalism: exploring*



pubblicato sull'argomento e incentrato sull'analisi della struttura del racconto *En voyage* di Maupassant (1921)<sup>19</sup>, Petrovskij afferma l'intento di contribuire a sviluppare ulteriormente le basi per una poetica della novella e giustifica la scelta di mantenere, in alcuni casi, i termini desunti dagli studi occidentali per evitare di compromettere la chiarezza espositiva del lavoro, trattandosi per lo più di espressioni entrate da tempo nel lessico delle varie lingue e ormai cristallizzate (come ad esempio nel caso delle parole *Spannung* o *Vorgeschichte*). È interessante notare come, anche in riferimento ai procedimenti tecnici dell'esposizione e, più in particolare, alla disposizione degli avvenimenti rispetto alla loro sequenza temporale, Petrovskij non usi le espressioni *fabula* e *sjužet* proposte da Šklovskij, ma preferisca rifarsi alla terminologia di Otmar Schissel von Fleschenberg, impiegando i calchi *kompozicija* ('Komposition') e *dispozicija* ('Disposition') per indicare rispettivamente la disposizione degli avvenimenti dell'azione ora nella loro reale successione logica e cronologica, ora secondo un compito artistico ben preciso. Come meglio formulerà nell'articolo *La morfologia del colpo di pistola di Puškin* (1925)<sup>20</sup>, con la parola *sjužet* Petrovskij intende la materia nella «sua conformazione pre-poetica elementare che possiede però una sua architettura»<sup>21</sup>, mentre definisce 'fabula' il «sjužet poeticamente rielaborato». Si tratta, in sostanza, dell'interpretazione opposta a quella avanzata da Šklovskij<sup>22</sup>. Nello stesso lavoro sul *Colpo di pistola di Puškin* Petrovskij chiarisce la metodologia impiegata, spiegando che cosa intenda per 'analisi morfologica': è «l'analisi diretta, immanente del contenuto come datità poetica» che si contrappone all'«analisi morfogenetica»,

---

*the concept of European Formalism*, in «Linguistic Frontiers», IV, n. 2, 2021, pp. 1-8.

<sup>19</sup> M.A. PETROVSKIJ, *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza)*, in «Načala», n. 1, 1921, pp. 106-127. Analizzando la composizione dell'opera Petrovskij giunge alla conclusione che le componenti interne del racconto presentano così tante differenze da poter individuare all'interno di una stessa cornice due novelle di genere diverso: una novella d'avventura e una puramente psicologica.

<sup>20</sup> In italiano il saggio è stato tradotto e commentato da Adalgisa Mingati. Cfr. M. PETROVSKIJ, *La morfologia del colpo di pistola di Puškin*, in «Ticonte. Teoria, Testo, Traduzione», XII, 2019, pp. 493-512; A. MINGATI, *Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica*, in *ivi*, XII, 2019, pp. 471-492.

<sup>21</sup> È contraddistinta da una sequenza temporale, da una differenziazione spaziale e dal legame causale dei fenomeni.

<sup>22</sup> Sui diversi significati attribuiti ad alcuni termini chiave del formalismo russo, cfr. V. ŠMID, *Narratologija, Jazyki slavjanskij kul'tury*, Moskva 2003.

ovvero «all'analisi del contenuto nel suo formarsi, come risultato del processo creativo». Il metodo morfologico permette di «astrarre la materia dell'opera poetica e, successivamente, dal suo confronto col tutto poetico stabilire quei principi formali (e di conseguenza i "procedimenti"), che formano l'organismo poetico dato»<sup>23</sup>. Essendo la forma «un principio attivo», «l'analisi di qualsiasi procedimento poetico deve consistere nel prendere coscienza della sua congruità, ovvero del suo orientamento, vale a dire nell'indagare la teleologia del procedimento». Con riferimento ai componenti della *povest'* presa in esame Petrovskij introduce il termine 'funzione', per segnalare appunto il significato teleologico di ciascun componente. Egli distingue quindi lo schema statico del racconto, la sua anatomia, che definisce 'costruzione', dallo schema dinamico (la sua fisiologia), che chiama invece 'composizione'. «I concetti di costruzione e composizione si riuniscono in seguito in una sintesi che si potrebbe definire nel modo più preciso possibile col termine di organizzazione»<sup>24</sup>.

Nello stesso numero della rivista «Načala» in cui, nel 1921, viene pubblicata *La composizione della novella in Maupassant* di Petrovskij esce un altro importante contributo nell'ambito dello studio morfologico del fatto letterario: il saggio di Viktor Vinogradov intitolato *Il grottesco naturalistico. L'intreccio e la composizione nel racconto di Gogol' "Il naso"*<sup>25</sup> in cui l'autore individua nei motivi 'nasologici' della letteratura

<sup>23</sup> Cfr. PETROVSKIJ, *La morfologia del colpo di pistola di Puškin*, cit., pp. 494-495.

<sup>24</sup> Cfr. *ivi*, p. 499. Nel 1927 Petrovskij pubblicherà la sintesi di queste ricerche nel saggio *Morfologia della novella* (M.A. PETROVSKIJ, *Morfologija novelly*, in «Ars Poetica. Sbornik statej», Moskva 1927, pp. 69-100). Di questo lavoro esiste anche una traduzione italiana a cura di Renato Risaliti: M.A. PETROVSKIJ, *Saggio d'analisi della composizione novellistica*, in R. RISALITI, *Ricerche sulla letteratura e sul formalismo russo*, Pisa 1977, pp. 149-182. Nel 1928 uscirà inoltre il suo studio *La composizione dell'Eterno marito*, cfr. M.A. PETROVSKIJ, *Kompozicija Večnogo muža*, in *Dostoevskij*, Moskva 1928, pp. 115-161.

<sup>25</sup> V.V. VINOGRADOV, *Naturalističeskij grotesk. Sjužet i kompozicija povesti Gogolja Nos*, in «Načala», 1, 1921, pp. 82-105. Recensendo il numero della rivista, il poeta futurista Sergej Bobrov così commentava i due studi: l'articolo di Petrovskij «è un componimento 'scolastico', sul tema assegnato, pieno di meticolose osservazioni di carattere generale che non dicono niente né della novella né di Maupassant 'compositore' [...]. L'articolo di Vinogradov sul *Naso* fornisce materiale molto interessante sulla passione per il tema del naso molto diffusa ai tempi di Gogol' (la 'nasologia' del primo quarto del secolo scorso). L'autore, che seleziona opportunamente numerose citazioni, riesce a mostrare facilmente in che misura i diffusi *calembours* sul naso e i discorsi sulla rinoplastica fornirono a Gogol' del valido materiale per il suo racconto. L'ossatura del racconto è evidenziata abbastanza bene, ma tutto qui. Esaminando i procedimenti

e della pubblicistica russa degli anni Venti e Trenta dell'Ottocento il substrato semantico di riferimento del racconto gogoliano. L'opinione consolidatasi nel pubblico dei lettori, secondo cui la trama del *Naso* risulterebbe alquanto strana, sarebbe dunque priva di fondamento; in realtà, nella sua *povest'* Gogol' non avrebbe inventato niente di nuovo o di particolarmente straordinario dal punto di vista tematico, ma si sarebbe limitato a rielaborare motivi già esistenti e peraltro da lui utilizzati singolarmente in altri racconti, annodandoli ora attorno ad un'unica trama. Alla base del *Naso* Vinogradov individua così la tradizione letteraria sterniana, la letteratura periodica del tempo e il genere aneddotico. La sensazione di stranezza deriverebbe, a suo avviso, dal fatto che, rivoltosi al genere del 'grottesco soprannaturale', legato negli anni Trenta al nome di Hoffmann, Gogol' crea il mondo della «bizzarra fantastica» (*fantastičeskaja čepuča*) in cui le leggi dell'intreccio artistico sono consapevolmente contrapposte alla correlazione reale delle cose e dove il fantastico e il reale «si mescolano in un garbuglio». Alla base della composizione del *Naso* Vinogradov ravvisa la tendenza alla giustificazione di nuove forme di rapporti tematico-significativi; per usare le sue stesse parole l'architettura del racconto mirerebbe «a destare nel lettore perplessità e sospetto sull'impotenza dell'autore di uscire dal labirinto delle assurdità»<sup>26</sup>.

---

compositivi, Gogol' non dice niente dell'intreccio, ma si limita a precisare all'inizio, con le parole di Ejchenbaum, che "l'intreccio in Gogol' è povero, o addirittura assente". Riteniamo che questo sia un abbaglio dovuto agli stessi errori metodologici di Žirmunskij. L'intreccio è un procedimento, così recita la posizione aprioristica. Ma una serie di procedimenti non fanno ancora l'intreccio e, una volta individuata tale serie, è impossibile individuare l'intreccio, da qui la conclusione che l'intreccio viene cercato nel posto sbagliato. Tuttavia Vinogradov fa prima: se i fatti non si addicono allo schema, tanto peggio per i fatti, mancava solo che l'autore dicesse che l'intreccio non esiste proprio e non serve a niente...Gli autori dell'Opojaz in generale trovano allora l'approvazione nella raffinatezza dei loro ragionamenti quando trattano opere i cui procedimenti sono volutamente esagerati e peculiari, e vengono ironicamente e con molta insistenza rifilati al lettore. Ma se non trova il suo troppo preferito, l'opojaznik diventa indolente, noioso ed estremamente improduttivo. Povero lui, – Tristram è uno mentre la letteratura è sterminata; basta che prenda qualcosa di perfetto e poco ironico, che deve subito assicurare che "ha chiuso gli occhi per sempre" è molto più bello di "è morta" (non è nuovo come ragionamento: un certo Luk'janov già una volta ha lodato, con estrema eccitazione, Goleniščev-Kutuzov per aver detto "scuriccio" quando, senza diventare indecente, avrebbe potuto dire "uomo dai capelli bruni e ricci")», S. BOBROV, "Načala" [recenzija], in «Krasnaja nov'», n. 1, 1922, pp. 317-322.

<sup>26</sup> Cfr. V.V. VINOGRADOV, *Naturalističeskij grotesk: (sjužet i kompozicija povesti Gogolja "Nos")*, in *Poëtika russkoj literatury: izbrannye trudy*, Nauka, Moskva 1976, p. 25.

Nel suo saggio Vinogradov utilizza la parola *sjužet* nella sua più ampia accezione ovvero per indicare l'intreccio, o meglio la trama dell'opera, e non nello specifico quale particolare esposizione della narrazione che, a differenza della fabula, non rispecchia la successione logico-temporale dei fatti ma risponde a un ordine ben preciso scelto dal narratore. Per ciò che concerne invece la composizione dell'opera, egli ritiene che possa essere analizzata da due punti di vista: statico, quale rapporto di elementi poetici che si trovano su uno stesso piano, e dinamico, come movimento di questi elementi in una particolare direzione, o meglio, verso un fine ben preciso<sup>27</sup> e ricalca, per sua stessa ammissione, la distinzione proposta dal filosofo Gustav Špet tra 'sistema' e 'struttura'<sup>28</sup>. L'articolo sul *Naso* di Gogol' sarebbe stato scritto proprio nell'ottica di indagare la composizione del racconto da un punto di vista dinamico.

Un altro rappresentante meno noto del Circolo linguistico di Mosca cui si devono importanti contributi nell'analisi della struttura dell'opera letteraria è Aleksandr Aleksandrovič Reformatskij (1900-1978), il quale è passato agli onori delle cronache per aver fondato insieme a Vladimir Sidorov (1903-1968), Ruben Avanesov (1902-1982) e Petr Kuznecov (1899-1968), la Scuola fonologica di Mosca o 'Scuola linguistica neomoscovita' (Novomoskovskaja lingvističeskaja škola)<sup>29</sup>, ma i cui importanti contributi nell'ambito del formalismo russo restano sconosciuti ai più<sup>30</sup>. Figlio di un noto chimico, si

<sup>27</sup> «Se la studiamo come movimento, davanti a noi si presenta allora un altro problema: capire come cambiano tutte le altre componenti dell'opera rispetto a questo movimento, perché, muovendosi, frantumandosi in unità coese, questa o quell'opera crea sempre delle unità poetiche semantiche nuove, e allo stesso tempo ci muove alla comprensione del senso del tutto». Cfr. V.V. VINOGRADOV, *Iz istorii poëtiki*, in «Izvestija AN SSSR, Serija literatury i jazyka», n. 3, 1975, p. 264.

<sup>28</sup> Cfr. ID., *Iz istorii izučeniya poëtiki (20-e gody)*, in *ivi*, pp. 259-272.

<sup>29</sup> La Scuola fonologica di Mosca si prefiggeva di proseguire la tradizione di Fortunatov e di studiare la lingua come una struttura semiotica complessa stratificata in livelli gerarchici, ognuno dei quali forma un sistema di unità interrelate e interdipendenti. Per un ulteriore approfondimento si rimanda alle descrizioni e alle memorie dei suoi stessi rappresentanti, A.A. REFORMATSKIJ, *Iz istorii otečestvennoj fonologii*, in ID., *Fonologija i morfonologija. Izbrannye raboty*, Moskva 2018, pp. 4-91; V.N. SIDOROV, *O Moskovskoj fonologičeskoj školy*, in *Otcy i deti Moskovskoj lingvističeskoj školy. Pamjati V.I. Sidorov*, Moskva 2004, pp. 153-314.

<sup>30</sup> La figura e l'attività scientifica di Reformatskij sono stati di recente oggetto di studio della filologa russa Elena Ivanova, di cui si segnalano, tra gli altri, i seguenti contributi: E.A. IVANOVA, *Lingvo-semiotičeskaja teorija pečatnogo teksta A.A. Reformatskogo. Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk*, Moskva

appassiona fin da giovanissimo a tutte le forme d'arte: prende lezioni di pittura da Natalja Gončarova, scrive musica, sperimenta il teatro<sup>31</sup> ed è proprio dalla teoria della musica, della pittura e del teatro che attinge la terminologia per l'analisi poetica<sup>32</sup>, alla quale si appassiona nei primi anni universitari, prima di essere definitivamente attratto dalla linguistica.

Risale al novembre 1921 lo studio *Sulla composizione del romanzo di Dostoevskij "Il giocatore"*<sup>33</sup> che Reformatskij elabora nell'ambito del seminario *Sulla composizione della novella in Maupassant*, tenuto da Petrovskij all'Università di Mosca, nell'anno accademico 1921/1922. Analizzando la struttura di *Igrok*, Reformatskij constata innanzitutto l'assenza di una vera e propria 'esposizione' ed evidenzia come le 'immagini statiche'<sup>34</sup>, vale a dire la descrizione dello sfondo

---

2009; EAD., *Gody učenija A.A. Reformatskogo: Moskovskij universitet*, in «Vestnik RGGU: Istorija, Filologija, Kul'turologija, Vostokovedenie», 2010, pp. 173-179. Per una dettagliata nota biografica e bibliografica si rimanda inoltre a V.A. VINOGRADOV, S.E. NIKITINA, *Aleksandr Aleksandrovič Reformatskij*, in F.M. BEREZIN (otv. red.), *Otečestvennye lingvisty XX v.*, Moskva 2003, pp. 111-132.

<sup>31</sup> «Agli inizi degli anni Venti andai, di nascosto dai miei, al provino per i corsi che venivano organizzati allora al Primo Teatro della Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa e fui preso. E là, oltre a Ejchenabum, incontrai tutti i membri dell'Opojaz. Tra i nostri insegnanti c'erano molte persone interessanti. C'era Osip Maksimovič Brik. C'era Roman Osipovič Jakobson, al suo debutto come insegnante. C'era Aleksandr Georgievič Gabričevskij che teneva un corso di storia del teatro antico. Una donna di grande talento, Nina Georgievna Aleksandrova, moglie del compositore. Insegnava arti plastiche, in maniera straordinariamente poetica...». Il frammento è tratto da un'intervista a Reformatskij del 20 novembre 1973 di cui si conservano la registrazione e la trascrizione, pubblicate il 27 aprile 2020 sul sito <<https://oralhistory.ru>> (ultimo accesso 10.01.2022).

<sup>32</sup> «Poiché nella poetica russa manca del tutto una precisa terminologia, dobbiamo ricorrere per la nomenclatura ai più diversi settori – alla teoria della musica, della pittura, del teatro – e usare senza traduzioni i termini che vogliamo dalle lingue straniere» (traduzione di Renato Risaliti), cfr. M.A. PETROVSKIJ, *Saggio d'analisi della composizione novellistica*, in R. RISALITI, *Ricerche sulla letteratura e sul formalismo russo*, Goliardica, Pisa 1977, p. 129.

<sup>33</sup> Il testo dell'intervento è stato pubblicato a quasi cento anni esatti dalla sua stesura: A.A. REFORMATSKIJ, *Kompozicija romana F.M. Dostoevskogo "Igrok"*, in ID., *Fonologija i morfonologija. Izbrannye raboty*, Jurajt, Moskva 2018, pp. 289-299.

<sup>34</sup> Reformatskij distingue la *statičeskaja tematika* (che corrisponde alla *Descriptio* della retorica classica), dalla *dinamika (Narratio)*. Egli definisce *tema* sia l'unità complessa dell'intreccio ulteriormente scomponibile in 'tema' e 'motivo', che, appunto, «la più semplice unità statica» dell'intreccio stesso. Le più semplici unità dinamiche sono invece da lui denominate 'motivi'. Reformatskij fornisce queste definizioni nel *Saggio d'analisi della composizione novellistica* pubblicato nel 1922, precisando, al contempo,

e la definizione dei personaggi, non sono presentate tutte insieme ma vengono frammentate e introdotte gradualmente nell'opera attraverso i resoconti e i dialoghi degli stessi protagonisti, determinando così un voluto senso di caos<sup>35</sup>. Più o meno lo stesso effetto viene rilevato da Reformatskij nella 'dinamica' (*Narratio*) del romanzo, dove tutto il materiale statico si annoda intorno a tre temi principali: il denaro, l'amore e la roulette. Questi tre temi, intersecandosi, saldano tra loro i vari personaggi e danno vita a intrecci, sia paralleli che incrociati<sup>36</sup>. Da ciò deriva un movimento vorticoso in cui un ruolo di primaria importanza è assunto dal ritmo<sup>37</sup>. Accelerando il ritmo nella composizione, Dostoevskij trasmette il senso della tensione, mentre, dall'altro, rallentandolo, crea l'effetto che in musica si chiama ritenuto (effetto che concretamente si realizza attraverso descrizioni che sospendono la narrazione). Tirando brevemente le somme della sua analisi, Reformatskij evidenzia quattro principali procedimenti artistici nella composizione del romanzo *Il giocatore*: 1) introduzione, in parallelo, di diversi intrecci che vanno a intersecarsi l'uno con l'altro; 2) stretta connessione dei temi: denaro e amore; 3) esposizione introdotta in maniera graduale e frammentaria; 4) narrazione condotta in prima persona.

Tutti questi concetti così come lo stesso metodo d'indagine verranno poi approfonditi da Reformatskij nello studio *Opyt analiza novellističeskoj kompozicii* (Tentativo d'analisi della composizione novellistica, 1922)<sup>38</sup>, dove a una proposta di descrizione sistematica

---

le interpretazioni che degli stessi concetti erano già state proposte da altri colleghi. In merito al 'motivo' scrive: «secondo A.N. Veselovskij il 'motivo' è "la più semplice unità narrativa"; secondo M.A. Petrovskij: "l'elemento dell'intreccio che ritarda o affretta l'azione"; secondo V.M. Žirmunskij: "il motivo, come germe dell'intreccio, è nella lingua una semplice proposizione con un verbo predicativo"», PETROVSKIJ, *Saggio d'analisi della composizione novellistica*, cit., p. 131.

<sup>35</sup> Interessante, a questo proposito, il parallelo con la pittura cubista in cui l'immagine è scomposta in diverse parti che nell'insieme, però, formano un tutto.

<sup>36</sup> Reformatskij è uno dei pochi a usare il termine *intriga* per indicare l'intreccio/la trama dell'opera, generalmente designata dai formalisti con la parola *sjužet*.

<sup>37</sup> Reformatskij attinge all'ambito musicale e usa il termine russo *temp* (ritmo/tempo).

<sup>38</sup> È curioso notare come sulla copertina del fascicolo, sopra il nome dell'autore, ci sia la dicitura 'Moskovskij kružok OPOJAZ'. In calce una nota dell'editore specifica che il Circolo moscovita 'OPOJAZ' si occupa di questioni inerenti al linguaggio poetico e che i risultati delle ricerche saranno pubblicati in ulteriori dispense. A quanto ci risulta, però, al lavoro di Reformatskij non seguirono altre pubblicazioni. Sempre nella nota si rimanda il lettore a tre referenti principali: Osip Brik, lo stesso Reformatskij e tale I.V. Ejdel'nant, figura di cui però non si dispone di nessun tipo di informazione. Di una

della struttura dell'opera narrativa affiancherà anche le indicazioni per una ricerca funzionale dei singoli momenti della struttura stessa. Nel 1927 Petrovskij pubblicherà la sua *Morfologija novelly* (Morfologia della novella) e da lì a un anno uscirà la celebre *Morfologia della fiaba* di Vladimir Propp che, nella teorizzazione delle invarianti narrative, sarà senz'altro debitrice alle ricerche e agli esperimenti dei primi anni Venti, appena descritti.

---

sorta di appendice moscovita della petrogradese Società per lo studio del linguaggio poetico, distinta dal Circolo linguistico di Mosca, parla anche lo stesso Reformatskij, cfr. A.A. REFORMATSKIJ, *Zaroždenie Moskovskoj fonologičeskoj školy*, in ID., *Iz istorii otečestvennoj fonologii*, Nauka, Moskva 1970, p. 14.

Duccio Colombo

*L'intreccio, il dettaglio e le cose:  
un apologo sulla fortuna sovietica di un termine dei formalisti*

ABSTRACT:

The term *siuzhetnaia proza*, or 'plot-based prose', is recurrent in Soviet literary debate. Its roots lie in the basic Formalist opposition: if plot is the main device of prose, everything which is not plot must be regarded as motivation. This opposition involves psychology, but also details, i.e. objects (bourgeois idols).

The term survived in Soviet debate as a euphemism for mass literature, called 'plot-based literature' by critics from a range of backgrounds. But is it possible to measure the space that plot occupies in a given work? And what about science fiction, a mass genre where the invention and the depiction of a world is fundamental?

...forse  
ti salva un amuleto che tu tieni  
vicino alla matita delle labbra,  
al piumino, alla lima:  
un topo bianco,  
d'avorio; e così esisti!

La rivista popolare «Vokrug sveta» per larga parte della sua lunga vita ha riportato in testata, accanto al titolo, una lista degli argomenti a cui è dedicata: nel 1929 si definiva così «rivista di viaggi, scoperte, romanticismo rivoluzionario, invenzioni ed avventure»; nel 1932, «rivista di romanticismo rivoluzionario, *kraevedenie*, spedizioni, viaggi e scoperte scientifiche». Nel 1930 e nel 1931, la lista, che proseguiva con «romanticismo rivoluzionario, fantascienza, avventure, viaggi e scoperte» si apriva con «*sjuzetnaja literatura*».

Il termine – non per caso di difficile traduzione ('letteratura di intreccio'? 'letteratura a intreccio forte?') – appartiene all'armamentario dei formalisti. La sua invenzione risale, con tutta probabilità, alla campagna pubblicitaria per il lancio dei Fratelli di Serapione. Scriveva Viktor Šklovskij nell'articolo del 1921 in cui presentava il gruppo di giovani scrittori, prima dell'uscita del loro almanacco: «La vecchia



letteratura russa era priva di intreccio: gli scrittori-*bytoviki* catturavano con quello che Lev Tolstoj chiamava “dettagli” [*podrobnosti*], di azione nella prosa russa, di ‘avvenimenti’ ce ne sono sempre stati pochi». Nei serapioni, invece...

«La psicologia è in disgrazia, non c’è analisi, i personaggi non fanno discorsi l’uno all’altro, in molti sono perfino intenzionalmente tralasciate le motivazioni dell’azione, perché sullo sfondo della letteratura russa stracarica di motivazioni è particolarmente evidente l’azione che viene direttamente dopo un’azione, delle azioni legate l’una all’altra solo dal movimento del racconto»<sup>1</sup>.

L’argomento ritorna quasi identico, se pure con una variante terminologica decisamente curiosa ed evidentemente sintomatica, dove i termini chiave intreccio (*sjužet*) e fabula si scambiano di posto in modo del tutto indolore, in *A Occidente!*, l’articolo programmatico di Lev Lunc del 1923:

«In Occidente esiste dall’antichità una certa forma d’arte che dal nostro punto di vista russo è poco seria per non dire dannosa. È la cosiddetta letteratura di avventure. [...] Abbiamo chiamato sciocchezza da boulevard e divertimento infantile quello che in Occidente si considera classico. La fabula! La capacità di trattare un intrigo complesso, di legare e sciogliere nodi, di intrecciare e svolgere, è una cosa che si ottiene con un lavoro meticoloso di molti anni, creato da una cultura tramandata e meravigliosa. E noi russi non sappiamo maneggiare la fabula, non conosciamo la fabula e per questo disprezziamo la fabula»<sup>2</sup>.

Una formulazione particolarmente arguta dello stesso discorso è in un articolo, ancora successivo, di Jurij Tynjanov. In questo caso, il punto di partenza è l’eroe, l’«eroe russo», che

«...ha dimenticato di essere un vero eroe letterario, e per strada è andato a finire nella “Storia dell’intelligenza russa”, dove è rimasto “fino a Čechov e a i nostri giorni”. [...]

---

<sup>1</sup> V. ŠKLOVSKIJ, *Serapionovy brat’ja*, in «Knižnij ugol’», n. 7, 1921; ora in Id., *Gamburgskij sčet: Stat’i – vospominanija – esse (1914-1933)*, Sovetskij pisatel’, Moskva 1990, pp. 140-141. Le traduzioni dal russo sono mie dove non altrimenti specificato, DC.

<sup>2</sup> L. LUNC, *Na zapad!*, in «Beseda», n. 3, 1923; ora in Id., *“Obez’jany idut!”: Sobranie proizvedenij*, INAPRESS, Sankt-Peterburg 2003, pp. 343-344.

Basta! L'eroe è licenziato. Non discuteremo più il suo comportamento sulle colonne della stampa. C'è un altro eroe, di formazione più antica, più allegro e resistente.

Quando l'intreccio, svolgendosi, vi attira a forza nella cerchia dell'azione, l'eroe diventa il punto fermo che seguite senza staccarvi. E, cosa strana, l'autore non si trattiene su di lui un minuto, non ci appesantisce con descrizioni né delle sue sopracciglia, né delle sue sofferenze, in fondo nemmeno conoscete l'eroe, ma siete decisamente dalla sua parte, simpatizzate per lui e andate *insieme a lui* attraverso tutto il romanzo»<sup>3</sup>.

Non è difficile far derivare questa impostazione della questione dai presupposti di base dell'atteggiamento formalista: in un modello di analisi dell'opera letteraria che in questa fase è ancora un modello *priem-motivirovka*, l'intreccio è il *priem* della prosa, e tutto quanto non è intreccio è dunque semplice "motivazione" del procedimento, materiale secondario, che, nelle forme più pure, è ridotto al minimo, se non assente del tutto – così Šklovskij nel saggio sul *Tristram Shandy*, quello in cui viene esposta per la prima volta la distinzione base tra fabula e intreccio:

«Sterne è stato un rivoluzionario estremo della forma. Sua caratteristica tipica è il denudamento del procedimento. La forma artistica è data al di fuori di ogni motivazione, semplicemente come tale. La differenza tra un romanzo di Sterne e un romanzo del tipo comune è esattamente la stessa che passa tra una comune poesia con una strumentazione sonora e la poesia di un futurista scritta in linguaggio transmentale»<sup>4</sup>.

E ricordiamo come l'origine del formalismo sia rintracciabile proprio nella giustificazione teorica della poesia transmentale, nella proposta del principio della pura sonorità come *priem* della poesia, e dell'interpretazione del significato del testo poetico (un testo che quindi di significato non ha bisogno, che non prevede un significato) come *motivirovka* secondaria, in fondo non necessaria, che può sparire nei testi che diventano proprio per questo testi puri, esemplari.

C'è però un secondo motivo culturale alle spalle della preferenza per una letteratura in cui l'intreccio ha un peso preponderante: sono da considerarsi, nello schema che abbiamo delineato, parte della

<sup>3</sup> Ju. TYNJANOV, *Sokraščenie štatov*, in «Žizn' iskusstva», n. 6, 1924; ora in Id., *Poëtika: Istorija literatury: Kino*, Nauka, Moskva 1977, pp. 144-146.

<sup>4</sup> V. ŠKLOVSKIJ, "Tristram Šendi" *Sterna i teorija romana*, OPOJaZ, Petrograd 1921; ora in Id., *O teorii prozy*, Federacija, Moskva 1929, p. 77.

motivazione tanto le ‘sofferenze’ dell’eroe – la psicologia – quanto le sue ‘sopracciglia’ – le descrizioni, i dettagli. Quei dettagli privi di significato (dal punto di vista della grammatica narrativa) ma portatori di referenza che Roland Barthes definirà negli anni Sessanta funzionali all’«effetto di realtà»<sup>5</sup>, riprendendo argomenti che sono già nel discorso formalista degli anni Venti – Jakobson parlava del «realismo progressista come caratterizzazione attraverso tratti non essenziali»<sup>6</sup>, per riprendere il discorso nel dopoguerra: «l’autore realista opera digressioni metonimiche dall’intreccio all’atmosfera e dai personaggi alla cornice spazio-temporale»<sup>7</sup>. In maniera ancora più esplicita Šklovskij, nel saggio del 1929 su *Guerra e pace*, sostiene che

«Per destare la fiducia del lettore, l’autore deve informarlo di particolari superflui: è come mettere una normale iscrizione anagrafica su un passaporto falso. Informare di certi particolari significa inoltre dare al lettore la sensazione di assistere alla materializzazione di un ritratto, in modo che gli sembri proprio di vedere il personaggio. Da qui, i mercanti che appaiono in due righe durante la devastazione di Mosca, ma che l’autore ci mostra con le pistole sul naso»<sup>8</sup>.

La letteratura ‘*sjužetnaja*’ è insomma anche la letteratura che fa a meno dei dettagli del *byt* – il *byt*, gli oggetti, i soprammobili, le cose, il *byt* inteso come attributo, e oggetto di interesse, della piccola borghesia filisteia, del *meščanstvo*, contro cui l’avanguardia fa una guerra serrata.

È parte di questo discorso Malevič quando, in numerosi interventi teorici, propaganda l’arte *non oggettiva* come arte *senza oggetti* (traduzione altrettanto legittima dell’aggettivo *bespredmetnoe*). Per citare solo uno dei numerosi esempi possibili:

«Siete diventati gli stessi idolatri dell’oggettività.  
Venite verso la nuova coscienza e smettete di essere schiavi delle cose. Distruggete l’amore per gli angoli della natura, le veneri e

<sup>5</sup> Vedi R. BARTHES, *L’effet de réel*, in «Communications», n. 11, 1968, pp. 84-89.

<sup>6</sup> R. JAKOBSON, *O chudožestvennom realizme*, in «Červen», n. 4, 1921; ora in T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi: Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 2003<sup>2</sup>, p. 104.

<sup>7</sup> R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Feltrinelli, Milano 2002<sup>4</sup>, p. 41.

<sup>8</sup> V. ŠKLOVSKIJ, *Material’ i stil’ v romane L’va Tolstogo “Vojna i mir”*, Moskva 1929; trad. it. di M. Guerrini, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica (saggio su Guerra e Pace)*, Pratiche, Parma 1978, p. 118.

le macchine»<sup>9</sup>.

Lo stesso atteggiamento è alla base dei numerosi testi intitolati alla *Rivolta delle cose* che escono in questi anni (*La rivolta delle cose* è il primo titolo del *Vladimir Majakovskij: tragedia*, e il titolo di una sceneggiatura di Lev Lunc); un discorso iniziato negli anni Dieci che nei Venti riappare in una versione più chiaramente politicizzata – il *byt* è il *byt* del *meščanstvo*, gli oggetti sono decorazione volgare e politicamente sospetta, questione sviscerata con ricchezza di dettagli, tra gli altri, da Svetlana Boym<sup>10</sup>. Tra i numerosissimi esempi possibili, vale citare i famosi versi di Majakovskij:

«Marx dalla parete guarda a lungo...  
E a un tratto  
spalanca la bocca  
e si mette a gridare:  
“Ha ingarbugliata la rivoluzione l’ordito del filisteismo.  
Più tremendo di Vrangel’ è il costume borghese.  
Svelti,  
torcete il collo ai canarini,  
perché il comunismo  
dai canarini non sia sopraffatto!”»<sup>11</sup>.

(Quello che Ripellino traduce con «costume» è, ovviamente, il *byt*). Oppure la campagna *Doloi domašnij chlam!* lanciata nel 1928 dalla «Komsomol’skaja pravda», di cui fa parte tra l’altro la lettera di una lettrice, citata ancora dalla Boym:

«Care donne padrone di casa, accetto la sfida della “Komsomol’skaja pravda”, strappo dai muri le cartoline, i quadri che non raffigurano altro che porcherie. Tutto questo lo metto nella stufa. Spacco le statuette che raffigurano donne nude, goffe, volgari con pose inverosimili, rompo i soprammobili – tutte le cosette e le cosucce – e le porto all’immondezzaio. Non decorerò la mia stanza con questa bellezza. Nella mia testa non c’è questa bellezza. Come è diventata bella, luminosa la stanza. Facendo

<sup>9</sup> K. MALEVIČ, *Gosudarstvennykam ot iskusstva*, in «Anarchija», n. 53, 1918; ora in Id., *Sobranie sočinenij v 5-i tomach: T. I*, Gileja, Moskva 1995, p. 83.

<sup>10</sup> S. BOYM, *Obščie mesta: Mifologija povsednevnnoj žizni*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2002, pp. 45-135.

<sup>11</sup> Traduzione di A.M. Ripellino, in V. MAJAKOVSKIJ, *Poesie*, a cura di G. Carpi, Rizzoli, Milano 2008, p. 283.

questo chiamo le altre padrone di casa a seguire il mio esempio»<sup>12</sup>.

Per vedere questo tipo di discorso applicato più direttamente al campo della letteratura, dell'arte in generale, citiamo un intervento di Šklovskij già degli anni Trenta (che riprende, peraltro, svolgendole più ampiamente, considerazioni su Ėjzenštejn già esposte ripetutamente negli anni precedenti). Per commentare, in questo caso, il *Čapaev* dei fratelli Vasil'ev, il Nostro ritorna qui su Ėjzenštejn; e per discutere Ėjzenštejn ricorre alla ricezione di Balzac in Russia:

«Puškin rimproverava alla letteratura francese a lui contemporanea la piccineria, Tomaševskij pensa che Puškin parlasse di Balzac. Senkovskij pubblicava i romanzi di Balzac trasformandoli in novelle, comprimendoli di due o tre volte eliminando i particolari. I romanzi di Balzac ricordano dei magazzini di mobili. Družinin li paragonava a dei quadri che raffigurando degli interni, dei quadri in cui le figure occupano l'ultimo posto. Le cose ingombravano i romanzi, li fermavano»<sup>13</sup>.

E, passando a Ėjzenštejn, ritorna su *Ottobre*, che aveva definito altrove un film barocco:

«La rinuncia al movimento era un particolare ascetismo del romanzo. Il movimento era allontanato, ceduto al romanzo poliziesco, il movimento restava al crimine e all'inseguimento. [...]  
*Ottobre* era una pellicola balzachiana. Il palazzo d'Inverno si trovava occupato non tanto dagli junker quanto da statue ed elefanti. La rivoluzione pareva diretta contro le cose. La linea andava così: Balzac-Zola-Ėjzenštejn»<sup>14</sup>.

\*\*\*

La scelta di propagandare una letteratura tesa a ridurre il peso delle cose, della motivazione, per lasciare spazio all'intreccio nudo è dunque coerente e facile da spiegare; è limitata, però, a un momento specifico – alla fine del decennio, con la campagna per la letteratura del fatto, per esempio, Šklovskij passerà, con una niente affatto sorprendente svolta a 180 gradi, a teorizzare la letteratura priva di intreccio. Per

<sup>12</sup> BOJM, *Obščie mesta: Mifologija povsednevnjoj žizni*, cit., p. 55.

<sup>13</sup> V. ŠKLOVSKIJ, *O "Čapaeve" ešče raz*, in «Literaturnaja gazeta», n. 32, 1935; ora in Id., *Za 60 let: Raboty o kino, Iskusstvo*, Moskva 1985, p. 164.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 167.

quanto riguarda poi le cose e il *byt*, l'orientamento della cultura ufficiale sovietica cambierà velocemente all'inizio degli anni Trenta. La testata di «Vokrug sveta» cambia dal 1932 – è già comunque degno di nota il fatto che il termine *sjužetnaja literatura*, così squisitamente formalista, sia sopravvissuto per un anno alla purga del Gosudarstvennyj Institut Istorii Iskusstv di Leningrado che segnava la fine del formalismo come movimento in qualche modo organizzato e all'abiura di Šklovskij sulla «Literaturnaja gazeta».

Ancora più degno di nota è ritrovare lo stesso termine nel discorso dello stalinismo più estremo – per esempio, nella recensione del «Novyj mir» a un romanzo-simbolo degli anni dell'immediato dopoguerra, *Gli incendiari* di Nikolaj Španov: «Il romanzo *Gli incendiari* ha un intreccio forte [*roman... ostro sjužeten*]. Ci sembra che questo sia un tratto caratteristico del genere del romanzo politico di denuncia»<sup>15</sup>. In questo caso – estremo per il periodo e per il testo in oggetto, ma niente affatto isolato negli anni sovietici – l'uso di un termine di origine formalista (uno dei pochi, probabilmente, rimasto corrente dopo il 1930) ha valore di eufemismo: romanzo *sjužetnyj* equivale a romanzo *di massa*, termine inammissibile in quel discorso (utilizzarlo avrebbe significato ammettere l'esistenza di un'articolazione del pubblico non coerente con il socialismo che si presumeva raggiunto e con la teoria ufficiale della cultura sovietica); il romanzo di Španov è un (cattivo) romanzo di spionaggio, con tutte le caratteristiche del genere, compreso il rapporto stretto con una teoria del complotto.

Non è difficile, insomma, spiegare la scelta di utilizzare il termine; meno facile verificare il suo contenuto concreto: come si misura il peso specifico dell'intreccio? Abram Vulis, autore nel 1986 di una proposta di teoria del romanzo di avventure che deve molto, senza ammetterlo, allo Šklovskij degli anni Venti, definisce il suo oggetto nel modo che ci è familiare: «L'avventura ... non è altro che il predominio del principio dell'intreccio su quello descrittivo e dell'azione sull'eroe»<sup>16</sup>. Quando però si tratta di passare agli esempi concreti è costretto a complicare il discorso fino a renderlo estremamente vago: «Be', per esempio, il rinnovarsi veloce dell'informazione in un breve tempo di intreccio. Non è semplicemente il ritmo del racconto, è la velocità delle svolte, l'alternarsi espressivo degli scorci, la sensazione: "L'eroe ha fretta di

<sup>15</sup> Polkovnik M. TOLČENOV, *Kniga, razoblačajuščaja podžigatelej vojny*, in «Novyj mir», n. 12, 1949, p. 241.

<sup>16</sup> A. VULIS, *V mire priklučenij: Poëtika žanra*, Sovetskij pisatel', Moskva 1986, p. 22.

vivere, non glie ne vogliate per lo scioglilingua»<sup>17</sup>.

Una ulteriore dimostrazione della difficoltà della questione teorica che si pone in questo senso sta nella lettura da parte di Šklovskij dell'opera di Aleksej Tolstoj: proprio l'analisi della sua evoluzione è l'occasione per ripetere nel dettaglio lo schema teorico che abbiamo ricostruito sopra:

«Il fatto è che era nella tradizione della fine del XVIII e del XIX secolo di motivare nei dettagli il perché l'eroe si comporti proprio così e non diversamente. Molto spesso questa motivazione era data in forma di analisi psicologica. Inizialmente nella novella l'azione era data senza alcuna motivazione, e la motivazione è apparsa più tardi come conseguenza del tentativo di includere nel testo dei discorsi esplicativi. Questi discorsi, come anche le descrizioni di natura, nella forma primaria del romanzo avevano lo stesso ruolo di pietre preziose montate in un quadro e ad esso non legate»<sup>18</sup>.

Riprende poi un saggio di Kornej Čukovskij che notava, come tratto caratteristico della narrativa di Tolstoj, la prevalenza di protagonisti stupidi, per commentare:

«Ora l'eroe stupido ha delle chance di un successo duraturo. È la confessione mascherata della fine dell'intreccio tradizionale, che lavorava con grandezze psicologiche. Da qui è possibile il passaggio anche a un eroe solo indicato, come nella favola, al portatore casuale di incredibili avventure. [...]  
L'eroe del nuovo romanzo di Aleksej Tolstoj *Ibikus* quasi non esiste.  
È il punto geometrico di applicazione delle forze, e non una persona»<sup>19</sup>.

Non c'è bisogno di ribadire che, dal punto di vista di Šklovskij, tutto questo contribuisce ad una valutazione positiva dell'opera; quello che non apprezza di Tolstoj sono anzi le spinte in direzione opposta:

«E, nello stesso tempo, per Aleksej Tolstoj è finito con un totale insuccesso il tentativo di riprodurre il vecchio romanzo nella

---

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>18</sup> V. ŠKLOVSKIJ, *Novyj Gor'kij*, in «Rossija», n. 2, 1924; ora in *Id.*, *Gamburgskij sčet*, cit., pp. 198-199.

<sup>19</sup> *Ibid.*

tormentosamente noiosa *Andata alle pene dell'inferno*, la prima parte di una 'trilogia di romanzi'. Se prendiamo il materiale (la rivoluzione), *Ibikus* dovrebbe essere la seconda parte della trilogia, questo si deduce dal tempo, ma quale cambiamento nella maniera di scrivere, nel modo di trattare l'eroe».

*L'andata alle pene dell'inferno* è davvero cresciuta in una trilogia, che non include però *Ibikus*; una trilogia che, riletta oggi, per quanto davvero piuttosto noiosa, presenta anch'essa un aspetto *boulevardier*, "avventuroso", decisamente marcato; la differenza principale, rispetto ad *Ibikus*, risiede piuttosto nel tono, decisamente melodrammatico dove là era piuttosto cinico e scanzonato. Ma differenziare i due lavori dal punto di vista del diverso rilievo, rispettivamente, dell'intreccio e della motivazione appare un'operazione decisamente difficile, per cui le tecniche restano tutte da elaborare.

In comune tra i due testi resta l'interpretazione della rivoluzione e degli eventi collegati come fonte di avventure, o, cambiando il punto di vista, della prosa 'di intreccio' come quella in grado di rendere il tumulto di quegli anni; in un *Pil'njak*, per esempio, la stessa materia si qualifica come quella che l'intreccio è impotente a riflettere.

\*\*\*

L'interpretazione che vuole i generi 'popolari' caratterizzati da una preponderanza dell'intreccio non è esclusiva dei formalisti; Daniel Couégnas giunge per esempio allo stesso punto sulla base di una strumentazione teorica molto diversa. Un paragrafo del suo libro sulla paraletteratura è intitolato alla «Fibrillazione della diegesi»:

«Prolifica, invadente, la narrativa paraletteraria [...] rigurgita di personaggi e soprattutto di avvenimenti. Tende ad occupare tutto lo spazio testuale [...] Non è soltanto il dettaglio 'inutile' ad essere scartato. *A fortiori*, si capisce bene che ogni paragrafo descrittivo sta da 'parassita' nel racconto...»<sup>20</sup>.

Kingsley Amis, per fare un altro esempio, porta una «closely similar exaltation of idea or plot over characterisation»<sup>21</sup> a prova della parentela tra fantascienza e poliziesco.

Per quanto riguarda appunto il poliziesco, con una consapevolezza

<sup>20</sup> D. COUÉGNAS, *Introduction à la paralittérature*, Seuil, Paris 1992; trad. it. di S. Nobili, *Paraletteratura*, La Nuova Italia, Scandicci 1997, p. 119.

<sup>21</sup> K. AMIS, *New Maps of Hell: A Survey of Science Fiction*, Arno Press, New York 1975<sup>2</sup>, p. 34.



teorica decisamente superiore, ma su una linea non dissimile, Isaak Rezvin affermava che questo è «a construction in which no reality stands behind the sign»; i dettagli sono presenti, ma posseggono «only the syntactic and pragmatic functions (in this respect the detective novel is like a work of abstract art)»<sup>22</sup>. L'affermazione non può che richiamare il paragone di Šklovskij tra il *Tristram Shandy* e la poesia transmentale; estendere il parallelo alla narrativa di avventura è tutt'altro che in contraddizione con quel tipo di ragionamento. Il saggio di Rezvin (anzi le sue tesi, purtroppo non sviluppate) è dedicato al giallo classico inglese (gli esempi vengono da Agatha Christie); l'argomentazione è più raffinata, ma i risultati non particolarmente diversi da quelli degli altri autori appena citati. Come controargomento, si potrebbe riportare una battuta di Raymond Chandler che, notata la fragilità delle costruzioni logiche alla base di alcuni racconti di Conan Doyle, commentava che «Sherlock Holmes after all is mostly an attitude and a few dozen lines of unforgettable dialogue»<sup>23</sup> (e, potremmo aggiungere, un violino, e un buffo berretto): che, anche nel più classico dei polizieschi, lo schema intellettuale della *detection*, su cui si basa l'intreccio, abbia un peso superiore a quello della caratterizzazione è tutt'altro che dimostrato.

Lo stesso Amis, peraltro, nel suo libro su 007, definiva quello che chiamava «Fleming effect» in termini piuttosto simili a quelli utilizzati da Barthes per definire l'«effetto di realtà»:

«In addition, it provides motives and explanations for action; and the information itself is valuable, not simply *as* information, but in the relish and physical quality it lends to the narrative. A gunboat in a well/written boys' book can't just be a gunboat, it must be (say) of the *Zulu* class with five 4.7s arranged in two pairs for'ard and aft and a single one amidships – not, again, just to be believable or because we need to understand about the guns for later or because we like guns, but also so that the gunboat shall be fully *there*. To mention boys' books doesn't denigrate this interest; it merely helps to define it»<sup>24</sup>.

La stessa tecnica del dettaglio inessenziale diventa in questo approccio una caratteristica proprio della narrativa di massa – o si tratta

<sup>22</sup> I. REZVIN, *Notes on the Semiotic Analysis of Detective Novels: With Examples from the Novels of Agatha Christie*, in «New Literary History», 9, 2, (Winter, 1978), *Soviet Semiotics and Criticism: An Anthology*, pp. 385-386.

<sup>23</sup> R. CHANDLER, *The Simple Art of Murder*, Distributed Proofreaders Canada eBook, 2014.

<sup>24</sup> K. AMIS, *The James Bond Dossier*, The New American Library, New York 1965, p. 100.

magari di un dettaglio-etichetta che va a sostituire una descrizione più impegnativa?

\*\*\*

La fantascienza costituisce un argomento in più contro l'identificazione della letteratura 'di avventure' (o della 'letteratura di massa' in generale?) con la letteratura in cui prevale l'intreccio, e la motivazione (e dunque anche, o soprattutto, la descrizione, il dettaglio, la caratterizzazione dell'ambiente) si ritira in un ruolo secondario: qualunque autore si sia occupato di questi argomenti non esita ad inserire la fantascienza nella categoria. Ma la fantascienza è inconcepibile senza la creazione – e dunque la descrizione, e l'arredamento – di un mondo; si tratta, nelle parole di uno dei suoi indagatori più acuti, di «a realistic irreality».<sup>25</sup>

La questione riguarda anche lo stesso Aleksej Tolstoj, autore – sempre negli anni Venti – del famoso *Aelita*. Curioso come Tynjanov lo abbia criticato proprio per la scarsa capacità di inventare un mondo:

«Ma tutto il senso sta nel fatto che su Marte le cose risultano tutte come da noi: polvere, cittadine e cactus. [...]

Almeno non ci fosse quel cactus! Marte è noioso come il campo di Marte. Ci sono delle capanne, sia pure intrecciate, ma in fondo abbastanza innocue, ci sono delle quietissime case padronali alla Turgenev, e ci sono delle ragazze russe, una di queste è mescolata alla 'principessa di Marte', Aelita, l'altra è Ikoška.

Questa impressionante impossibilità di inventarsi una cosa qualsiasi su Marte è caratteristica non del solo Tolstoj»<sup>26</sup>.

Mentre, in una valutazione sovietica-tipo (scegliendo in modo quasi casuale uno degli innumerevoli testi dedicati all'autore), leggiamo che

«...anche quando A. N. Tolstoj si abbandona all'intreccio di una fabula fantastica o poliziesca di propria elaborazione [...] si esprime la stessa immersione nella vita quotidiana russa, il legame con lei diventato essenza profonda dell'artista, che gli permette attraverso i dettagli del *byt* di illuminare l'immagine del *bytiev*»<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> D. SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven – London 1979, p. VIII.

<sup>26</sup> JU. TYNJANOV, *Literaturnoe segodnja*, in «Russkij sovremennik», 1924, n. 1; ora in Id., *Poëtika: Istorija literatury: Kino*, cit., p. 155.

<sup>27</sup> V. SKOBELEV, *V poiskach garmonii: Chudožestvennoe razvitie A.N. Tolstogo. 1907-1922 gg.*, Knižnoe izdatel'stvo, Kujbyšev 1981, pp. 2-3.

Che la valutazione sia positiva o negativa, insomma, questa non ha niente a che vedere con l'intreccio, si basa al contrario sulla qualità dei dettagli.

Un caso interessante, che sembra indicare comunque (senza, certo, permettere in nessun modo di considerare la questione esaurita) l'esistenza di un legame privilegiato tra intreccio e avventura, fatto straordinario, letteratura popolare, è ancora in un testo di fantascienza, un testo che risale agli anni Sessanta ma contiene elementi del revival degli anni Venti caratteristico del periodo, un romanzo di Arkadij e Boris Strugackij intitolato *Chiščnye veščī veka* (Le cose rapaci del secolo) – il titolo è ripreso da una poesia di Andrej Voznesenskij posta in epigrafe, una poesia del tutto intonata al discorso che abbiamo tratteggiato:

«Oh, le cose rapaci del secolo!  
Sull'anima è posto il veto»<sup>28</sup>.

In questo romanzo Ivan Žilin, che i lettori dell'opera degli Strugackie conoscevano già come intrepido ingegnere di bordo della nave planetaria fotonica Tachmasib, si trova sulla Terra (in un XXI secolo solo leggermente più avanzato tecnologicamente rispetto all'epoca di stesura del testo), a investigare per conto di un Consiglio di Sicurezza (probabilmente delle Nazioni Unite) sulla comparsa di una nuova droga che sta provocando un numero di vittime crescenti in una località turistica di un paese non specificato (ma capitalista). Žilin scopre che la droga è una droga elettronica, lo *sleg* – un apparecchio che, sostituito ad un componente di una comune radiolina portatile, è in grado di trasportare l'ascoltatore in una realtà illusoria ed enormemente gratificante. Si mette dunque alla ricerca dei fabbricanti dell'apparecchio, per rendersi conto che si tratta di un pezzo di ricambio per prodotti elettronici di uso comune, in vendita per pochi centesimi in tutti i negozi.

«Mi scoppiò qualcosa nel cervello. Lo schema di base tradizionale di tutte le nostre azioni con l'immane assioma dell'esistenza di un'organizzazione ramificata di malfattori andava in polvere, e mi sorprendevo come non avessi visto prima quanto era stupida la sua complessità per questo semplice paese. Non c'era nessun laboratorio segreto sorvegliato da tizi arcigni armati di tirapugni,

---

<sup>28</sup> A. VOZNESENSKIJ, *Antimiry (izbrannaja lirika)*, Molodaja gvardija, Moskva 1964, p. 149.

non c'era nessun affarista cauto e privo di principi, non c'erano spacciatori con merce di contrabbando nascosta nei colletti [...] Non c'era niente da distruggere e da bruciare, non c'era nessuno da prendere e da mandare in esilio sulla Terra di Baffin. C'era solo l'industria moderna degli elettrodomestici, i negozi di stato che vendevano gli *sleg* a cinquanta centesimi, e c'erano state, all'inizio, una o due persone non prive di inventiva, tormentate dall'ozio e ansiose di nuove sensazioni, e c'era un paese di medie dimensioni in cui l'abbondanza era stata uno scopo e non era mai diventata un mezzo. E questo bastava»<sup>29</sup>.

L'unico vero colpevole è il vizio di strasazietà in cui vive l'uomo del XXI secolo, che – come Žilin ha avuto ampio modo di riscontrare – è mosso solo dalla disperata ricerca di sensazioni forti. Dal punto di vista ideologico, è innegabile il legame al discorso degli anni rivoluzionari, e il messaggio, travestito senza grandi pretese sotto la maschera di un paese capitalista (tanto indeterminato che la maschera si sbriciola facilmente), pare chiaramente rivolto alla critica del patto sociale brežneviano che si stava delineando al tempo in cui il romanzo fu scritto e pubblicato – se negli anni staliniani l'ambizione all'agio e perfino al possesso era stata riabilitata, l'epoca del disgelo è caratterizzata da un ritorno agli ideali ascetici degli anni Venti, ideali che stavano ora andando nuovamente in crisi: il benessere, negli anni sovietici, è sempre relativo, ma l'offerta da parte del regime di un relativo benessere per chi non si ponesse troppe domande sul passato era piuttosto evidente (non è probabilmente un caso che, secondo i ricordi di Boris Strugackij, nel progetto iniziale l'ambientazione dovesse essere assolutamente realistica e sovietica, l'isola di Bulli nel golfo di Riga)<sup>30</sup>. La lotta tra *meščanstvo* e *intelligencija* continua, con l'intelligenza nuovamente all'opposizione.

Dal punto di vista della tecnica narrativa, invece, la mancanza di un nemico identificabile rende impossibile la continuazione del romanzo (e, insieme, l'*happy end*: come, nel testo, Žilin si troverà in difficoltà nel far digerire la spiegazione ai suoi superiori, gli autori incontreranno forte resistenze negli apparati editoriali proprio per il senso di generale pessimismo lasciato dall'intreccio irrisolto dell'opera<sup>31</sup>); se il problema è un problema sociale, il romanzo *ostrosjužetnyj* non ha più un ruolo possibile. E, nello sviluppo successivo dell'opera degli Strugackie,

<sup>29</sup> A. e B. STRUGACKIE, *Popytka k begstvu: Trudno byt' bogom: Chiščnye vešči veka* (*Sobranie sočinenij*, t. 3), Tekst, Moskva 1992, p. 406.

<sup>30</sup> Vedi B. STRUGACKIJ, *Kommentarii k proždennomu*, AST, Moskva 2018, p. 59.

<sup>31</sup> *Ivi*, pp. 60-64.

il *décor* fantascientifico sarà sempre più ridotto, a favore di testi che si avvicinano sempre di più all'apologo politico-filosofico<sup>32</sup> (se poi questo sia un bene o un male dal punto di vista del risultato estetico è un discorso a parte).

Anche la questione letteraria, peraltro, era stata tematizzata in precedenza dagli Strugackie, in un'ottica squisitamente pedagogica. La discussione sta negli *Stažery* (Stagisti), il romanzo che si conclude con la scelta di Žilin di tornare sulla Terra (dove – nelle parole della conclusione – si trovano «le cose più importanti»), una scelta motivata prima di tutto dalla necessità di dedicarsi ad educare le giovani generazioni:

«Era come se ogni volta che partiva per lo Spazio sulla Terra restasse una certa cosa incredibilmente importante, la cosa più importante per gli uomini, incredibilmente importante, più importante di tutto il resto dell'Universo, più importante delle più notevoli creazioni delle mani umane.

Sulla Terra restavano le persone, i giovani, i bambini. Là restavano milioni e milioni di questi Jurik, e Žilin sentiva di poterli aiutare, almeno alcuni di loro»<sup>33</sup>.

A queste riflessioni Žilin arriva dopo una discussione con Jurij, un giovanotto che è stato preso a bordo del Tachmasib con la qualifica ufficiale di stagista; una discussione che nasce dopo che Žilin lo ha visto nella sala comune della nave intento a seguire, appassionato, un film di avventure, mentre l'ufficiale di rotta, Michail Antonovič, sta rileggendo un classico (il *Racconto di Genji* di Murasaki Shikibu – il fatto che il classico sia giapponese è evidentemente conseguenza della professione

---

<sup>32</sup> Scrive Ilana GOMEL' che «Buona parte dello sviluppo letterario degli Strugackie può essere rappresentata come un'evoluzione generica immanente dell'allegoria: nata all'interno della fantascienza, questa si libera progressivamente del suo status secondario e si trasforma nella matrice artistico-ideale di tutta l'opera», I. GOMEL', *Brat'ja Strugackie: poëtika cenzury*, in «Stranicy», n. 2, 1993; ora in M. KAGANSKAJA, Z. BAR-SELLA, I. GOMEL', *Včerašnee zavtra: kniga o russkoj i nerusskoj fantastike*, RGGU, Moskva 2004, p. 308. La stessa autrice notava in precedenza l'incompatibilità tra allegoria e fantascienza: «Perché un testo possa essere letto come fantastico gli eventi che descrive devono essere percepiti letteralmente, non come simboli, non come metafore, non come rivelazioni in codice, ma come eventi reali in un mondo irreali. Solo allora questo mondo può essere visto come una realtà alternativa», *ivi*, p. 299. Un mondo, ripetiamo, che va costruito ed arredato; quando si passa all'allegoria, questa necessità si perde.

<sup>33</sup> A. e B. STRUGACKIE, *Izvine: Put' na Amalteju: Stažery: Rasskazy (Sobranie sočinenij, t. 1)*, Tekst, Moskva 1991, p. 293.

di Arkadij Strugackij):

«Va così da sempre, e probabilmente resterà così per sempre, che ogni giovanotto normale fino ad una certa età preferirà un dramma di inseguimenti, ricerche, di sacrificio disinteressato a un dramma dell'anima umana, della più delicata analisi dell'interiorità, di cui non c'è al mondo niente di più complesso, coinvolgente e tragico»<sup>34</sup>.

La scelta di restare sulla Terra, di abbandonare i viaggi spaziali (ripetiamo, la scelta di campo di azione di Žilin sarà presto seguita dalla scelta letteraria degli Strugackie) è motivata da una scelta letteraria – dalla preferenza per il «dramma dell'anima umana» rispetto a un «dramma di inseguimenti». Nel linguaggio degli anni Venti, da una preferenza per la motivazione psicologica rispetto all'intreccio.

L'evoluzione dell'opera degli Strugackie, peraltro, letta sotto quest'ottica, ha un aspetto in qualche modo paradossale – un argomento ulteriore contro l'assolutizzazione del principio del peso relativo dell'intreccio come criterio di classificazione delle opere narrative: la riduzione del colorito fantascientifico può essere letta come una riduzione del lato descrittivo, una riduzione della quantità di dettagli (fantastici) per privilegiare il valore esemplare proprio dell'intreccio nella sua funzione di apologo, in testi sempre meno fantascientifici (e sempre meno concepiti per il grande pubblico) e sempre più tendenti ad una scarnificazione che privilegia il senso morale di un astratto intreccio.

---

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 290.



Ilaria Aletto

*Infrazioni del canone epistolare.*

*Le 'soglie' di Zoo ili Pis'ma ne o ljubvi di Viktor Šklovskij*

ABSTRACT:

In his novel *Zoo or Letters Not about Love* (1923), Shklovskii re-functionalizes the love letter code by breaking down its stylistic features through the devices of irony and parody (e.g. hyperbole, role reversal, distortions and inconsistencies). The overturning and the violation of both the semantic and formal clichés of canonical love correspondence are revealed, in particular, in the interaction between the letters and their usual peritextual 'thresholds': the space-time network, the header and the signature. However, this interaction is made most clearly visible by other peritextual elements – the polyphonic 'prologues' inserted into the introduction of each letter, here called 'synopses' or 'paraletters' – thus making the text a brilliant example of a formalist 'experiment' that seeks to renew the literary genre.

E adesso vivo in mezzo agli *émigrés*, e anche io mi vado trasformando in un'ombra tra le ombre.

V. Šklovskij<sup>1</sup>

Annoverato quasi da un secolo fra i testi imprescindibili della pratica e della teoria del metodo formale, il romanzo epistolare *ZOO, Pis'ma ne o ljubvi ili Tret'ja Ėloiza* (Zoo, Lettere non d'amore o la Terza Eloisa, 1923<sup>2</sup>) di Viktor Šklovskij (1893-1984) – carteggio fra il formalista,

<sup>1</sup> V. ŠKLOVSKII, *Sentimental'noe putešestvie. Vospominanija 1917-1922*, Gelikon, Moskva-Berlin 1923, p. 391 (trad. it. *Viaggio sentimentale. Memorie 1917-1922*, trad. di M. Caramitti, nota introduttiva di S. Vitale, Adelphi, Milano 2019, p. 331).

<sup>2</sup> ID., *ZOO, Pis'ma ne o ljubvi ili Tret'ja Ėloiza*, Gelikon, Berlin 1923<sup>1</sup>. In tutte le copertine delle edizioni russe del romanzo (cfr. nota 5), *Zoo* è scritto in caratteri latini maiuscoli. Per le citazioni in italiano verrà adottata nel presente elaborato la prima traduzione integrale realizzata da Maria Zalambani, *Zoo o lettere non d'amore*, a cura di M. Zalambani, Sellerio, Palermo 2019, in cui sono incluse anche le introduzioni e le lettere aggiunte da Šklovskij nelle edizioni successive a quella del '23 (*ivi*, pp. 131-157, vedi nota 5). Tale versione, della quale si conserverà qui anche l'aspetto grafico (uso del corsivo), sarà preceduta dall'indicazione bibliografica della prima edizione del testo šklovskiano, alla quale mi atterrò. In Italia sono state pubblicate altre due traduzioni del romanzo: *Zoo o Lettere non d'amore*, trad. di S. Leone, S. Pescatori, Einaudi, Torino 1966, basata sull'edizione leningradese del 1924 e *Der Zoo, o Lettere non d'amore, oppure La terza Eloisa*, trad. di G. Greppi, Meridiano Zero,



autore e personaggio anonimo nel testo, ed Elsa Triolet (Èlla Kagan [1896-1970]<sup>3</sup>, nello scritto Alja<sup>4</sup>, sorella di Lilja Brik) – è stato oggetto di studio e di riflessione secondo prospettive e metodologie diverse. La critica ha abitualmente analizzato l'opera (spesso non distinguendo le diverse edizioni)<sup>5</sup> come romanzo dell'emigrazione e autobiografico, «esorcismo d'amore» e «antiromanzo formalista»<sup>6</sup>. Neanche i recenti contributi dedicati alla corrispondenza epistolare, pur riservando al testo di Šklovskij un certo spazio, prestano la debita attenzione né all'uso dell'ironia e della parodia<sup>7</sup>, né alle «soglie» paratestuali – luoghi privilegiati della dimensione pragmatica – la cui funzione decisiva per l'esistenza, l'interpretazione e la ricezione di un'opera letteraria è stata messa in luce da Gérard Genette<sup>8</sup>. Limitata sinora perlopiù ai titoli, all'epigrafe e alla dedica, è stata infatti tralasciata una disamina accurata

---

Bologna 2014, condotta su entrambe le edizioni del '23 e del '24.

<sup>3</sup> Lo pseudonimo, il cui cognome è preso in prestito dal primo marito francese, l'ufficiale di cavalleria André Triolet (1889-1969), appare solo nella dedica del libro. Insieme a un altro, Laurent Daniel (con il quale firma *Les amants d'Avignon*, pubblicato nel 1943 a Parigi, dove si era stabilita già dal '24 e aveva incontrato il poeta Louis Aragon [1897-1982] che poi sposerà), verrà usato da Triolet nella sua carriera di traduttrice e scrittrice iniziata con la pubblicazione in Unione Sovietica, grazie a Maksim Gor'kij, dell'opera *Na Taiti* (1925), risultato dell'ampliamento della *Lettera Ventunesima* presente in *Zoo*. Cfr. M. DELRANC GAUDRIC, *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*, L'Harmattan, Paris 2020.

<sup>4</sup> Nelle lettere dell'innamorato Alja è anche appellata con i vezzeggiativi Alik, Al' e El'.

<sup>5</sup> La prima edizione del romanzo, pubblicata a Berlino dalla casa editrice Gelikon, è seguita da altre tre differenti versioni: *Zoo ili Pis'ma ne o ljubvi* del 1924<sup>2</sup>, *Zoo, Pis'ma ne o ljubvi* del 1929<sup>3</sup>, edite entrambe a Leningrado, rispettivamente, da Atenej e Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, e l'edizione del 1964<sup>4</sup>, *Zoo ili Pis'ma ne o ljubvi*, compresa nella raccolta *Žili-byli. Vospominanija. Memuarne zapisy. Povesti o vremeni: s konca XIX v. po 1964 g.*, per i tipi della casa editrice moscovita Sovetskij pisatel' (ristampata due anni dopo), nelle quali Šklovskij non solo aggiunge o omette lettere presenti nella prima edizione, ma riscrive e inserisce nuove prefazioni. Sul commento e sulla ricostruzione filologica delle diverse edizioni, vedi A. GALUŠKIN, I. KALININ, V. NECHOTIN, *Zoo. Pis'ma ne o ljubvi ili Tret'ja Èloiza. Kommentarii*, in V. ŠKLOVSKIJ, *Sobranie sočinenij*, t. II. *Biografija*, sost. I. Kalinin, NLO, Moskva 2019, pp. 621-632.

<sup>6</sup> Definizioni di Maria Zalambani, che fornisce una lettura complessiva dei generi del romanzo, cfr. M. ZALAMBANI, *Esorcismo amoroso o esperimento letterario? Note su Zoo ili Pis'ma ne o ljubvi*, in «Europa Orientalis», I, n. 20, 2001, pp. 139-166; EAD., *Ambiguità di un discorso amoroso*, in ŠKLOVSKIJ, *Zoo o lettere non d'amore*, cit., pp. 9-23.

<sup>7</sup> Sull'ironia cfr. P. STAJNER, *Praktika ironii: Zoo ili pis'ma ne o ljubvi Viktora Šklovskogo*, in «Novoe literaturnoe obozrenie», III, n. 133, 2015, pp. 169-181. Linda Kauffman accenna invece alla parodia, vedi L. KAUFFMAN, *From Russia with Love: Zoo, or Letters Not about Love*, in EAD., *Special Delivery. Epistolary Modes in Modern Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1992, pp. 3-51.

<sup>8</sup> G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C.M. Cederna, Einaudi, Torino 1989.

delle altre componenti del paratesto, le quali costituiscono lo spazio deputato ai procedimenti parodici e ironici di *Zoo* e all'infrazione dei modelli convenzionali dei carteggi amorosi: dal gioco con gli elementi formali canonici ai testi introduttivi e alle missive stesse, cruciali per un'interpretazione analitica del romanzo.

Polemico e programmaticamente ironico, Šklovskij ricorre difatti anche all'arma sottile della parodia. Riprende e ricontestualizza, rifunzionalizzandolo, il codice epistolare con l'impiego dei più caratteristici segnali del rovesciamento caricaturale: l'iperbole, lo scambio dei ruoli, le inversioni temporali, i *calembours*, le distorsioni e le incongruenze, l'abbassamento o l'innalzamento dei gradienti qualitativi e quantitativi. È merito, invero, dei formalisti l'aver riportato l'attenzione critica sulla parodia come procedimento d'innovazione letteraria. Accanto a Boris Tomaševskij<sup>9</sup> e, in particolare, a Jurij Tynjanov<sup>10</sup>, lo stesso Šklovskij trae esempi da Miguel de Cervantes, Laurence Sterne e Giovanni Boccaccio a sostegno della loro funzione di svecchiamento creativo all'interno delle dinamiche letterarie di opere del passato<sup>11</sup>. Altrettanto fondamentale appare lo stravolgimento burlesco e irridente instaurato dall'autore nei confronti delle altre componenti canoniche del carteggio – la rete spazio-temporale, l'intestazione e la firma – e, segnatamente, con i 'prologhi' inseriti a introduzione di ogni lettera, qui denominati sinossi e/o «paralettere»<sup>12</sup>. Considerati dallo

<sup>9</sup> Cfr. B. TOMAŠEVSKIJ, *Literaturnye žanry*, in Id., *Teorija literatury (Poëtika)*, Gozizdat, Leningrad 1925, pp. 161-165 (trad. it. *I generi letterari, in I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, pref. di R. Jakobson, Einaudi, Torino 2003, pp. 346-350).

<sup>10</sup> Vedi JU. TYNJANOV, *Dostoevskij i Gogol' (K teorii parodii)*, Izd. Opojaz, Petrograd 1921 (trad. it. *Dostoevskij e Gogol' [Per una teoria della parodia]*, in Id., *Avanguardia e tradizione*, intro. di V. Šklovskij, trad. di S. Leone, Dedalo, Bari 1968, pp. 135-171).

<sup>11</sup> Cfr. ŠKLOVSKIJ, *Kak sdelan Don Kichot*, in Id., *Razvertyvanie sjužeta*, Izd. Opojaz, Petrograd 1921, pp. 22-60 (poi incluso in Id., *O teorii prozy*, Federacija, Moskva 1929<sup>2</sup> [Krug, Moskva-Leningrad 1925<sup>1</sup>], pp. 91-124; trad. it. *Com'è fatto il Don Chisciotte*, in Id., *Teoria della prosa*, trad. di C.G. De Michelis, R. Oliva, Einaudi, Torino 1976, pp. 101-141); Tristram Šendi *Sterna i teorija romana*, Izd. Opojaz, Petrograd 1921 (più tardi pubblicato con il titolo *Parodijnyj roman Tristram Šendi Sterna*, in Id., *O teorii prozy*, cit., pp. 177-204; trad. it. *Il romanzo parodistico. Tristram Shandy di Sterne [1713-68]*, in Id., *Teoria della prosa*, cit., pp. 209-243). Diversi riferimenti a Boccaccio sono presenti in ŠKLOVSKIJ, *O teorii prozy*, cit., pp. 20; 51-52; 85; 119 (trad. it. *Teoria della prosa*, cit., pp. 22; 75; 92-93; 134).

<sup>12</sup> Adotto la terminologia proposta da Erika Greber in *Love Letters Between Theory and Literature: Viktor Shklovsky's Epistolary Novel Zoo or Letters not About Love*, in M. JUVAN, J. KERNEV ŠTRAJN (eds.), *Teoretsko-literarni hibridi: o dialogu literature in teorije / Hybridizing Theory and Literature: on the Dialogue Between Theory and Literature*, in

specialista del formalismo Aage Hansen-Löve i «segnali» più evidenti dell'iperbolizzazione sperimentale šklovskiana<sup>13</sup>, tali artifici concorrono a rimarcare il metalinguaggio dell'ironia e della parodia e a rendere *Zoo*<sup>14</sup> uno degli esempi più originali di rinnovamento del genere.

Liminali per eccellenza, questi costituenti entrano a far parte del testo, 'si fanno' testo, lo affermano e lo smentiscono, tessendo una fitta trama di echi, rimandi e allusioni da analizzare nel loro rapporto dinamico. Nel contribuire a frammentare e strutturare il romanzo, le paralettere mettono in luce la coesistenza di norma e trasgressione, la distanza e l'implicazione reciproca dei personaggi e del lettore, le quali coinvolgono anche il redattore e l'editore inseriti, questi ultimi, come alter-ego dell'io-scrivente e autore, a volte difficilmente distinguibili tra loro. La moltiplicazione delle 'voci' attraverso le sinossi permette di osservare da prospettive differenti<sup>15</sup> le lettere, in cui i corrispondenti esprimono per iscritto la propria soggettività che si snoda tra detto e non-detto, fra toni e accenti opposti, parole, frasi, commenti quali *Leitmotive* prismatici che si rifrangono scomposti, variati in contesti diversi e contraddittori.

I tortuosi procedimenti di costruzione dell'intreccio non alterano, tuttavia, il gusto di leggere, da parte del fruitore non specialista, «uno dei romanzi epistolari più bizzarri mai scritti»<sup>16</sup>; un'indagine minuziosa è richiesta solo a chi voglia tentare di 'smontare' l'inesauribile fabbrica di procedimenti artistici (*priemy*).

Vale notare come i dintorni del testo, intesi in senso ampio, coincidano con il concetto di «soglia» teorizzato da Michail Bachtin, uno spazio 'carnevalizzato', elastico e poroso, espressione del tempo della crisi,

---

«Primerjalna književnost», Special Issue, n. 29, 2006, pp. 309-322. Per ragioni di spazio, saranno tralasciate alcune componenti paratestuali (titolo, epigrafe, dedica), per la cui analisi si rimanda a K. SOLIVETTI, *Igrovo sodruženstvo V. Šklovskogo i El Lisickogo. Zaglavija i grafičeskoe ustrojstvo pervogo izdanija knigi Zoo*, in S. GINDIN (otv. red.), *Tekst v lingvistike i filologii. K 125-letiju so dnja roždenija G. O. Vinokura*, RGGU, Moskva 2022, in corso di stampa. Ove non esplicitamente indicato, le traduzioni di termini specifici e citazioni sono mie, I.A.

<sup>13</sup> O.A. CHANZEN-LÉVE, *Russkij formalizm. Metodologičeskaja rekonstrukcija razvitija na osnove principa ostraneniija*, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 2001, p. 506.

<sup>14</sup> D'ora in avanti, il romanzo verrà citato come *Zoo*.

<sup>15</sup> Cfr. A. DOLFI, *Premessa*, in ID. (a cura di), «*Frammenti di un discorso amoroso*» nella *scrittura epistolare moderna*, Atti di seminario (Trento, maggio 1991), Bulzoni, Roma 1992, p. 16.

<sup>16</sup> KAUFFMAN, *From Russia with Love: Zoo, or Letters Not About Love*, cit., p. 3.

del cambiamento e dello scambio<sup>17</sup>. È proprio qui che, secondo Jurij Lotman, «si sviluppano i processi semiotici accelerati», particolarmente «attivi alla periferia culturale e che di lì si dirigono verso le strutture nucleari per sostituirle»<sup>18</sup>. Ben distinta dal confine e dalla sua linearità, la soglia si configura come uno spazio che contempla simultaneamente l'interno e l'esterno, l'io e l'altro, una zona di indecisioni, tentennamenti e trasformazioni che non danno mai luogo a definizioni antinomiche e incontrovertibili<sup>19</sup>.

Nel limitarmi alla prima edizione berlinese dell'opera di Šklovskij, una breve premessa dedicata alle soglie del carteggio, osservate nel loro complesso (1), aprirà il presente contributo fornendo gli assunti preliminari dell'analisi successiva, incentrata sulle infrazioni del romanzo epistolare tradizionale attraverso l'ironia e la parodia (2) e sulle interazioni tra lettere e paralettere: il gioco con le componenti peritestuali canoniche della corrispondenza (3); l'inserimento delle missive dirette a destinatari diversi ed estranei ad essa (4); la polifonia delle voci (le lettere d'amore e «non d'amore» [5.1]; un intermezzo teatrale [5.2]; la lettera «inserita» [5.3]; dalla letteratura alla teoria: l'intervento dell'editore [5.4]).

### 1. Una premessa: le soglie del carteggio

Singolare il fatto che tutto il romanzo si collochi 'sulla soglia'. Già nel 1924, nel recensire *Zoo*, Tynjanov definisce l'opera «al confine» della letteratura, focalizzandosi sull'abilità innovativa di Šklovskij di intrecciare, «in un unico piano emotivo» e nello stesso testo, gli elementi del romanzo epistolare e del *feuilleton* a quelli della teoria letteraria<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> M. BACHTIN, *Problemy poëtiki Dostoevskogo* [1963], in Id., *Sobranie sočinenij v semi tomach*, t. VI, red. A. Bočarov, A. Gogotišvili, Russkie slovari-Jaziki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2002, pp. 191-192 (trad. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. di G. Garritano, Torino 1968, pp. 222-223).

<sup>18</sup> JU. LOTMAN, *O semiosfere*, in Id., *Izbrannye stat'i v trech tomach*, t. I, Aleksandra, Tallin 1992, p. 15 (trad. it. *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985, p. 62). Sia Bachtin che Lotman usano il termine «confine» (*granica*) come sinonimo di «soglia» (*porog*).

<sup>19</sup> Vedi D. GENTILI, *Costellazione soglia*, in F. FIORENTINO, C. SOLIVETTI (a cura di), *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 116-117.

<sup>20</sup> JU. TYNJANOV, *Liternaturnoe segodnja* [1924], in Id., *Poëtika. Istorija Literatury. Kino*, Nauka, Moskva 1977, p. 166.

Tralascia, tuttavia, di indicare Berlino come località della scrittura e pubblicazione del libro, nonché come città dell'esilio temporaneo (dall'ottobre 1922 al settembre 1923) dell'amico formalista, dove allora viveva anche Elsa, ormai separata dal marito, l'ufficiale André Triolet. Tynjanov si riferisce evidentemente alla prima versione uscita in Unione Sovietica<sup>21</sup>, nella quale Šklovskij non riporta la genesi dello scritto, descritta invece nella *Prefazione dell'autore* all'edizione berlinese del 1923 (cfr. 1923: 9-10; 2019: 27-28)<sup>22</sup> al fine di far «sentire» la progressione delle fasi della sua composizione<sup>23</sup>.

Nella *Prefazione dell'autore* Šklovskij informa di essere partito da alcuni schizzi sulla Berlino russa, di averli in un secondo tempo collegati mediante «una sorta di tema comune [...] *Il serraglio (zoo)*»<sup>24</sup> e quindi di aver avuto l'idea di farne «qualcosa di simile a un romanzo in lettere», connettendo metaforicamente «il materiale» (1923: 9; 2019: 27). L'indeterminatezza delle asserzioni «una sorta» e «qualcosa di simile», al pari dei molteplici scarti semantici per cui «tutte le descrizioni si sono rivelate metafore amorose», mette in luce l'assenza di definizioni precise ed esaurienti per esplicitare sia il genere dell'opera sia i temi scelti, preannunciando al lettore la singolarità del proprio testo, confermata dalla «motivazione» inconsueta – un amore non corrisposto – e dall'inserimento del «divieto di scrivere d'amore» (1923: 9; 2019: 27) imposto da Alja all'io-scrivente. Nelle *Lettere non d'amore*, inusuali rispetto al modello dei romanzi epistolari amorosi, poste in una contrastante associazione con il carteggio medievale tra il filosofo Pierre Abélard e la badessa Héloïse e con *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) di Jean-Jacques Rousseau – dai quali deriva il titolo *Terza Eloïsa* –,

<sup>21</sup> Nell'*Introduzione* all'edizione del '24, Šklovskij descrive il «progetto del libro» focalizzandosi sull'amore non corrisposto, mentre il tema dell'esilio è accennato solo due volte. ŠKLOVSKIJ, *Vstuplenie*, in ID., *Zoo ili Pis'ma ne o ljubvi*, Atenej, Leningrad 1924<sup>2</sup>, pp. 13-14 (trad. it. *Edizione del 1924. Introduzione*, in ID., *Zoo*, cit., pp. 131-132).

<sup>22</sup> Da qui in avanti, le citazioni da *Zoo* saranno indicate fra parentesi con gli anni dell'edizione berlinese (1923) e della traduzione italiana (2019) di riferimento, seguiti dal numero di pagina.

<sup>23</sup> ŠKLOVSKIJ, *Iskusstvo kak priem* (apparso per la prima volta in *Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka*, vyp. II, Tipografija Z. Sokolinskogo, Petrograd 1917, pp. 3-14), in ID., *O teorii prozy*, cit., p. 13 (trad. it. *L'arte come procedimento*, in ID., *Teoria della prosa*, cit., p. 12).

<sup>24</sup> *Zverinec*, poema in prosa del 1910 del poeta cubofuturista Velimir Chlebnikov (cfr. *Tvorenija*, sost., podgot. teksta i komm. V. Grigor'eva, A. Parnisa, Sovetskij pisatel', Moskva 1986, pp. 185-186) è citato quasi integralmente nell'epigrafe dell'opera, vedi 1923: 12-14; 2019: 29-32.

l'io-scrivente aggirerà l'interdizione ricorrendo a materiali eterogenei: descrizioni urbane, aneddoti e bozzetti del *byt* berlinese, profili di poeti, scrittori, artisti emigrati e non, richiami biblici, favole e scritti teorici. Tutte digressioni-metafore inserite nel tentativo di assecondare, ma solo formalmente, la richiesta della corrispondente e, al contempo, di rivitalizzare il genere.

Nel particolare epistolario che ne risulta, l'ambientazione a Berlino, la «Matrigna delle città russe»<sup>25</sup>, per usare le parole di Vladislav Chodasevič, è una scelta ineludibile. Ponendosi come linea di delimitazione e insieme luogo di contatto, la capitale tedesca fornisce le coordinate spazio-temporali del romanzo, presupposti imprescindibili dei processi percettivi e cognitivi dei personaggi e del lettore, che occorre inserire in un orizzonte ben definito. Le contrapposizioni, i ribaltamenti, le sfasature e le dicotomie di *Zoo* – tra cui quella fondamentale russo/europeo – che strutturano tutto lo scritto, sono caratterizzati dalla costante indefinitezza e ambiguità della 'soglia'. Le sue polarità si articolano infatti in modo asimmetrico, oscuramente obliquo e mutevole, in modo da negare ogni certezza e stabilità ai personaggi, alle parole, allo stesso romanzo, specchio della condizione precaria del fuoriuscito.

In *Zoo*, Berlino è connotata dalla triplice accezione di 'limite', 'soglia' e 'sconfinamento' rispetto al cronotopo e alla personalità degli *émigrés*: fra il contesto di Berlino e quello di Pietroburgo, fra Berlino e la Berlino russa, fra l'esilio di Šklovskij e il suo ritorno in Unione Sovietica<sup>26</sup>. Metonimia della capitale tedesca, *Zoo* è in particolare la Berlino russa, a sua volta metafora-prigione degli emigrati, animali esotici e nostalgici in mostra in una città straniera percepita come grigia, inospitale, statica («non va da nessuna parte la Berlino russa. Non ha destino», 1923: 68; 2019: 87). 'Sulla soglia', in bilico tra autenticità delle lettere e finzione romanzesca, tra dialogo e monologo, tra linguaggio amoroso, nonché sua parodia e missive «non d'amore», è anche il carteggio tra l'io-scrivente e Alja, espressione vivida di un rapporto conflittuale irrisolto. L'emigrato con il suo «eccesso di identità»<sup>27</sup> percepisce pregiudizialmente la

<sup>25</sup> V. CHODASEVIČ, *Vse kamennoe. V kamennyj prolet...* [1923], in Id., *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, t. I, sost., podgot. teksta i komm. Dž. Malmstada, R. Ch'juza, *Russkij put'*, Moskva 2009, p. 170 (trad. it. *Tutto è pietra. Nei varchi di pietra...*, in Id., *Non è tempo di essere*, a cura di C. Graziadei, Bompiani, Firenze-Milano 2019, p. 259).

<sup>26</sup> Lo testimoniano i cambiamenti al testo apportati da Šklovskij dopo il rientro in Patria, che, a mio avviso, qualificano il romanzo come opera 'altra', cfr. *infra*, nota 5.

<sup>27</sup> M. BETTINI, *Introduzione. Nostalgici e indiscreti*, in Id. (a cura di), *Lo straniero ovvero L'identità culturale a confronto*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 5. Sulla Berlino russa, vedi, ad esempio, L. FLEJŠMAN (nauč. red.), *Russkij Berlin 1920-1945: Meždunarodnaja naučnaja*

corrispondente come partecipe della frivola e consumistica cultura europea, attribuendole tutti gli stereotipi della donna volubile e superficiale: il più delle volte la considera incomprensibile e, al pari di Berlino, straniera, mentre solo occasionalmente sembra includerla nel «noi» della Berlino russa<sup>28</sup>, identificandola infine con la Russia. Alja-Berlino, Alja-Berlino russa, Alja-Russia, tre degli innumerevoli slittamenti del romanzo, nel quale lo scambio fra i corrispondenti non stabilisce un vero dialogo, non porta a uno sviluppo narrativo né a un autentico cambiamento, salvo quello, brusco, determinato dal provvidenziale permesso di rientrare in Unione Sovietica, ottenuto da Šklovskij nel 1924<sup>29</sup>.

## 2. *Infrazioni del canone del romanzo epistolare: ironia e parodia*

By undermining sincerity and authenticity,  
Zoo effects a perceptible displacement on the genre;  
after 1923, it will never again be quite the same<sup>30</sup>.

Modellato come un insieme di lettere mimetiche di una forma reale, il romanzo epistolare si struttura di solito come una comunicazione privata, scritta in prima persona, spesso amorosa, autonoma in ogni sua parte, limitata a due voci o distribuita fra più personaggi con le conseguenti «distanze» spaziali e temporali, esplicitate di solito dal paratesto<sup>31</sup>, insieme all'intestazione iniziale, ai nomi del mittente e del destinatario e alla firma, che definiscono il circuito dello scambio. Nella corrispondenza si attiva un duplice contrasto: presenza/assenza, immediatezza/lontananza dell'«io» che scrive e del «tu» che legge. Duplice anche il ruolo della lettera: documento-testimonianza di avvenimenti storico-sociali in un'epoca determinata e, al contempo, autorappresentazione del soggetto

---

*konferencija, 16-18 dekabnja 2002, Russkij put'*, Moskva 2006.

<sup>28</sup> Vedi, ad esempio, il parallelismo «Gli animali nelle gabbie dello Zoo non hanno un aspetto troppo infelice. [...] I lama erano molto belli. Con un abito caldo, di lana ed il capo leggero. Ti somigliano» (1923: 31; 2019: 48).

<sup>29</sup> Grazie all'intercessione di Gor'kij, vedi V. ŠKLOVSKIJ, *Pis'ma M. Gor'komu (1917-1923 gg.)*, in «De visu», I, n. 2, 1993, pp. 39-40.

<sup>30</sup> KAUFFMAN, *Prologue*, in EAD., *Special Delivery*, cit., p. XIX.

<sup>31</sup> Cfr. J.G. ALTMAN, *Epistolarity. Approaches to a form*, Ohio State University Press, Columbus 1982, p. 202 e L. VERSINI, *Le roman épistolaire*, Presses Universitaires de France, Paris 1979, p. 166.



in rapporto al «tu» con il quale dialoga. Particolare la relazione realtà/finzione, presente in ogni opera narrativa: la missiva del romanzo epistolare conserva tutti gli stilemi e le caratteristiche di quella autentica, di cui imita fedelmente la forma.

In *Zoo* il carteggio è a due voci, asimmetriche: in tutto si contano 29 missive, di cui solo 7 scritte da Alja, mentre le restanti 22 sono opera dell'autore-personaggio che non si firma mai, caratterizzandosi, così, prevalentemente come io-scrivente. Presentandosi quasi come monologica, la comunicazione epistolare si dialogizza, più che nelle rare lettere di Alja, grazie all'inserimento nelle sinossi di voci esterne anonime sotto il segno dell'ironia e della parodia, che rendono il romanzo fortemente polifonico. Se l'«ironia» è «il procedimento della percezione contemporanea di due fenomeni contraddittori, ovvero la simultanea attribuzione di un unico fenomeno a due diverse serie semantiche»<sup>32</sup>, tale impostazione dialogica è propria anche della parodia, definita da Bachtin «parola a due voci» («*dvugolosoje slovo*»<sup>33</sup>), l'una indirizzata all'oggetto del discorso, l'altra a stereotipi e discorsi preesistenti, sì da fornire un approccio critico e dialettico alle contrastanti visioni del mondo<sup>34</sup>.

Il ludico stravolgimento dello statuto del romanzo epistolare amoroso operato da Šklovskij coinvolge sia la semantica sia le soglie delle lettere le quali, nel sovvertire gli elementi fondamentali di un autentico carteggio, ne rivelano, oltre alle mobilità dei moduli, anche le implicazioni nascoste. Innanzitutto le intenzioni contrastanti dei due interlocutori: se le appassionate lettere dell'io-mittente esplicitano il desiderio di costruire un rapporto amoroso, la finalità delle limpide e non collaborative missive di Alja mira a mantenere un legame affettuoso, ma limitato all'amicizia. Il gioco parodico, come verrà mostrato, è esibito anche nelle sinossi, chiaramente indirizzate al fruitore del romanzo. Šklovskij sfoggia le proprie qualità camaleontiche: io-scrivente e personaggio, autore e lettore, indossa anche la veste del redattore e/o editore, figure fittizie non sempre facilmente separabili le une dalle altre, fra le quali si stabilisce un rapporto di contrastiva interrelazione. L'autore pone dunque alla

<sup>32</sup> ŠKLOVSKIJ, *Sentimental'noe putešestvie*, cit., p. 337 (trad. it. *Viaggio sentimentale*, cit., p. 288).

<sup>33</sup> BACHTIN, *Problemy poëтики Dostoevskogo*, cit., p. 207 (trad. it. *Dostoevskij*, cit., p. 240).

<sup>34</sup> Del resto, la presa di mira di tradizioni e convenzioni si può rivelare anche un riconoscimento della loro autorevolezza o è persino in grado di «esorcizzare [...] ciò che è realmente profondo e perturbante», M. BONAFIN, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, UTET, Torino 2001, p. 22. Cfr. anche ZALAMBANI, *Esorcismo d'amore o esperimento letterario?*, cit.



periferia delle missive un'«avvertenza» contro interpretazioni ingenue e ingannevoli, a palesare sia la fallacia dell'effetto di coinvolgimento/distanza indotto dall'opera sul lettore sia la relatività del punto di vista. Nelle paralettere predominano costruzioni del discorso impersonali alternate alla prima persona singolare e plurale in uno stile reso «condensato e astratto» per farne meglio esperire la struttura<sup>35</sup>. Tutti procedimenti tesi a coinvolgere i partecipanti alla «costruzione» del romanzo e, in primo luogo, a violare la soggettività della comunicazione epistolare, mostrando la polifonia del carteggio: ai punti di vista di Alja e di Šklovskij io-mittente, espressi nelle lettere, si aggiungono, a volte intrecciandosi con essi, anche quelli nelle sinossi di Šklovskij-redattore e Šklovskij-editore, nei quali si sdoppia Šklovskij-autore. Tale scissione si palesa anche nelle lettere di Alja e dell'io-scrivente indirizzate a destinatari diversi sui quali si dovrebbero modellare, come di solito nei romanzi epistolari, gli estensori della missiva. In tal senso, la parodia šklovskiana si presenta intenzionalmente polifonica e plurisemantica, operando, rispetto all'ironia, a livello macroscopico e intertestuale, invadendo tutti gli elementi testuali e paratestuali del romanzo: dal gioco con le date fino alle sinossi, di solito non presenti nei tradizionali carteggi, coinvolte nella parodia del lessico amoroso e inserite anche nelle lettere a destinatari estranei al carteggio.

### 3. *Il gioco con gli elementi peritestuali delle lettere*

Le lettere di *Zoo* sono quasi del tutto prive degli elementi peritestuali canonici: la località dalla quale risultano scritte e inviate compare solo in fondo alla pagina della *Prefazione dell'autore*, seguita da una data – «Berlino, 5 marzo 1923» (1923: 10; 2019: 28) – che non indica il giorno della pubblicazione del romanzo, come di primo acchito sembrerebbe, bensì quello di scrittura della *Prefazione dell'autore*, avvenuta prima della conclusione dell'opera<sup>36</sup>. Viene infatti omessa la scansione temporale interna, che indicherebbe anche la frequenza delle missive, organizzate invece secondo una numerazione ordinale esterna. L'assenza della località, giustificata dalla contemporanea presenza dei due corrispondenti a Berlino, tendenziosamente inficia una delle funzioni principali della

---

<sup>35</sup> CHANZEN-LÈVE, *Russkij formalizm*, cit., p. 507.

<sup>36</sup> Deduzione cui è possibile giungere solo dopo aver effettuato un calcolo elaborato.

corrispondenza: mettere a contatto due persone spazialmente distanti<sup>37</sup>, qui da interpretarsi in senso metaforico, confermato dall'indicazione di Alja<sup>38</sup> che sia lo stesso mittente a recapitarle le proprie lettere.

Le rare indicazioni temporali, rinvenibili all'interno delle lettere o delle sinossi, costringono il lettore 'curioso' alla loro ricerca e ricostruzione anche per stabilire inizio, durata e fine dello scambio epistolare. Infatti, nella prima missiva l'io-scrivente afferma «Scrivo di nuovo» (1923: 19; 2019: 35) a sottolineare che la corrispondenza era già in corso in precedenza e che la narrazione è avviata «direttamente *in medias res* [*srazu s dela*]», modalità, agli occhi di Šklovskij, doverosa per l'incipit di ogni romanzo<sup>39</sup>. Lo stesso si può dire della conclusione del carteggio, che non è da considerarsi un vero e proprio epilogo: la partenza dello studioso formalista per l'URSS chiude solo apparentemente *Zoo* che, in realtà, presenta un finale aperto, come si vedrà più avanti.

Provocatore e illusionista, Šklovskij-redattore (o autore?) impiega procedimenti di analessi e prolessi che rinviano chiaramente a Sterne<sup>40</sup>. Le prime tre lettere contengono un apparente immotivato sovvertimento cronologico: la missiva di Alja alla sorella, identificata come *Lettera prima*, dovrebbe risultare, stando alla data («7 febbraio», 1923: 18; 2019: 34), ultima fra le tre; precede, invece, la missiva amorosa dell'io-scrivente del «4 febbraio» (1923: 20; 2019: 36), classificata come *Seconda*, cui segue quella di Alja – *Terza*, con il divieto di scrivere d'amore –, che sembra invece rispettare la successione («5 febbraio», 1923: 21; 2019: 37).

Il gioco con gli stilemi del carteggio amoroso procede per inattese giravolte, inusuali inversioni temporali, attraverso lo smembramento di singole locuzioni e periodi rimontati poi in un calcolato disordine prolettico e/o analettico che disorienta il lettore, costretto più volte a tornare sui propri passi, sulla lettura appena avvenuta, per sincerarsi di tenere ancora salde nella mente le fila di questo accidentato intreccio.

<sup>37</sup> Cfr. ALTMAN, *Epistolarity*, cit., pp. 186, 202.

<sup>38</sup> Vedi la lettera di Alja alla sorella Lili (*Prima*) analizzata più avanti.

<sup>39</sup> Come riporta Šklovskij nel suo saggio *Technika pisatel'skogo remesla*, Molodaja Gvardija, Moskva-Leningrad 1930, p. 20 (trad. it. *Il mestiere dello scrittore e la sua tecnica*, trad. di P. Pera, Liberal Libri, Firenze 1999, p. 24).

<sup>40</sup> Šklovskij scrive che nel *Tristram Shandy* (1759-1767), l'autore «torna sempre indietro, o fa dei grandi balzi in avanti», ma il «disordine» determinato dagli spostamenti temporali, tipico della «messa a nudo del procedimento», è «intenzionale». Il tempo è da Sterne brillantemente utilizzato come «materiale per giocarci su», ŠKLOVSKIJ, *Parodijnyj roman Tristram Šendi Sterna*, cit., pp. 177-178, 186 (trad. it. *Il romanzo parodistico*. *Tristram Shandy di Sterne*, cit., pp. 209-210, 220).

A rimarcare l'assenza di elementi tipici del romanzo epistolare, solo due delle sette missive di Alja contengono le formule d'esordio e l'indicazione in calce della data con la firma, quattro recano invece soltanto il nome del mittente. Tra le lettere dello scrivente, ancora più elusive, l'unica a mostrare l'enunciato allocutivo iniziale («Cara Alja», 1923: 19; 2019: 35) e la marcatura temporale («4 febbraio», 1923: 20; 2019: 36) è la *Lettera seconda*, mentre la *Ventitreesima* – in risposta alla missiva di Alja su Tahiti, priva di data, incrociatasi con la precedente lettera dell'autore – include solo la dicitura ironica «scritta nello stesso giorno» (1923: 86; 2019: 107). La *Quattordicesima* dell'io-scrivente possiede soltanto l'allocuzione generica «Cari amici» (1923: 58; 2019: 77), laddove la *Ventinovesima* presenta una sorta di intestazione-indirizzo in maiuscolo al «COMITATO CENTRALE ESECUTIVO PANRUSSO» (1923: 105; 2019: 127). Queste due ultime, accanto alla *Lettera prima* di Alja alla sorella Lili, sono indirizzate a corrispondenti diversi ed estranei al carteggio.

#### 4. *Destinatari estranei al carteggio*

Nello scrivere ad altri destinatari anche le voci dell'io-mittente e di Alja si dovrebbero sdoppiare per modellarsi sull'interlocutore. Mentre la scrittura di Alja palesa tratti inediti, l'io-scrivente non riesce ad abbandonare completamente la sua tendenza alla drammatizzazione e al tono lamentoso e amaro. L'ordine cronologico, aleatorio nel romanzo e qui, come si è visto, non rispettato, propone nell'incipit la *Lettera prima*, considerata dall'autore un'«*introduzione*» a *Zoo* (1923: 17; 2019: 33).

*Lettera Prima:*

«Scritta a Berlino, da una donna alla sorella che vive a Mosca. La sorella è molto bella, con gli occhi che brillano. La lettera serve da introduzione. Ascoltate questa voce tranquilla!» (*ibid.*).

Il romanzo si apre con una missiva 'acclusa', diretta da Alja (così si firma) alla sorella Lili a Mosca. Inserita al secondo livello di comunicazione, la lettera infrange la struttura del carteggio e inscena anche la figura dell'indiscrezione, la pubblicazione, cioè, di una missiva privata a un terzo destinatario estraneo allo scambio a due voci, ponendone così in dubbio l'autenticità. Si può ipotizzare che la lettera,

priva di una motivazione e di un'origine chiara (come è finita nelle mani del redattore o dell'autore?), sia stata scritta, al pari della sinossi, dall'autore stesso al fine di far conoscere immediatamente al lettore, in modo oggettivo, la protagonista femminile. L'inserimento del punto di vista di Alja che, seppure raramente, si alterna nella corrispondenza con quello dell'interlocutore, ha la funzione di riequilibrare le dichiarazioni su di lei espresse nella *Prefazione dell'autore* (una «donna che non ha tempo per lui» e che «ha assunto una fisionomia [...] di una persona di diversa cultura» 1923: 9-10; 2019: 27-28, un'«estranea», 1923: 20; 2019: 36), alla quale si delega, tuttavia, il compito di introdurre ulteriormente il testo, ma questa volta 'dall'interno' del carteggio.

Quotidiane e poco informative, le notizie fornite da Alja alla sorella lontana sembrano denunciare, a un primo sguardo, la sua superficialità: il cambio di appartamento, l'isolamento anche logistico a Berlino – dove «dodici ponti di ferro» la dividono simbolicamente dalla Berlino russa — il rimpianto per la vita di Londra e i ragguagli sui suoi corteggiatori abituali:

«Uno, il terzo mi si è letteralmente appiccicato addosso. Lo considero la mia decorazione più gloriosa, anche se so che è facile agli innamoramenti. Mi scrive tutti i giorni una o due lettere, me le recapita lui stesso, mi si siede accanto docilmente e aspetta fino a quando non le leggo» (1923: 17; 2019: 33).

Se il terzo, come probabile, designa Šklovskij, allora il carteggio infrange di nuovo la pur minima distanza spaziale tra i due corrispondenti, che si incontrano almeno una volta al giorno. Di fatto, la fisionomia di Alja è indefinibile: la sua frivolezza è messa in dubbio dalla viva sensibilità a recepire il «troppo dolore tutt'intorno, perché lo si possa dimenticare anche solo per un minuto» (1923: 18; 2019: 34). Peraltro, la nostalgia per Londra<sup>41</sup> si riferisce non solo alle «danze con giovani di bell'aspetto», ma anche alla solitudine, alla vita ordinata, «al lavoro da mattina e sera» (*ibid.*). Ciò che non può accettare Šklovskij-io-scrittore è il presunto cambiamento seguito al matrimonio e al soggiorno all'estero di Alja, da lui ben conosciuta già dalla Russia come afferma indirettamente con l'apprezzamento sull'aspetto fisico della sorella Lili («*La sorella è molto bella, con gli occhi che brillano*», 1923: 17; 2019: 33). Il rivolgersi all'orecchio del lettore («*Ascoltate*») mira, invece, a stabilire con questi

<sup>41</sup> Dove aveva raggiunto la madre, cfr. DELRANC GAUDRIC, *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*, cit., p. 43.

un dialogo diretto, invitandolo a prestare attenzione alle inflessioni della voce «*tranquilla*» (*ibid.*) di Alja, per rilevare il contrasto con l'irruente, appassionato accento della lettera seguente, da lui scritta.

Un'ipotesi per spiegare la manipolazione temporale che presenta questa lettera come la prima benché datata «7 febbraio» (1923: 18; 2019: 34): da una parte l'autore sembra voglia 'cavallerescamente' privilegiare agli occhi del lettore il punto di vista di Alja rispetto al profilo dell'interlocutrice da lui tratteggiato nella *Prefazione*, dall'altra con la data svela, ad occhi indagatori, l'egocentrismo prevaricante e pregiudiziale dell'autore-io scrivente, occultato da un'ingannevole galanteria.

*Lettera quattordicesima:*

*«È diretta in Russia; ne emerge chiaramente che l'autore ha un'ossessione. Nella lettera si dice quanto sia difficile, persino dopo la scoperta di Einstein, vivere senza occupare né tempo, né spazio. La lettera termina con un motto d'indignazione per l'uso improprio del pronome "noi" a Berlino»* (1923: 58; 2019: 77).

Nella paralettera il redattore sottolinea la trasgressione del carteggio a due, come indicato anche dalla formula allocutiva d'esordio della lettera («Cari amici», *ibid.*). I destinatari sono qui sodali e colleghi pietrogradesi dell'io-scrivente, il quale cerca conforto nell'affetto amicale e appaga il bisogno di mantenere e rafforzare legami con il gruppo dell'*Opojaz* (*Obščestvo po izučeniju poëtičeskogo jazyka*, Società per lo studio della lingua poetica, 1916-1925) e dei Fratelli di Serapione (*Serapionovy brat'ja*, 1921-1926), per lenire il cruccio della loro assenza e lamentare la propria angoscia di vivere lontano dalla Russia. L'«ossessione» a cui si accenna nella sinossi è ambigua: è riferibile sia al desiderio di far ritorno in Patria perché gli è insopportabile vivere a Berlino «senza scopo» (1923: 59; 2019: 78), sia al timore di essere rifiutato dall'Urss, da Alja e anche dagli stessi amici («Davvero mi avete scacciato dal vostro cuore?», 1923: 58; 2019: 77). Benché non nominata esplicitamente, la presenza della donna, anche qui, è pervasiva: l'io-scrivente chiede di essere salvato «da tutta la vita che mi dice solo una cosa "Vivi, ma non portarmi via né tempo, né spazio"» (*ibid.*). Alja lo ha costretto a vivere «negli intervalli» (*ibid.*), una condizione difficilmente sostenibile per l'innamorato-esiliato deprivato di riferimenti assoluti e incontrovertibili che, peraltro, la «scoperta di Einstein» ha decretato come inesistenti. Metafora della dilatazione spazio-temporale relativistica, il tempo della prigione «di ferro» di Berlino è percepito dall'io-mittente anche in

altre lettere come inesorabilmente lento o del tutto immobile, scandito soltanto dagli incontri con Alja, la cui presenza nella città dà un senso, metonimicamente, al cronotopo berlinese («Tu sei la città nella quale vivo, tu sei il nome del mese e del giorno», 1923: 19; 2019: 35, «Berlino per me è delimitata dal tuo nome», 1923: 60; 2019: 79). La lettera ribadisce così il parallelo città-donna anche attraverso la scelta di un lessico tipicamente amoroso («Io sono legato a Berlino, ma se mi dicessero: “Puoi tornare”, io, lo giuro sull’*Opojaz*, me ne tornerei a casa, senza girarmi, senza prendere i manoscritti. Senza fare una telefonata», 1923: 58; 2019: 77).

Le richieste di informazioni sulla vita e sulla possibilità di pubblicare a Pietrogrado permettono al mittente di impiegare il pronome personale plurale «noi» in riferimento alle diverse case editrici berlinesi dirette da emigrati russi e, al contempo, di dolersi dell’acculturazione anche linguistica di Alja, espressa dall’interferenza nel russo da lei parlato dello stesso pronome nell’uso tedesco, a suo parere ‘inesatto’. L’informazione telefonica di Lei «*my segodnja idem v teatr*» («noi oggi andiamo a teatro», 1923: 59; 2019: 78), pur se pronunciata in lingua russa, attribuisce al «*my*» una connotazione esclusiva, che non include l’indignato e geloso interlocutore: «qui “noi” è una parola ridicola. [...] Noi chi? [...] È assurdo! Noi vuol dire io e ancora qualcun altro. In Russia “noi” è più forte» (*ibid.*).

*Lettera ventinovesima:*

*«E ultima. È indirizzata al Comitato Centrale Esecutivo Panrusso. Vi si parla di nuovo dei dodici ponti di ferro. Questa lettera contiene una richiesta di permesso di rientro in Russia. In fondo alla lettera si riporta una storia avvenuta a Erzurum».*

Segue un’intestazione in maiuscolo, a metà fra titolazione ufficiale e recapito:

«RICHIESTA INDIRIZZATA AL COMITATO CENTRALE ESECUTIVO PANRUSSO» (1923: 105; 2019: 127).

Nell’ultima lettera, diretta al VCIK (*Vserossijskij Central’nyj Ispolnitel’nyj Komitet*) e contenente la richiesta di poter ritornare in Russia (da notare che Šklovskij usi «*Rossija*» e non *Sovetskij Sojuz*, 1923: 105), la violazione del codice canonico della corrispondenza è doppia: da una parte, infrange nuovamente la comunicazione a due, fornendo al romanzo una struttura ‘quasi’ circolare (inaugurato e concluso da due destinatari estranei allo scambio, il cui tono e argomento è, però, contrastante: lettera intima/ufficiale); dall’altra, trasgredisce il modello

di una richiesta formale, mantenendo un approccio confidenziale. Il mittente sembra apparentemente modellarsi sul destinatario sostenendo, quasi ad auto-censurarsi, che tutto il carteggio sia la metafora del proprio amore per la Russia. La missiva al Comitato Centrale è del resto reale e autobiografica, pur se palesemente manipolata, e mantiene il tono colloquiale delle precedenti rinnegando l'esistenza di Alja, ridimensionata a «buona compagna e amica» (*ibid.*; 2019: 127):

«È sbagliato che io viva a Berlino. La rivoluzione mi ha rigenerato, senza di lei mi manca l'aria. [...] Non stupitevi, se scrivo questa lettera, dopo aver scritto lettere ad una donna. [...] La donna alla quale ho scritto non è mai esistita. [...] Alja è la realizzazione di una metafora. Ho inventato una donna e un amore per un libro sull'incomprensione, su persone estranee, su una terra straniera. Voglio tornare in Russia» (*ibid.*).

La gabbia metallica di Berlino ha portato via «la giovinezza e la disinvoltura (*samouverenost'*)» (*ibid.*) dello scrivente, incapace di adattarsi alla vita europea e ai suoi usi e costumi. Eppure, l'euforia di rientrare nel proprio Paese si annulla nell'immagine finale di capitolazione («Alzo le mani e mi arrendo», *ibid.*; 2019: 128), associata a quella macabra dei cadaveri dei soldati turchi amputati del braccio, sollevato in segno di resa durante l'assedio di Erzurum (cfr. 1923: 106; *ibid.*). Una chiara provocazione politica: l'agognato desiderio di ritornare in patria, che permetterebbe all'emigrato di riappropriarsi dell'identità e dell'energia perdute in esilio<sup>42</sup>, è soffocato dal lugubre presentimento di una vita difficile e insidiosa che potrebbe attendere l'io-scrivente in Unione Sovietica. Un'altra 'prigione' che comunque consentirà a Šklovskij di arrivare fino alla vecchiaia, destreggiandosi perennemente tra acquiescenza e trasgressione.

## 5. Polifonia delle voci

### 5.1. Lettere d'amore e «non d'amore»

Il contrasto tra le lettere di Šklovskij-io-scrivente e quelle di Alja mette in luce l'imitazione di Lui dei cliché della lettera amorosa

---

<sup>42</sup> «[...] in Russia io ero forte, mentre qui ho cominciato a piangere» (1923: 20; 2019: 36).

che Lei criticamente rifiuta. Alla voce di Alja si aggiunge quella di Šklovskij-redattore, perplesso e maldisposto di fronte all'atteggiamento inopportuno e 'obsoleto' di Šklovskij-io-scrittore, sottilmente privilegiando invece la prospettiva della più emancipata e moderna Alja. Nell'interazione tra paralettere e lettere si creano così valutazioni che palesano anche la difficoltà di distinguere la voce del redattore da quella dell'autore, giustificata dalle informazioni ivi fornite, alcune delle quali, probabilmente, solo a quest'ultimo note.

*Lettera seconda:*

«Sull'amore, la gelosia, il telefono e gli stadi dell'amore. Termina con una osservazione sull'andatura dei russi» (1923: 19; 2019: 35).

La prima lettera amorosa dell'io-scrittore è introdotta da un laconico elenco dei suoi contenuti dove Šklovskij-redattore volutamente si distanzia dall'io-mittente: accosta con noncuranza sentimenti astratti (amore e gelosia) a un nuovo *medium*, il telefono, attuale e più diretto rispetto alle lettere, in contrasto con una scrittura ampollosa e quasi anacronistica. Separa invece la nota «sull'andatura dei russi» (*ibid.*) dal tema amoroso, quasi fosse un motivo a sé stante e non un'altra causa dell'incomprensione fra i due corrispondenti. Lascia così al lettore il compito di cogliere il legame tra la situazione «pesante» (1923: 20; 2019: 36), isolata e infelice degli emigrati russi e il linguaggio enfatico e lamentoso dell'io-mittente che iperbolizza parodicamente, banalizzandole, le affezioni esasperate proprie dei cliché di un innamorato non ricambiato: il dolore per l'assenza di Lei, lo strazio dell'attesa di una telefonata, le lacrime copiose e debordanti nelle quali quasi annega, la necessità impellente della sua presenza<sup>43</sup>. Analogamente, la voluta distanza di Šklovskij-redattore dall'io-mittente appiattisce, con l'espressione concisa della sinossi «*stadi dell'amore*», la sequenza delle tappe che segnalano il progressivo aumento della temperatura emotiva dell'uno che genera, per converso, il raffreddamento di quella dell'altra: «all'inizio, quand'ero ancora allegro, ti piacevo di più. È colpa della Russia, mia cara» (*ibid.*) e affermerà in una lettera successiva: «L'amore continua ad aumentare, l'uomo si infiamma, ed a te non interessa già più» (1923: 54; 2019: 72).

Il redattore ritiene superfluo financo dar conto delle oscillazioni

<sup>43</sup> Ignorando o contraddicendo la quotidianità dei loro incontri, da Alja menzionati nella lettera alla sorella (cfr. *Prima, infra*, p. 51).



contraddittorie presenti nella lettera. Due esempi: l'incontrollabile gelosia, a dire dell'io-scrivente, non tanto nei riguardi degli altri corteggiatori, quanto del tempo che l'amata non ha per lui («non sono geloso della gente, sono geloso del tuo tempo», 1923: 19; 2019: 35), è smentita dal rimprovero – «Tu non conosci il peso delle cose. Tutti gli uomini sono uguali davanti a te, come davanti a Dio» (*ibid.*). La vibrante dichiarazione («Io ti amo, Alja») contraddice la penosa constatazione della propria dipendenza affettiva e della posizione marginale nella vita di lei («tu mi costringi a restare appeso al predellino della tua vita», *ibid.*).

Sono stati giustamente rilevati i sorprendenti paralleli tra *Zoo* di Šklovskij e il poema *Pro èto* (Di questo, 1923) di Vladimir Majakovskij, scritto nello stesso periodo. Ambedue tormentati da un amore contrastato per le due sorelle Kagan, nel tentativo, intenzionalmente malcelato, di eludere il termine «*ljubov'*», realizzano le stesse metafore: l'attesa febbrile, il telefono e l'«inondazione» amorosa<sup>44</sup>. Tuttavia, sebbene sia il formalista che il poeta innestino nelle loro opere il proprio vissuto su uno sfondo più ampio, sociale e artistico, diverso è il loro atteggiamento verso la nuova realtà sovietica. La poesia 'urlante' di Majakovskij sfocia in quel poema in un autentico grido di sofferenza contro il *byt* 'filisteo' dei primi anni della Nep («odio / e rifiuto tutto questo, [...] tutto / che, sciame di meschinità, / s'è posato / e si posa sulla vita, / persino nel nostro ordine / imbandierato di rosso»<sup>45</sup>). Lo sconforto dell'esule formalista, al contrario, contrappone la violenta ma energica quotidianità dell'idealizzata patria con l'ordinarietà stagnante di un'«inetta» Berlino (1923: 36; 2019: 53) che lo allontana da Alja (chiarisce l'interlocutrice, «Ciò che ci divide è la vita quotidiana», 1923: 21; 2019: 37).

*Lettera terza:*

«La seconda di Alja. In essa Alja chiede di non scriverle d'amore.  
Una lettera stanca» (*ibid.*).

Nell'altrettanto telegrafico commento alla missiva di Alja, Šklovskij-redattore tradisce con la citazione dell'attributo «*stanca*», desunto

<sup>44</sup> Vedi R. FACCANI, *Da una camera con vista sulla Kaiserhalle (appunti in margine a Zoo, ili Pis'ma ne o ljubvi [Zoo, o lettere non d'amore] di Viktor Šklovskij)*, in M. FERRAZZI (a cura di), *Studi slavistici offerti a Alessandro Ivanov nel suo 70° compleanno*, Istituto di Lingue e Letterature dell'Europa Orientale, Udine 1992, pp. 94-105.

<sup>45</sup> V. MAJAKOVSKIJ, *Pro èto*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij: v XIII t., t. IV. Stichotvorenija 1922 goda, poëmy, agitlubki i očerki 1922-1923 godov*, podgot. teksta i primeč. V. Arutčevoj, Z. Papernogo, Gos. izd-vo chudož. lit., Moskva 1957, p. 179 (trad. it. *Di questo*, in ID., *Opere*, vol. V. *Poemi*, a cura di I. Ambrogio, Editori Riuniti, Roma 1980, pp. 256-257).

dalla lettera della mittente, la propria comprensione partecipata al tono supplichevole, estenuato ma fermo, di Lei nell'esplicitare a Lui l'irrevocabile convincimento: «Io non ti amo e non ti amerò» (*ibid.*). Nella trasparente lettera della mittente si concretizza il ribaltamento parodico dei ruoli tradizionali del carteggio amoroso. Qui è la donna ad assumere la voce più distaccata e razionale, tradizionalmente maschile, mentre l'uomo si presenta come vittima. Tuttavia anche Alja, incalzata dalle numerose lettere, si sente soggetta alla costrizione insita in ogni corrispondenza: dovrebbe rispondere. Peraltro, il tono della missiva femminile si regge sull'oscillante equilibrio fra un'autoritaria risolutezza e un atteggiamento decisamente affettuoso volto a tranquillizzare l'amico di lunga data. All'intestazione calorosa («Mio caro, mio amato») alterna il suo scoramento e timore di fronte alla veemenza di Lui, all'enfasi melodrammatica del suo dolore («Ho paura del tuo amore; prima o poi mi offenderai, per il fatto che adesso mi ami tanto. Non lamentarti così spaventosamente», *ibid.*). La spossatezza di Lei, a tutta prima attribuita al malessere psicologico, viene poi trasferita sul piano fisico, quasi a discolpare Lui («ho la schiena a pezzi»), per affermare infine la necessità interiore di essere libera: «Non scrivermi d'amore. Non devi. Io sono molto stanca. [...] non voglio che nessuno osi chiedermi nulla» (*ibid.*). E ancora: «Non farmi scenate tremende al telefono. Non infuriarti. Tu riesci ad avvelenare le mie giornate» (*ibid.*). Al pari, le rassicurazioni «tu mi sei comunque caro. [...] mi sei necessario. Tu sai tirar fuori il mio vero io» non smorzano l'insofferenza per il comportamento soffocante di Lui, che «fa di tutto» (*ibid.*) per allontanarla. Alja non ha tempo né voglia di scrivere<sup>46</sup> e rifiuta di farsi coinvolgere in un rapporto assillante, al tempo stesso, non vuole troncata una tenera amicizia, un'ambivalenza che pone anche lei 'sulla soglia'.

*Lettera ventottesima:*

*«L'ultima di Alja. In cui Alja dice come si scrivono le lettere d'amore. Questa lettera termina con una frase crudele: "Smetti di scrivere quanto, quanto, quanto mi ami, perché al terzo 'quanto' comincio a pensare a qualcos'altro". L'autore del libro augura sinceramente ai suoi lettori di non ricevere mai lettere del genere» (1923: 103; 2019: 125).*

<sup>46</sup> Alja vive appieno il suo soggiorno a Berlino, esce, va a ballare (da cui forse una 'rigenerante' stanchezza), a teatro, mentre lo scrivente, estraniato da tutto, si annoia, ossessionato da lei, e le addossa il peso dei suoi desideri e speranze, della sua infelicità e insoddisfazione.

Nella paralettera, scritta anch'essa in forma impersonale, a Šklovskij-redattore sembra sovrapporsi Šklovskij-autore del libro, che potrebbe voler esprimere in terza persona l'ironico augurio ai propri lettori «*di non ricevere mai una lettera del genere*» (*ibid.*). Un procedimento a cui ricorre per distanziarsi dal tono esasperato e dalle asserzioni offensive di Alja, la quale dichiara di ricevere persino «due» ammorbanti «lettere al giorno» (*ibid.*)<sup>47</sup>. Sincera, razionale e diretta è invece l'accusa al destinatario: «Tu dici di sapere com'è fatto il *Don Chisciotte*, ma non sei capace di scrivere una lettera d'amore» (*ibid.*). Nello smascherare lo stucchevole «lirismo» del linguaggio amoroso di Lui, Alja usa la metafora delle «bollicine» a materializzare ironicamente la volatilità e l'inconsistenza delle sue lettere, vergate «per il proprio piacere personale [...], un vero amante, in amore, non pensa a sé» (*ibid.*). Grottesco che ora sia Alja 'a rimproverargli di rimproverarla' e di utilizzare espressioni «bitonali»<sup>48</sup>, avvicinando appassionate parole d'amore a rimbrotti sentenziosi. Del resto, le missive di Alja – vere «lettere non d'amore» – rappresentano la violazione più plateale del carteggio tradizionale. Come già deducibile dal loro numero esiguo, non stabiliscono con l'interlocutore un autentico dialogo, contravvenendo al canonico circuito intersoggettivo della comunicazione epistolare (invio-risposta)<sup>49</sup>.

L'ultima lettera di Alja ribadisce il veto da lei imposto nella prima missiva allo scrivente (*Terza*, 1923: 21; 2019: 37), eppure non implica necessariamente l'interruzione definitiva del carteggio. Indossando la veste di critico formalista, Šklovskij-io-scrivente esige per la narrazione un finale aperto, 'sulla soglia', a suggerirne un possibile ulteriore prolungamento e ribaltando così la conclusione classica del «romanzo epistolare», in cui fin dall'inizio si «preannunzia una fine tragica (almeno un cuore infranto)» (1923: 69; 2019: 88). Appunto per questa ragione,

<sup>47</sup> In realtà, il numero delle lettere ricevute dall'io-scrivente è 21 rispetto alla durata di 34 giorni del carteggio (dal 4 febbraio al 10 marzo). La stessa esagerazione risuona anche nella lettera alla sorella (vedi *infra*, p. 51).

<sup>48</sup> Agli occhi di Bachtin, «*dvutonnoe slovo*» è la parola carnevalesca che fonde «lodi e ingiurie», BACHTIN, *Tvorčestvo Rable i problema narodnoj kul'tury srednevekov'ja i Renassansa (Dopolnenija i izmenenija k redakcii 1949-1950 gg.)*, in *Id.*, *Sobranie sočinenij v semi tomach*, t. IV (1), red. I. Popova, Jaziki slavjanskich kul'tur, Moskva 2008, pp. 586-587 (trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. di M. Romano, Einaudi, Torino 1979, pp. 476-477). Cfr. anche S. SINI, *Il rovesciamento carnevalesco*, in *EAD.*, *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*, Carocci, Roma 2011, pp. 129-140.

<sup>49</sup> Solo nella *Lettera diciannovesima* (1923: 76-78; 2019: 96-98), più avanti esaminata, è presente una chiara articolazione dialogica.

nella *Lettera diciannovesima* verrà imposto al lettore di leggerla a conclusione del romanzo.

## 5.2. *Un intermezzo teatrale*

*Lettera Decima:*

«Su un'inondazione berlinese; in sostanza tutta la lettera rappresenta la realizzazione di una metafora: in essa l'autore si sforza di essere leggero ed allegro, ma io so per certo che nella prossima lettera perderà il controllo di sé» (1923: 43; 2019: 61).

A confondere viepiù il lettore, il pronome di prima persona della sinossi non appartiene all'autore, ma probabilmente a Šklovskij-redattore del romanzo che la apre con l'immagine dell'«inondazione» (*ibid.*), *Leitmotiv* del carteggio<sup>50</sup>. Metafora della violenza straripante dell'innamorato, nella lettera il motivo è sviluppato 'a gradini' attraverso spostamenti metaforici, metonimici e associativi: il vento berlinese richiama quello «tiepido» di «Piter», foriero della piena della Neva, contrapposto alla violenta alluvione che a Berlino sconvolge e ribalta oggetti piccoli e grandi fino a irrompere nella stanza di Alja dormiente. L'io scrivente mette in scena un *pastiche* teatrale con didascalie, spettacolarizzando il rapporto conflittuale con Lei e le loro incomprensioni in un parodico procedimento 'giudiziario'. Le «SCARPETTE», metonimia di Alja, si ergono ad avvocati difensori di Lei e rimproverano a Lui l'inadeguatezza e l'inutilità della violenza emotiva che invade 'gli spazi' della donna («non va bene usare la legge del più forte in amore!», 1923: 44; 2019: 62). Nel loro duetto con l'«ACQUA», metafora dello scrivente, le «SCARPETTE» ribadiscono la fragilità e la delicatezza di Alja, che non ha bisogno dell'umore nero e opprimente di Lui, ma «chiede all'amore solo il suo profumo, e tenerezza. Di più non si possono appesantire le sue gentili, tenere spalle» (*ibid.*). A conoscenza di tutto il carteggio, il redattore irride l'apparente istrionismo di Šklovskij-io-scrivente che ironizza metaforicamente la propria relazione con Alja, nel tentativo di nascondere l'infelicità e l'incapacità di inserirsi nell'ambiente europeo e di essere, al pari di tutti gli emigrati russi, «leggero». Asserisce infatti Šklovskij-autore nella lettera successiva: «Noi non sappiamo essere leggeri. [...] Non conoscevamo altro modo di vita, all'infuori di quello della guerra e della rivoluzione. [...] L'Europa ci distrugge, noi, al suo

<sup>50</sup> Vedi, ad esempio, le lettere *Seconda* (1923: 19-20; 2019: 35-36) e *Undicesima* (1923: 46-49; 2019: 64-67).

interno, ci infervoriamo e prendiamo tutto sul serio» (1923: 46-47; 2019: 64-65).

### 5.3. *La lettera «inserita»*

#### *Lettera diciannovesima*

Una delle missive più originali del carteggio si presenta come «*inserita*» (1923: 75; 2019: 95), scritta da Alja, leggibile e tuttavia barrata da due linee rosse incrociate a 'x', è preceduta da un'*Introduzione* di ben due pagine redatta dall'io-scrivente, entrambe provviste di paralettere. Alla scrittura di Alja si sovrappongono qui le voci del redattore e dell'autore, ognuna delle quali offre la propria prospettiva deformante sulla lettera di Lei, intrecciandosi in una intricata rete di sottili sfasature semantiche a motivarne la marcatura.

#### *Introduzione alla lettera diciannovesima:*

*«Scritta da Alja; parla dell'aspirina, dell'aringa con patate, del telefono, dell'inerzia amorosa, di un ballerino americano e della balia Steša. Nell'introduzione si spiega dettagliatamente perché non si debba leggere la lettera di Alja»* (1923: 74; 2019: 94).

A seguito dell'elenco dei contenuti 'banali' e quotidiani della lettera di Alja, il redattore rinvia il lettore all'*Introduzione* dell'io-scrivente per conoscere i motivi dell'interdizione alla lettura della missiva (quasi una forma di ritorsione sul lettore al divieto imposto dalla corrispondente). Benché l'io-scrivente la ritenga la «migliore», deludendo la logica aspettativa del lettore, non gli fornisce una spiegazione del veto, ma anzi lo reitera («ora vi spiegherò perché si deve fare così»; «ora spiegherò perché», *ibid.*) e, con un effetto di 'rallentamento', sposta il discorso sulla modalità della proibizione, facendo slittare gradualmente la rigidità del veto prima in un invito a ignorare per il momento la missiva stessa, per suggerirne in un secondo tempo la lettura, come del resto ha fatto lui stesso, «dopo aver terminato il libro» (*ibid.*). Quasi a correggersi, ammette invece, successivamente, di averla 'metonimicamente' baciata e di averne solo scorso «qualche brano sparso, ma era scritta a matita e non la lessi tutta» (*ibid.*). Il 'pretesto' della calligrafia sbiadita devia in un incongruente difetto fisico: «sono sordo» (*ibid.*). La sostituzione del senso della vista con quello dell'udito è un modo indiretto di riconoscere che l'uomo 'non ascolta' le parole dette o vergate da Alja, confermando

l'opinione comune, da Lei condivisa nei suoi riguardi, secondo cui chi scrive lo fa innanzitutto per sé stesso. Una convinzione corroborata dal sofisticato *calembour* in cui lo scrivente si cimenta sfruttando la plurisemanticità del sostantivo russo «*gluchar*», che designa il gallo cedrone, una persona ipouidente (in tono scherzoso e colloquiale) e, nel gergo della fabbrica, un operaio che, dopo aver martellato una caldaia, si ritrova sordo per alcuni minuti<sup>51</sup>. Sebbene nel testo siano esplicitati il secondo significato del vocabolo («Vedo che le labbra delle persone si muovono, ma non sento nulla. [...] i sordi sono persone molto introverso») e il terzo («nella vita ho chiodato caldaie [...] Un fracasso assordante nelle orecchie», *ibid.*), l'allusione al volatile è parimenti presente e calzante. Come il gallo cedrone – territoriale ed aggressivo, durante il corteggiamento fa roteare l'ampia coda variopinta ed emette grida fragorose che gli causano la perdita temporanea dell'udito – anche l'innamorato, narcisista tracotante, sembra prestare più importanza all'esecuzione della 'ruota' che alle parole di Alja. Agli occhi di Šklovskij, all'adagio che recita *ljubov' slepa* si potrebbe aggiungere anche *glucha*.

Al contrario della canonica corrispondenza epistolare, lo scrivente non si modella sulla propria interlocutrice, ma resta fermo sulle programmatiche posizioni iniziali, in perenne conflitto con Lei<sup>52</sup>. Ancora meno credibile per il lettore risulta la posticipazione della lettura (che si presuppone, stavolta, avvenuta 'per intero') da parte di un impaziente innamorato: «Ho letto la lettera di Alja solo di recente, il 10 marzo, dopo aver terminato il libro» (*ibid.*), un modo indiretto, quasi 'occultato', per informarci sulla data della conclusione dell'opera.

La giustificazione più congruente al veto si rivela essere l'infrazione allo schema «delle due culture» differenti, «perché una donna che parla di Steša in questo modo, è una di noi» (*ibid.*; 2019: 95). Incentrata sul profondo affetto della mittente nei confronti della propria bambinaia, la «siberiana, la rosea Steša» (1923: 28; 2019: 44) la missiva di Alja ribalta inaspettatamente l'opinione che fin qui il corrispondente nutriva su di lei, ora inserita a pieno titolo nel plurale: 'noi russi'.

Di nuovo si accumulano inutili, minuziose quanto contraddittorie spiegazioni circa il veto, del tutto formale, atte solo a disorientare l'andamento diacronico della lettura, visto che la lettera di Alja è solo barrata, dunque perfettamente leggibile. Il procedimento adottato da

<sup>51</sup> D. UŠAKOV, *Bol'šoj tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, <<https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=10462>> (ultimo accesso 04.12.2021).

<sup>52</sup> Al contempo, si riallaccia all'allocuzione «*Ascolate*» (1923: 17; 2019: 33) del redattore diretto al lettore nella *Lettera prima* di Alja, a ribadire l'aspetto orale della corrispondenza.

Šklovskij-io-scrivente per giustificarne l'inserimento al fine di fornire «una duplice soluzione dell'azione» («*dvojnaja razgadka dejstvija*»), apparentemente chiarificatrice, e una «seconda soluzione» sull'identità della donna («*vtoruju povyšajuščuju razgadku ženščiny*») e di sé stesso («*vtoruju razgadku sebja samogo*», 1923: 75; 2019: 95) risulta un puro atto di straniamento. Di più, costituisce una chiara messa a nudo degli artifici impiegati nel romanzo e, al tempo stesso, un 'tranello' insidioso per lasciare tutte le cose in sospeso e tornare, come in un gioco dell'oca<sup>53</sup>, al rebus dell'autenticità delle lettere: «Se credete alla spiegazione compositiva, dovreste credere anche al fatto che io abbia scritto la lettera di Alja a me indirizzata. Non vi consiglio di crederlo» (*ibid.*).

Ingarbugliando ancora di più le idee del lettore, l'io-scrivente conclude l'*Introduzione* irridendo gli inutili tentativi del lettore di dare un senso alle sue parole: «Tra l'altro, voi non ci capirete proprio nulla, dal momento che dalle bozze è stato cancellato tutto» (*ibid.*). Un finale criptico che, del resto, non chiarisce ma pone un ulteriore interrogativo: cosa s'intende con «tutto»?

*Lettera diciannovesima:*

«*Che non bisogna leggere. È stata scritta da Alja, quando era malata, la carta che le è capitata per la lettera era a righe, la lettera è la migliore del libro, ma non bisogna leggerla, per questo è cancellata*» (1923: 76; 2019: 96).

Nella paralettera del redattore trovano eco le parole dell'io-scrivente circa il valore letterario della missiva di Alja e la sua cancellazione per evitare che venga erroneamente letta dal fruitore, benché sia solo barrata («*perečerknuto*», *ibid.*). Qui si verifica un ulteriore fine quanto incongruo *sdvig*: la domanda di Alja («È mai possibile che mi stia ammalando?»), «Spero solo di non ammalarmi», 1923: 77-78; 2019: 97-98) da evento possibile diviene per il redattore un fatto compiuto: «È stata scritta da Alja, quando era ammalata». Altrettanto ingiustificato l'attribuire un'implicita casualità all'impiego della carta a righe («*che le è capitata [popalas'] per la lettera*» (1923: 76; 2019: 96), una affermazione che distorce l'altra domanda retorica della scrivente («Di che cosa si può scrivere su questa carta a righe?»), finalizzata piuttosto a prevenire, quasi fosse una scolara, i possibili giudizi del suo cavilloso corrispondente

<sup>53</sup> Cfr. l'interpretazione che il medesimo Šklovskij propone per il romanzo d'avventure, paragonato al «gioco dell'Oca», ŠKLOVSKIJ, *Motivirovka zaderžanija*, in ID., *O teorii prozy*, cit., p. 48 (trad. it. *La motivazione del ritardo*, in ID., *Teoria della prosa*, cit., p. 57).

sull'aspetto formale della propria lettera («Almeno non contare gli errori e non mettere voti!», *ibid.*). Il ribadire che proprio tale missiva, così originalmente 'censurata', sia per il redattore come per l'io scrivente «*la migliore del libro*» trova forse la sua motivazione nell'essere l'unica in cui si instaura un vero dialogo con il destinatario, fatto di domande, riflessioni («E ora dimmi, come fai, per inerzia, a fare la dichiarazione a un oggetto che non è assolutamente adatto allo scopo?», *ibid.*) e condivisione dei propri ricordi sulla njanja («Chissà perché ti ho afflitto con Steša?», *ibid.*). Il veto a leggerla, avvalorato anche dal redattore, non fa che motivare il lettore, ridestandone la curiosità, alla trasgressione del divieto e a non attendere, come suggerisce l'io-scrivente, la fine del libro per poterla leggere.

#### 5.4. *Dalla letteratura alla teoria: l'intervento dell'editore*

*Lettera ventiduesima:*

*«Inaspettata e, secondo me, assolutamente inutile. Il contenuto di questa lettera, evidentemente, è uscito da un altro libro del medesimo autore, ma, forse, questa lettera è parsa indispensabile al compilatore di questo libro, per un po' di varietà. La lettera si è incrociata con quella su Tahiti» (1923: 82; 2019: 103).*

Nella paralettera l'editore manifesta il parere contrario circa l'inserimento nel carteggio della missiva dell'io-scrivente, contenente formulazioni teoriche sull'evoluzione dell'opera artistica e sui suoi artifici. Nell'ottica imprenditoriale dell'editore, responsabile della pubblicazione e della distribuzione del volume, la lettera è inappropriata e superflua e il suo discutibile inserimento nel romanzo, che potrebbe frustrare in modo irreversibile le attese del lettore, viene addebitato al «*compilatore*» (*sostavitel'*) per arricchirne, forse, il «*contenuto*» (*ibid.*). Allude così alla ricostruzione metaletteraria dell'origine e del percorso della lettera, da scritto teorico concepito probabilmente dall'autore per un altro libro, bozza che passa nelle mani del redattore e dell'editore, giungendo infine a quelle della destinataria e del lettore del romanzo. Difficile tracciare confini netti fra queste figure: l'editore, al pari del redattore, conosce la genesi della missiva e l'oggetto della lettera precedente su Tahiti, con la quale si è incrociata. Altrettanto labili sono i contorni del destinatario, identificabile con Alja solo dalla conclusione della lettera – «Scrivo questo libro per te e, scriverlo, mi procura dolore fisico» (1923: 85; 2019: 106) –, l'unica frase atta a qualificare il 'trattato



teorico' come 'amoroso', che fa eco alla precedente missiva di Alja (*Ventunesima*), dove quest'ultima afferma: «Tu scrivi di me per te stesso; io scrivo di me per te» (1923: 81; 2019: 102).

Nella lettera il mittente fa infatti seguire una ricostruzione storica dell'evoluzione del romanzo fino a descrivere in modo vivace i numeri di un *variété* berlinese, il cui programma di «totale incoerenza» (1923: 82; 2019: 103) – acrobati, sollevatori di pesi, ciclisti, musicisti e danzatori russi e un caricaturista – innesca un ragionamento sui meccanismi del procedimento artistico. Qui l'io-mittente cede il passo al brillante teorico per esprimere la convinzione che la presenza di atleti e artisti con competenze e specialità differenti sia fondamentale al fine di deautomatizzare la percezione dello spettatore, in particolare quando nel finale vengono messi a nudo i procedimenti impiegati anche attraverso forme artistiche ritenute 'basse', come il circo o i giochi illusionistici. A conferma che «opere artistiche complesse, di solito, sono il risultato della combinazione e dell'interazione di opere preesistenti, più semplici e, in particolare, di dimensioni minori» (1923: 83; 2019: 104), l'io-scrivente riferisce di uno spettacolo, dove «un artista comico» conclude il suo numero parodiando e smascherando tutti i suoi trucchi. In realtà, Šklovskij viene via via offrendo al lettore un metatesto del proprio scritto e alcune chiavi per interpretarlo, esemplificando con tale rappresentazione la situazione dell'«arte contemporanea».

Analogamente, Šklovskij-mittente disvela, attraverso una *mise en abyme*, l'annullamento dei confini fra arte e realtà del romanzo, fra Šklovskij io-scrivente e Šklovskij-autore:

«il caso più interessante è costituito dal libro che sto scrivendo ora. Si chiama *Zoo*, *lettere non d'amore* o *La Terza Eloisa*; qui i singoli momenti sono uniti: infatti tutto è collegato dalla storia dell'amore di un uomo per una donna. Questo libro è un tentativo di uscire dagli ambiti del romanzo tradizionale» (*ibid.*).

Il malizioso stratagemma di scoprire solo alcune carte, definendo il romanzo come una metafora del suo rapporto con Elsa, si contrappone all'ultima lettera, dove, come si è detto in precedenza, Lui nega l'esistenza di Lei, lasciando intendere che tutto il carteggio non sia che un tropo della propria nostalgia e del proprio amore per la Russia.

Si sollecita così il lettore a intravedere, denudate, le diverse maschere dell'io-scrivente: ironico e parodistico, istrionico e paradossale, scrittore e teorico che conosce e sfrutta abilmente i trucchi del proprio repertorio,

Šklovskij-autore si sdoppia di volta in volta in io-scrivente-personaggio, redattore nonché editore (e, in parte, nella stessa Alja) per confondere il lettore e mettere in dialogo le voci contrastanti. Al contempo, relativizza i confini fra vita e arte, autenticità della lettera e ‘finzione della finzione’, lasciando tali problemi nella più vaga indeterminatezza e ambiguità (nella *Lettera diciottesima* aveva scritto: «Alja, sono assolutamente smarrito! [...] mentre ti scrivo queste lettere, scrivo anche un libro. E ciò che accade nel libro si è assolutamente confuso con ciò che accade nella vita», 1923: 69; 2019: 88). Abbandona così sulla soglia anche il lettore il quale, nella vana ricerca di un finale e di una ‘verità romanzesca’, si ritrova disorientato e indeciso su come interpretare e definire il romanzo.

Ben si addicono a *Zoo* le parole espresse da Lotman a proposito dell’opera epistolare *Les liaisons dangereuses* (1782) di Chorderlos de Laclos:

«In prosa, il conflitto tra i vari sistemi di discorso diretto considerati come diversi punti di vista si espresse con precisione nel romanzo epistolare del XVIII secolo. [...] La sovrapposizione dei testi delle lettere costituisce la base della nuova rappresentazione della verità: questa non si identifica con una qualunque delle posizioni immediatamente espresse nel testo, ma è data dall’intersezione di tutte. [...] La verità sorge come sovrastruttura del testo dalla posizione dell’autore, come intersezione di tutti i punti di vista»<sup>54</sup>.

<sup>54</sup> JU. LOTMAN, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Iskusstvo, Moskva 1970, p. 327 (trad. it. *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Mursia, Milano 1990, p. 315).



Sara Gargano

*Intanto sopravvivere: gli anni Venti di Irina Knorring*

ABSTRACT:

This article focuses on Irina Knorring's migratory and poetic experience. A diaspora writer, Knorring spent the 1920s between the Russian North African colony and the famous *Russkii Monparnas*. In-depth analysis of selected poems aims to illustrate both the mechanism she used to demolish the past/future dichotomy and her shift in creative focus onto the antithetical binomial inside/outside the border. The article also strives to show the 'saving' function of writing, which represents an extreme act of survival and a declaration of belonging to the culture of origin.

Той страны – на карте  
Нет, в пространстве – нет.

*М. Цветаева*

La storia della cultura russa del Novecento appare oggi ai nostri occhi un variegato panorama nel quale si riflette l'immagine di una società complessa, protagonista di intensi mutamenti. Nei primi decenni del XX secolo quella stessa cultura che avrebbe di lì a poco ceduto il passo al nascente spirito sovietico, risultato del cruciale spartiacque storico culminato nella Rivoluzione d'Ottobre del 1917, sembra entrare, difatti, in condizioni di salute precarie, aprendo la strada a un periodo segnato da rivolgimenti di enorme portata e da un progressivo sfaldamento. Qualunque fosse il tragitto e la destinazione, qualunque sia stato l'atteggiamento adottato dagli emigrati per restaurare il *byt* oltreconfine, trovare risposte a un destino in decostruzione e 'rinascere' dispersi per il mondo, la diaspora russa rappresenta per la Storia mondiale un fenomeno senza precedenti. Una lenta disgregazione, un importante processo al quale è possibile trovare spiegazione soltanto attraverso l'analisi del quadro storico-politico e sociale a esso relativo che permetta di cogliere cause e conseguenze di quelle che il filosofo polacco Tadeusz Kotarbiński definisce «esequie, a seguito delle quali la vita continua»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> JU. BEZELJANSKIJ, *Otečestvo. Dym. Ėmigracija. Russkie poëty i pisateli vne Rossii. Kniga pervaja*, U Nikitskich vorot, Moskva 2017, p. 4. Per un approfondimento sulla diaspora

Precarietà e irrequietezza emergono quali parole d'ordine nella quotidianità degli esuli e *Leitmotiv* della letteratura d'emigrazione degli anni Venti del Novecento. Intrappolati tra la nostalgia del passato e lo spettro di un futuro incerto, i russi oltreconfine vivono in un limbo 'atemporale' e 'aspaziale'. L'universo veicolato dalla poesia della diaspora in questa prima fase è dominato da un 'bez-' parassita, prefisso destabilizzante se posto davanti a termini indicanti parametri fondamentali – spazio e tempo, *in primis* – per la caratterizzazione delle coordinate vitali di ciascun individuo. A identificare gli scrittori esiliati segnaliamo, da un lato, la *bespočvennost'*<sup>2</sup>, ovvero l'infondatezza e la mancanza improvvisa di terreno fisico e intellettuale, dovute all'estirpazione delle proprie radici dalla terra natale; dall'altro, nella produzione letteraria emigrata evidenziamo la forte pressione operata dal cosiddetto *bezvremen'e*<sup>3</sup>, espressione utilizzata per indicare un tempo difficoltoso, di avversità, stagnazione e passività cui si tenta di rispondere attraverso la spasmodica fiducia in un ipotetico 'intanto'<sup>4</sup>.

russa del Novecento cfr. M. RAEFF, *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration, 1919-1939*, Oxford University Press, New York-Oxford 1990; C. SOLIVETTI, *Introduzione*, in C. SOLIVETTI, T. CIV'JAN (a cura di), *L'Europa nello specchio della prima emigrazione russa*, in «Europa Orientalis», XXII, 2003, vol. 2, pp. 9-14; G. STRUVE, *Russkaja literatura v izgnanii. Opyt istoričeskogo obzora zarubežnoj literatury*, YMCA-Press–Russkij put', Pariž-Moskva 1996; N. STRUVE, *Soixante-dix ans d'émigration russe 1919-1989*, Fayard, Paris 1996; P. KOVALEVSKIJ, *Zarubežnaja Rossija. Istorija i kul'turno-prosvetitel'skaja rabota russkogo zarubež'ja (1920-1970)*, Librairie de cinq continents, Pariž 1971.

<sup>2</sup> C. СІПІЕЛА, *The Women of Russian Montparnasse (Paris 1920-1940)*, in A.M. BARKER and J.M. GHEITH (eds.), *A History of Women's Writing in Russia*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, p. 122.

<sup>3</sup> «Безвремяе: Непогода, ненастье; невзгодье, несгода, бедовое время, случай [...]; беда, несчастье, горе, неудача» ossia «intemperie, maltempo; avversità, guaio, cattivo tempo, incidente [...]; disgrazia, sciagura, afflizione, fallimento», V. DAL', *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, Russkij jazyk, Moskva 1989, t. I, p. 59. Qualche anno prima del grande esodo russo, nell'ottobre del 1906, il poeta Aleksandr Blok aveva pubblicato un articolo dall'omonimo titolo *Bezvremen'e* (trad. it. *Tempi calamitosi*), nel quale si rintracciano i primi evidenti segnali di cesura tra la vecchia Rus' e la nuova Russia che stava man mano prendendo forma dagli eventi rivoluzionari del 1905, vedi Z. MINC, *Blok e Dostoevskij. Parte prima*, trad. it. C. Rampazzo, in «eSamizdat», XIII, 2020, p. 350.

<sup>4</sup> «Не по-настоящему живем мы, а как-то “пока”», N. ТЕФФ, *Tak žili*, sost. D. Nikolaev, Olma-Press, Moskva 2002, p. 31. È interessante evidenziare quanto questo sentimento sia diffuso nella produzione poetica di quegli anni. In un componimento scritto tra il 1924 e il 1926 l'io lirico di Nina Berberova sembra inghiottito dalle tenebre che lo sradicano dalla realtà e, privato della concezione del tempo, si chiede in quale secolo, in quale anno si trovi «Который век? Который год?», vedi N. BERBEROVA, *Nemnogo ne v fokuse... stichi 1921-1983*, pod red. E. Šubnoj, AST, Moskva 2015, p. 43.

In questo medesimo ‘mentre’, in un ‘intanto’-galleria di volti noti, combattuti tra la necessità di ripensare se stessi e, di riflesso, la creazione artistica e l’immobilità scaturita dall’approdo in un mondo nuovo, parallelo, vagano personaggi ‘in ombra’, voci di una diaspora senza volto, inseriti da Vladimir Varšavskij nel giovane gruppo del *nezamečennoe pokolenie*<sup>5</sup>: una generazione di autori costretti, ancora bambini, a lasciare la Russia e stabilirsi altrove<sup>6</sup>. Ai poeti del *nezamečennoe pokolenie* appartiene, tra gli altri, Irina Knorring.

Poetessa e memorialista, Knorring nasce nel 1906 a Elšanka, nel governatorato di Samara. Talento precoce e autodidatta, sin dall’età di otto anni narra con grande minuzia gli sconvolgimenti che si susseguono nel corso della propria esistenza fissando, all’interno dei suoi diari, impressioni e sensazioni in un alternarsi di poesia e prosa<sup>7</sup>. La scrittrice trascorre l’infanzia a Char’kov (Charkiv) assieme ai genitori, Marija Ščepetil’nikova e Nikolaj Knorring, storico di origini nobili. Nel 1920, all’età di quattordici anni, abbandona la terra natale alla volta di Costantinopoli, città che lascia per ragioni politiche a causa dell’impiego del padre, pedagogo presso il corpo dei cadetti della marina. La famiglia si trova costretta a migrare verso il nord Africa e si stabilisce in Tunisia, dove la poetessa pone le basi per il proprio sviluppo letterario ed esordisce su alcuni importanti periodici della diaspora<sup>8</sup>.

Grazie all’esperienza africana e alle successive pubblicazioni su

<sup>5</sup> Cfr. V. VARŠAVSKIJ, *Nezamečennoe pokolenie, Russkij put’ – Dom russkogo zarubež’ja im. Aleksandra Solženicyna*, Moskva 2010. Sul *nezamečennoe pokolenie* vedi anche I. KASPE, *Iskusstvo otsutstvovat’. Nezamečennoe pokolenie russkoj literatury*, *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moskva 2005 e M. VASIL’EVA, «*Nezamečennost’*» *kak poëtika i opyt (o polemike vokrug «Nezamečennogo pokolenija» V. S. Varšavskogo)*, in *Nansenovskie čtenija - 2007*, Sankt-Peterburg 2008, pp. 424-437.

<sup>6</sup> «Представители этого поколения были рождены на рубеже веков, оказались в эмиграции в юношеском, а то и детском возрасте, а ко времени выхода книги Варшавского большинству из них было за пятьдесят. Однако в глазах эмигрантской общестственности они продолжали числиться в категории молодых и имели мало шансов перейти в разряд старших», O. KOROSTELEV, *Vladimir Varšavskij i ego pokolenie*, in VARŠAVSKIJ, *Nezamečennoe pokolenie*, cit., p. 5.

<sup>7</sup> I diari di Knorring sono stati pubblicati grazie al lavoro di Nadežda Černova. Cfr. I. KNORRING, *Povest’ iz sobstvennoj žizni. Dnevnik*, pod red. N. Černovoj, AGRAF, Moskva 2009, t. I; EAD., *Povest’ iz sobstvennoj žizni. Dnevnik*, pod red. N. Černovoj, AGRAF, Moskva 2013, t. II.

<sup>8</sup> V. SOKOLOVA, *Poëtičeskie osobennosti tvorčestva Iriny Knorring: k voprosu o periodizacii*, in V. MOSKVIN, N. GRICENKO, M. VASIL’EVA ET AL. (red.), *Ežegodnik Doma russkogo zarubež’ja imeni Aleksandra Solženicyna*, Dom russkogo zarubež’ja im. Aleksandra Solženicyna, Moskva 2011, p. 257.

«Poslednie Novosti» e altre riviste minori<sup>9</sup>, la produzione poetica di Knorring raggiunge i numerosi centri dell'emigrazione, da Shangai a New York e in sordina fino alla Russia sovietica. Viene conosciuta e apprezzata da scrittori del calibro di Anna Achmatova – la quale sostiene la giovane autrice affinché i suoi «versi semplici, intimi e sinceri»<sup>10</sup> vengano editi –, Vladislav Chodasevič, Nikolaj Ocuip e Georgij Adamovič. Quest'ultimo racconta:

«Malinconica, sempre taciturna, modesta, un po' timida, passò tra di noi nell'eterogenea folla di poeti russo-parigini, ancora per abitudine definiti “giovani”. Restò in disparte, non partecipò alle discussioni, ancor meno agli alterchi, pacata, come ci fosse sempre qualcosa a sorprenderla o impaurirla. Sembra che tutti, nessuno escluso, amassero i suoi versi, senza la gelosia o l'invidia che spessissimo oscurano i rapporti letterari. Leggendo “Posle vsego”, tutti, probabilmente, la ricorderanno con gratitudine mista, forse, a un dolore inspiegabile»<sup>11</sup>.

Negli anni Knorring riunisce le sue poesie nelle raccolte *Stichi o sebe* (1931), *Okna na sever* (1939) e *Posle vsego* (1949), pubblicata postuma dal padre. Dopo la prematura scomparsa, nonostante la popolarità ottenuta nell'ambiente dell'emigrazione, i suoi versi rimangono ‘esuli’ e per molto tempo non riescono ad iscriversi nell'ufficialità russo-sovietica. Vengono diffusi in URSS, editi ad Almaty (all'epoca Alma-Ata), soltanto a partire dagli anni Sessanta grazie all'intervento di Nikolaj Knorring e del marito Jurij Sofiev<sup>12</sup>, impegnatisi affinché i suoi

<sup>9</sup> Ci riferiamo segnatamente alle riviste «Ėos», «Perezvony», «Studenčeskie Gody», «Svoimi putjami», vedi I. KNORRING, *Zolotyje miry. Izbrannoe*, sost. N. Knorring, Sed'maja versta, Almaty 2014, p. 658.

<sup>10</sup> «Это простые, хорошие и честные стихи», A. NIKOLJUKIN (red.), *Literaturnaja enciklopedija russkogo zarubež'ja 1918-1940. Pisateli russkogo zarubež'ja*, Rosspën, Moskva 1997, p. 210.

<sup>11</sup> «Печальной, всегда молчаливой, скромной, чуть-чуть застенчивой она прошла среди нас в пестрой толпе русско-парижских стихотворцев, до сих пор еще по привычке называемых “молодыми”. Прошла сторонкой, не принимая участия в спорах, еще менее в каких-либо ссорах, тихая, будто чему-то навеки удивленная или испуганная. Кажется, все без исключения любили ее стихи, при том любили без ревности или зависти, часто-часто омрачающих литературные отношения. Прочтя “После всего”, все, наверно, вспомнят о ней с благодарностью, смешанной, может быть, с безотчетной болью», KNORRING, *Zolotyje miry*, cit., p. 783. Ove non diversamente indicato le traduzioni sono mie, SG.

<sup>12</sup> Jurij Bek-Sofiev (1899-1975), emigrò prima a Belgrado, dove si inserì nel circolo letterario *Gamajun*, e poi a Parigi. Nella capitale francese partecipò attivamente alla vita cul-

scritti vedessero la luce anche in patria<sup>13</sup>.

Nella produzione poetica di Knorring prevale il tema dell'esilio e della peregrinazione costante, cui fa da sfondo la nostalgia per la Rus' abbandonata<sup>14</sup>. In particolare, nelle liriche affiora il meccanismo di demolizione della dicotomia passato/futuro in un presente stagnante, contrassegnato dal timore di rinunciare al vecchio per aprirsi al nuovo. Per la poetessa la creazione letteraria diviene riscrittura del vuoto, presente-compromesso e collante tra quanto ormai era andato perso e l'instabilità dell'avvenire, unico spazio dove poter esprimere l'illusoria attesa del ritorno nella speranza che quegli anni giudicati inutili, poiché vissuti lontano dalla patria, trascorrono rapidamente. È necessario sottolineare come la scrittrice appaia ancora ben distante dall'idea di missione caldeggiata da numerose personalità di spicco dell'*intelligencija* oltreconfine – prima fra tutte Zinaida Gippius –, convinte che vivere e lavorare ricordando di essere parte di un unico popolo, ovunque ci si trovi, significhi vivere e lavorare per la Russia contemporanea e, di conseguenza, per la Russia futura<sup>15</sup>. Ancor prima di lasciare la sua terra, giovanissima, Knorring scrive versi di fredda rassegnazione. Spingendosi ben oltre il 'bez-' negazione di tempo e di spazio, la poetessa giunge a negare la vita. Nessuno slancio vitale, nessuna possibilità per l'esule-«fantasma» (v. 12) di partecipare attivamente alla costruzione dell'avvenire. Cresciuta con la profonda convinzione di non poter aspirare al benessere personale e di meritare, al contrario, il peso di quella sofferenza finché la Russia non sarebbe risorta<sup>16</sup>, a soli quattordici anni si dichiara sterile retaggio di un tempo felice e oramai remoto:

---

turale della colonia e fu tra gli organizzatori del *Sojuz molodych poëtov i pisatelej*. Dopo la morte di Knorring si stabilì in Germania e nel 1955, ottenuto il passaporto sovietico, ad Alma-Ata assieme al figlio. Cfr. JU. SOFIEV, *Večnyj junošča*, sost. N. Černova, Sed'maja versta, Almaty 2012.

<sup>13</sup> Per un approfondimento sulla vita e sulle opere di Knorring cfr. N. ČERNOVA, *Bespoščadnaja povest'*, in KNORRING, *Zolotyje miry*, cit., pp. 5-28; I. NEVZOROVA, *Irina Knorring's Diary*, in M. ADAMOVIČ (ed. by), *Russian Emigration in France*, The New Review Publishing, New York 2008, pp. 79-83; N. KNORRING, *Kniga o moej dočeri*, Almaty 2003.

<sup>14</sup> Per una suddivisione tematico-cronologica della produzione letteraria di Knorring cfr. SOKOLOVA, *Poëtičeskie osobennosti tvorčestva Iriny Knorring*, cit.

<sup>15</sup> Sui concetti di 'esilio' e 'missione' nell'emigrazione russa degli anni Venti cfr. K. SOLIVETTI e M. PAOLINI, *Paradigmy "izgnanija" i "poslanničestva": evropejskij opyt russkoj èmigracii v 20-ye gody*, in «Europa Orientalis», XXII, 2003, vol. 2, pp. 145-170.

<sup>16</sup> KNORRING, *Zolotyje miry*, cit., p. 623.



«В нас нет стремленья, в нас нет желанья,  
Мы только тени, в нас жизни нет.  
Мы только думы, воспоминанья  
Давно минувших, счастливых лет.

К нам нет улыбки, к нам нет участия,  
Одни страданья для нас даны.  
Уж пережить мы не в силах счастья,  
Для новой жизни мы не нужны.

У нас нет жизни — она увяла,  
У нас нет мысли в немых сердцах.  
Душа стремиться и жить устала —  
Мы только призрак, мы только прах!»<sup>17</sup>

1920

Passato e futuro si mescolano annullandosi vicendevolmente nell'esistenza degli emigrati, scandita da una radicale e straziante frattura: dentro/fuori confine. Vera «patriota»<sup>18</sup>, Knorrning subisce con fatica la propria condizione, inerme e imprigionata in un 'lontano' caratterizzato «dall'attraente odore di tomba» (v. 8) e «dal susseguirsi di giorni oscuri» (v. 7). Al concetto di *poslanničestvo* oppone l'impotenza dettata dall'assenza rispetto alla «lontana Santa Russia» (v. 12) dove «la vita prosegue» (v. 5) e forze nascoste si adoperano per una rinascita:

«Я верю в Россию. Пройдут года,  
Быть может, совсем немного,  
И я, озираясь, вернусь туда  
Далёкой, ночной дорогой.

Я верю в Россию. Там жизнь идёт,  
Там быются скрытые силы.  
А здесь у нас тёмных дней хоровод,  
Влекущий запах могилы.

Я верю в Россию. Не нам, не нам

---

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 57. A proposito di quest'ultimo verso, rimandiamo al lavoro di Zinovij Zinik *Emigracija kak literaturnyj priem* dove l'autore racconta che, una volta emigrati, gli esuli vengono considerati dagli organi del potere sovietico «мертвые души. Или живые трупы», vedi Z. ZINIK, *Emigracija kak literaturnyj priem*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2011, p. 252.

<sup>18</sup> KNORRING, *Zolotyje miry*, cit., p. 622.

Готовить ей дни иные.  
Ведь всё, что вершится, так только там,  
В далёкой Святой России»<sup>19</sup>.

1924

### 1. 'Gradazioni di lontananza'

Seppur da latitudini diverse, ovunque Knorring percepisce un unico ed eguale sentimento di lontananza, tanto da confondere il punto di partenza di siffatta distanza e rimescolarlo in un indefinito 'non lì', sola coordinata fondamentale agli occhi di ciascun esule. Il termine *dal'* diventa in quegli anni parola chiave per l'intero *rusское zarubež'e*, proponendosi quale misura di grandezza della nostalgia. A risulturne è una seconda patria «odiosa» e «crudele» (v. 19), identificabile tanto nell'Africa quanto nella Francia della colonia russa o, ancora, in qualsiasi luogo al di fuori dalla terra natale. Nel 1925, a cavallo tra un'esperienza migratoria e l'altra, la scrittrice compone *Tam*, poesia nella quale, proprio a dimostrazione della complessità nello scernere le diverse 'gradazioni di lontananza', i ricordi si amalgamano e trasportano il lettore in un vago e confuso «da qualche parte» (v. 5), in un 'altrove' distante e indefinito:

«Там даль ясна и бесконечна:  
Там краски знойны и пестры,  
И по долинам в душный вечер  
Горят арабские костры.

Там иногда далеко, где-то  
Журчит прибой взметенных волн,  
Там в синих форменках кадеты  
Играли вечером в футбол.

Там счастье было непонятно,  
И был такой же серый день,  
Как те разбросанные пятна  
Арабских бедных деревень.

Там безрассудные порывы  
Мешались с медленной тоской,

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 250.

Оттуда мир, пустой и лживый,  
Казался радостной мечтой.

Там сторона моя глухая,  
Где горечь дум узнала я,  
Пусть ненавистная, пусть злая,  
Вторая родина моя»<sup>20</sup>.

1925

Le reminiscenze esotiche di un caldo afoso e soffocante vengono offuscate da macchie sparse di un giorno grigio; ne emerge un «da lì» (v. 15) da cui il mondo, in realtà vuoto e menzognero (v. 15), appare un sogno gioioso. I flashback ascrivibili al soggiorno in Africa, dove «il lontano è chiaro e infinito» (v. 1), si intersecano man mano con sensazioni ossimoriche, tra slanci irragionevoli e lente malinconie che smarriscono il lettore, fino alla completa perdita del senso dell'orientamento. La 'gradazione di lontananza', oramai non più importante, cede il passo a un più generico *tam*: un 'lì' distante per definizione, poiché estraneo ed esterno rispetto alla Patria. A opporvisi, nella poesia di Knorring, ritroviamo lo stesso metro spesso adottato da Marina Cvetaeva<sup>21</sup>, la tradizionale tetrapodia giambica, la quale si offre come strumento formale di rivendicazione di appartenenza. Persi i punti di riferimento geo-nazionali, gli esuli non possono far altro che rassicurarsi in un'eterna dichiarazione poetica di *russkost*'.

## 2. Poetessa della chandra

Giunta nella capitale del *russkoe zarubež'e*<sup>22</sup> nel maggio del 1925, Knorring aderisce con entusiasmo alla vita culturale della colonia, dove trova terreno fertile per il consolidamento del proprio percorso letterario.

---

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. 333-334.

<sup>21</sup> Segnaliamo, ad esempio, il celebre componimento *Rodina* (1932), vedi M. CVETAEVA, *Posle Rossii*, Azbuka-klassika, Sankt-Peterburg 2010, pp. 155-156.

<sup>22</sup> Parigi non è soltanto la capitale del *russkoe zarubež'e*, ricorda Franck «Parigi, come scriverà De Chirico di lì a poco, è il luogo in cui convergono uomini, idee, stati d'animo, creatività. Parigi, per tutta questa gente, è la capitale del mondo», D. FRANCK, *Montmartre & Montparnasse. La favolosa Parigi d'inizio secolo*, trad. it. A. Tadini Perazzoli, Garzanti, Milano 2004, p. 223.

Già di per sé *melting pot* culturale e città-vulcano di idee in eruzione, dopo il crollo dell'egemonia berlinese<sup>23</sup> Parigi accoglie personalità politiche, diplomatici, filosofi e artisti russi in un alternarsi di sensazioni contrastanti di idiosincrasia e seduzione. Gli *émigrés* si fanno spazio tra i parigini e si inseriscono in un contesto di sovrapposizioni e convergenze con quel frammento di *Russkij Pariž* preesistente, frutto di una lenta e meno densa emigrazione prerivoluzionaria, per formare una vera e propria 'società nella società', una piccola Russia oltreconfine<sup>24</sup>.

Nella capitale francese Knorring prosegue gli studi presso il *Franko-Russkij institut social'nych i političeskich znanij* e frequenta corsi di lingua francese alla Sorbona<sup>25</sup>. Viene inoltre accolta nel *Krug russkoj tvorčeskoj poëtičeskoj molodeži* grazie al quale entra in contatto con il mondo letterario dell'emigrazione. Nel 1928 sposa Jurij Bek-Sofiev da cui ha un figlio, Igor' Sofiev. La malattia che la colpisce giovanissima, causandone la scomparsa a soli trentasei anni, il 23 gennaio 1943, nulla può contro la sua inarrestabile caparbia: Knorring è uno dei rarissimi casi, all'epoca, di donna affetta da diabete a dare alla luce un bambino<sup>26</sup>.

Sebbene la poetessa si dimostri saldamente aggrappata alla vita, le sue condizioni di salute si riversano inevitabilmente nella produzione letteraria e, con esse, l'implacabile angoscia della morte. Dalla fine degli anni Venti, i toni nelle liriche di Knorring si fanno via via sempre più negativi<sup>27</sup>. Protesa verso un altrove-cronotopo, delusa dalla monotonia

<sup>23</sup> Sulla Berlino russa vedi, ad esempio, K. SCHLÖGEL (Hrsg.), *Russische Emigration in Deutschland 1918 bis 1941: Leben in Europäischen Bürgerkrieg*, Akademie Verlag, Berlin 1995; L. FLEJŠMAN et AL. (red.), *Russkij Berlin 1921-1923 (po materialam archiva B.I. Nikolaevskogo v Guverovskom institute)*, Russkij put' – YMCA-Press, Moskva – Pariž 2003; R. PLATONE (a cura di), *Scrittori russi a Berlino*, Liguori, Napoli 1994.

<sup>24</sup> Sulla Parigi russa cfr. L. LIVAK, *How It Was Done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism*, University of Wisconsin Press, Madison 2003; H. MENEGALDO, *Les Russes à Paris 1919-1939*, Éditions Autrement, Paris 1998; JU. TERAPIANO, *Literaturnaja žizn' russkogo Pariža za polveka – esse, vospominanija, stat'i*, Rostok, Sankt-Peterburg 2014; *Rossijskoe zarubež'e vo Francii*, pod red. L. Mnuchina, M. Avril', V. Losskoj, Moskva 2010.

<sup>25</sup> «С первых же шагов, по приезде в Париж, Ирина вошла в круг русской молодежи – и в Союзе Молодых Поэтов, и на курсах французского языка в Сорбонне. Вскоре открылся Франко-русский Институт социальных и политических знаний, во главе которого встал П.И.Мильков. Этот институт, где читались лекции, главным образом, на русском языке, открывал для Ирины культурные горизонты, способствовал ее образованию и умственному развитию, являясь как бы продолжением ее среднего образования», KNORRING, *Zolotyje miry*, cit., p. 667.

<sup>26</sup> CЕРНОВА, *Bespoščadnaja povest'*, cit., p. 17.

<sup>27</sup> A proposito della poetica di Knorring, Gleb Struve sostiene: «Поэзия ее очень личная – едва ли не самая грустная во всей зарубежной литературе. Через нее проходит тема

e dalla paralisi del *Russkij Pariž*, accosta la sua voce a quella di Marina Cvetaeva<sup>28</sup>, dipingendo Parigi come una città permeata dalla noia. In quegli anni, d'altra parte, persino nella capitale francese, laboratorio creativo delle nuove avanguardie, dove «geni e talenti, rappresentanti delle diverse forme d'arte, da Šaljapin a Picasso, accorrevano come api verso il nettare di un fiore»<sup>29</sup>, i russi devono fare i conti con il torpore di un tempo immobile, tiepidamente scandito dalle serate nei *cafés* letterari e dall'affannosa ricerca di un'occupazione. L'entusiasmo travolgente che in un primo momento aveva ammaliato e attratto gli esuli, con il passare del tempo, va man mano attenuandosi<sup>30</sup>. Svanito il folle sogno utopico, il fervore iniziale lascia il posto alla vacuità:

«Какой же нежданной тревогой,  
Какой же тоской одаришь  
Ты, серый, холодный и строгий,  
Так долго желанный Париж?»<sup>31</sup>

1925

Quello stesso clima *des années folles* annoia presto la giovane Knorring che, pur frequentando l'ambiente montparnassiano, sceglie di rimanere nell'ombra<sup>32</sup>. «Incontri, parole e giorni»<sup>33</sup> di quegli anni non lasciano segno nella vita della scrittrice che scorre «in una vuota nebbia»<sup>34</sup>. L'atmosfera parigina si scontra infatti con la realtà degli

---

тяжелой эмигрантской доли (с 1929 года – жены и матери), безысходной усталости, неприкаянности. Тема эта трактуется ею предельно просто без всякой позы, без всяких формальных поисков», STRUVE, *Russkaja literatura v izgnanii*, cit., p. 238.

<sup>28</sup> «Что скушным и некрасивым / Нам кажется <...> Париж», CVETAeva, *Posle Rossii*, cit., p. 147.

<sup>29</sup> «Как пчелы на цветочный нектар, слетались гении и таланты, представители различных видов искусств, от Шаляпина до Пикассо», BEZELJANSKIJ, *Otečestvo. Dum. Ėmigracija*, cit., p. 160.

<sup>30</sup> «Для тех, кто остался парижанами, ощущение тоски, что все безнадежнее год от года, превратилось в обыденность», A. ZVEREV, *Povsednevnaia žizn' russkogo literaturnogo Pariža. 1920-1940*, Molodaja gvardija, Moskva 2003, p. 368.

<sup>31</sup> KNORRING, *Zoloty miry*, cit., p. 659.

<sup>32</sup> «Ирина старалась держаться в тени, в стороне от всегда праздничного, праздного Монпарнаса, где в ночных кафе любили собираться молодые русские поэты Парижа», ČERNOVA, *Bespoščadnaja povest'*, cit., p. 8.

<sup>33</sup> In una poesia del 1928 Knorring scrive: «Все это было, было, было, / Какъ много встрѣчь, и словъ, и дней! / Я ничего не сохранила / Въ убогой памяти моей. / Проходить жизнь въ пустомъ туманѣ», I. KNORRING, *Stichi o sebe*, Paskal', Pariž 1931, p. 6.

<sup>34</sup> *Ibid.*

emigrati i quali, sebbene calpestino il suolo francese, vivono di fatto all'interno di una città eterotopica, descritta da Knorring con decisa franchezza nel componimento *Monparnas*<sup>35</sup>, in cui la poetessa delinea con grande precisione due diverse città: una Parigi francese, briosa e festiva, e una Parigi russa, contro-spazio eterotopico, luogo assolutamente 'altro', secondo la definizione concettualizzata da Michel Foucault<sup>36</sup>:

«...А сказать друг другу было нечего,  
Разговор был скучный и скупой.  
Шумный, долгий монпарнасский вечер  
Вдунул жизнь в “Ротонду” и “Куполь”.

Громкоговоритель надрывался  
Над большой и пестрою толпой.  
Звуки резкие танго и вальса  
Путались с трамвайной трескотней.

Мы сидели молча на диванах,  
Скучные от пива и вина.  
“Тот уехал?” – “Да”. – “А этот?” – “В Каннах...”  
И опять надолго тишина.

И в тяжелом папиросном дыме  
Поднимались взоры к потолку.  
Кто у нас вот эту боль отнимет,  
Эту безнадежную тоску!

Становилось скучно, страшно даже.  
Ждем, что кто-нибудь сейчас придет  
И со вкусом в сотый раз расскажет  
Злой литературный анекдот.

Так, под солнцем, неподвижным взглядом  
Пролетал за часом мертвый час.  
“Так и надо... Значит, так и надо...”  
И ревел неумолимый джаз»<sup>37</sup>.

1931

<sup>35</sup> Su Montparnasse, centro della *bohème* internazionale, cfr. FRANCK, *Montmartre & Montparnasse*, cit.; M. RUBINS, *Russkij Monparnas: Parižskaja proza 1920-1930-ch godov v kontekste transnacional'nogo modernizma*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2017; A. SALMON, *Montparnasse*, André Bonne Édit., Paris, 1950.

<sup>36</sup> Cfr. M. FOUCAULT, *Utopie. Eterotopie*, trad. it. A. Moscati, Edizioni Cronopio, Napoli 2018.

<sup>37</sup> KNORRING, *Zolotye miry*, cit., pp. 498-499.

*Spleen* o, meglio, *chandra*: questo è il clima che si respira nei versi di Knorring, fotografia del *Russkij Monparnas*. Una sensazione di inutilità e di immobilità pervade il componimento e irrompe, esplicitandosi nel campo semantico della *skuka* nelle sue varie declinazioni: noiosa è la conversazione (v. 2) fatta di futili chiacchiere giacché «da dirsi non v'era nulla» (v. 1) e annoiati e malinconici sono i presenti a causa dell'alcol (v. 10). La noia si fa spaventosa (v. 17) in un'ideale prosecuzione di quello *spleen* di baudelairiana memoria<sup>38</sup>. Il «cielo basso e grave» citato dall'illustre scrittore francese pesa quanto il «denso fumo di papirosa» (v. 13) che fa alzare lo sguardo verso il soffitto, opprimente proprio come il «coperchio» menzionato da Baudelaire. Il tempo è un 'tempo altro', non scorre in modo convenzionale e – in questo caso – sembra arrestarsi, è immobile come lo sguardo descritto nell'ultima quartina, nell'attesa che qualcuno rompa il silenzio con nuove banalità («ora aspettiamo che arrivi qualcuno / e per la centesima volta, con gusto, racconti / di letterati una storia feroce» vv. 18-20). Il silenzio è un silenzio dell'anima mentre in sottofondo, in questa «rumorosa, lunga serata montparnassiana» (v. 3), rimbombano suoni taglienti di tango e valzer, risuona un jazz implacabile, quasi assordante, che riempie prepotentemente il vuoto. All'eccesso di rumori si somma un eccesso di visioni, in una sovrabbondanza di dettagli soffocanti, disorientanti, messi in gioco per confondere l'assenza, ricoprirla freneticamente in superficie e colmarla con gli ultimi granelli di utopia, la chimerica possibilità di rimpatrio. Davanti a una «malinconia senza speranza» (v. 16), ancora persuasi del destino utopico che – prima o poi – si compirà, gli *émigrés* non reagiscono, attendono passivamente che qualcuno arrivi a strappar via loro il dolore (v. 15), restano a guardare, poiché «così dev'essere... vuol dire che così dev'essere...» (v. 23).

La continua ricerca creativa e stilistica che aveva caratterizzato per la scrittrice il decennio precedente subisce, negli anni Trenta, una battuta d'arresto<sup>39</sup> e con essa la fiducia in un 'intanto' che ormai sembra perdere di significato. A dimostrazione della definitiva demolizione della dicotomia passato/futuro, Knorring compone una poesia nella quale descrive la sofferenza derivata dall'impossibilità di modificare la

<sup>38</sup> «Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, / Et que de l'horizon embrassant tout le cercle / Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits», C. BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, Gallimard, Paris 1996, pp. 106-107.

<sup>39</sup> «Если 1920-е гг. для нее являются временем поиска, то в 1930-е этот поиск уже завершен. Процесс творческого становления заканчивается», SOKOLOVA, *Poëticheskie osobennosti tvorčestva Iriny Knorring*, cit., p. 261.

propria condizione, di rivitalizzare l'esistenza senza scopo di una «anima sonnolenta» (v. 14), in decomposizione, morente:

«Я в жизни своей заплутала,  
Забыла дорогу домой.  
Бродила. Смотрела. Устала.  
И быть перестала собой.

Живу по привычке, без цели.  
Живу, никуда не спеша.  
Мелькают, как птицы, недели,  
Дряхлеет и гибнет душа.

Однажды, случайно, от скуки  
(Я ей безнадежно больна)  
Прочла я попавшийся в руки  
Какой-то советский журнал.

И странные мысли такие  
Взметнулись над сонной душой.  
Россия! Чужая Россия!  
(Когда ж она стала чужой?)

Россия! Печальное слово,  
Потерянное навсегда  
В скитаньях напрасно-суровых,  
В пустых и ненужных годах.

Туда – никогда не поеду,  
А жить без нее не могу.  
И снова настойчивым бредом  
Сверлит в разъяренном мозгу:

– Зачем меня девочкой глупой  
От страшной, родимой земли,  
От голода, тюрем и трупов  
В двадцатом году увезли!»<sup>40</sup>

1933

Una volta accettata l'irrealizzabilità del ritorno, Knorring fa del lettore il proprio *popučik*, compagno di un viaggio mai intrapreso lungo

---

<sup>40</sup> KNORRING, *Zolotyė miry*, cit., p. 723.



una strada senza uscita, verso un paese perso per sempre<sup>41</sup>. La nozione di *doroga* è tra i temi principali nella letteratura d'emigrazione. Motivo di sofferenza, il concetto di sentiero da percorrere per uscire dallo spazio della 'non esistenza' ricorre di frequente nella produzione poetica del *Russkij Pariž*. Sebbene il cammino indicato dagli scrittori esuli sia inizialmente un percorso idilliaco, con il passare degli anni l'idea di 'strada' perde la connotazione utopica di rimpatrio e gli emigrati, disarmati, si arrendono alla riconfigurazione di uno Stato che rifiuta gradualmente la propria essenza, spogliandosi dei panni di *rodimaja zemlja*. La scrittura fornisce lo spazio necessario per 'sopravvivere' ed esplicitare il rimpianto per una terra «spaventosa» (v. 26), terra di «fame, prigionie e truppe» (v. 27) senza la quale, tuttavia, Knorring riconosce di non poter vivere. Nonostante tutto, parallela a realtà deludenti, la già citata «lontana Santa Russia» sembra spesso coincidere nelle liriche di Knorring con quelle che il filosofo francese Gaston Bachelard definisce «immagini dello spazio felice»<sup>42</sup>, immagini di «spazi lodati»<sup>43</sup>, difesi e caricati – dalla nostalgia e dall'immaginazione di una bambina strappata al proprio 'nido'<sup>44</sup> – del potere d'attrazione. La Russia ammalatrice rimane una ferita aperta e mai rimarginata e i tragici versi si impongono, incessante canto di sirena, come ultima estrema sentenza e dichiarazione d'amore. D'altronde, «la Russia è in noi, non qua o là sulla carta geografica – è in noi e nei canti»<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> In una poesia del 1937 Knorring scrive «И в настроении прекрасном / На карту заносить пути, / Пока не станет слишком ясно, / Что больше некуда идти» e ancora, nel 1939, «И часами безмолвно и строго, / Плохо скрыв и волнение, и грусть, / Я смотрю на большую дорогу, / По которой назад не вернусь», *ivi*, pp. 566, 580-581.

<sup>42</sup> G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, trad. it. E. Catalano, Dedalo, Bari 2005, p. 26.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Il saggio di Bachelard esamina in una prospettiva topo-analitica in che modo e misura lo spazio influenzi fenomenologicamente la creazione poetica e costituisce un interessante strumento di decodifica della dialettica del dentro e del fuori che emerge dalla produzione letteraria degli scrittori *émigrés*. Lontana nello spazio e ancor più nel tempo, la Russia assume per molti esuli le sembianze di 'casa-nido', luogo precario e «immagine delle intimità perdute», *ivi*, p. 129.

<sup>45</sup> M. СВѢТАЕВА, *Il paese dell'anima. Lettere 1909-1925*, a cura di S. Vitale, Adelphi, Milano 1988, p. VIII.

Virginia Pili

*Dai due lati della barricata:*

*'Tročkij-personaggio' tra Georgij Ustinov e Arkadij Averčenko*

ABSTRACT:

This article examines the two different portraits of Lev Trotskii that appear in the works of Georgij Ustinov and Arkadij Averchenko. For this purpose, a group of works published in 1920 will be examined: *The Tribune of the Revolution. L.D. Trotskii* by Ustinov and the two anthologies by Averchenko *The Impure Force* and *A Dozen Knives in the Back of the Revolution*.

These works can be labelled as specular since they both belong to the genre of propaganda advertising, despite being produced on the two opposite sides of the barricade during the Russian Civil War. Ustinov wrote from the very core of the Red Army, Lev Trotskii's armoured train; Averchenko, however, put his pen at the service of Baron Von Wrangel's White Army.

The analysis will proceed through pairs of symbolic binomials that highlight the profound differences that exist between Ustinov's Lev Tročkij and Averchenko's.

The aim is both to identify the mechanisms that enabled the two writers to portray the same historical figure in two completely different ways, and to discover in which Russian cultural traditions the origins of these two portraits lie.

## I

«Tutti coloro che “scrivevano la vita di Tročkij” raccontavano – attraverso l'immagine di Tročkij da loro creata – anche la propria vita»<sup>1</sup>.

Così Aleksandr Reznik sintetizza, nell'*Introduzione* che apre l'antologia *L.D. Tročkij: Pro et contra. Obraz L'va Tročkogo v kul'turnoj pamjati Rossii* (L.D. Tročkij. Pro et contra. L'immagine di Lev Tročkij nella memoria culturale della Russia) una delle principali tendenze riscontrate nelle opere letterarie o paraletterarie che hanno Tročkij come oggetto principale: ovvero l'impossibilità per il narratore di mantenere un approccio neutro e privo di quei paradigmi simbolici, fortemente

---

<sup>1</sup> A.V. REZNIK, *Vvedenie*, in ID. (sost.), *L.D. Tročkij: Pro et contra. Obraz L'va Tročkogo v kul'turnoj pamjati Rossii*, Izdatel'stvo Russkoj christianskoj gumanitarnoj akademii, Sankt-Peterburg 2016, p. 21.

positivi o negativi, che si sono stratificati gradualmente intorno alla figura di Lev Davidovič a partire da fonti antecedenti ben radicate nella tradizione russa e legate al tropo narrativo del rivoluzionario.

L'atto di produrre un'immagine testuale di Lev Trockij, a prescindere dalla posizione politica di chi scrive, pare incapace di svincolarsi da tutta una serie di catene simboliche che all'inizio appaiono come il semplice riutilizzo di aggettivi in precedenza riferiti ad altri protagonisti storici, si consolidano poi nell'uso comune trasformandosi in epiteti tipicamente riferiti a Trockij ed evolvono infine in invarianti letterarie: «Il genere vive del presente, ma ricorda sempre il suo passato, il suo principio», scrive Michail Bachtin in tutt'altro contesto, e continua: «il genere è il rappresentante della memoria creativa nel processo dello sviluppo letterario. Per questo il genere è in grado di garantire l'unità e la continuità di questo sviluppo. Ecco perché per intendere correttamente il genere è necessario risalire alle sue fonti»<sup>2</sup>.

Oltre alla 'memoria del genere' ipotizzata da Bachtin, un ulteriore strumento ermeneutico per comprendere il funzionamento delle catene di cui sopra sono quelle «infinite descrizioni definite» citate da Umberto Eco in *Lector in fabula* nel capitolo in cui analizza il pensiero di uno dei padri della semiotica, Charles Sanders Peirce. Per spiegare il funzionamento di tali descrizioni Eco sceglie di usare come esempio l'insieme di associazioni che in *Il rosso e il nero* di Stendhal circonda la figura di Bonaparte:

«Napoleone è enciclopedicamente più di un designatore [...] piuttosto un gancio per appendervi infinite descrizioni definite [...] tra le quali la serie delle connotazioni di valore, dei progetti, degli ideali, delle proposizioni ideologiche che concorrono a costituire enciclopedicamente la nozione del personaggio storico Napoleone (a caso: “l'autore del Codice Napoleonico”, “il sistematore europeo degli ideali della Rivoluzione Francese”, “il portatore di un nuovo concetto di gloria”, e così via – tutte descrizioni di cui il nostalgico Julien Sorel sostanzia la sua immagine, non troppo idiolettale, dell'unità semantica “Napoleone”»<sup>3</sup>.

Eco, quindi, sottolinea l'influenza che riveste sull'immagine-unità semantica di un personaggio storico il mondo concettuale di chi produce l'immagine stessa. Ne *Il rosso e il nero*, infatti, il contrasto

---

<sup>2</sup> M. BACHTIN, *Dostoevskij: Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 2002, p. 139.

<sup>3</sup> U. ECO, *Lector in fabula*, La Nave di Teseo, Milano 2020, p. 66.

tra le connotazioni di valore attribuite a Napoleone da Julien Sorel e quelle invece utilizzate dalla società francese ritratta nel romanzo risulta talmente stridente da provocare una sorta di frattura e da produrre due immagini radicalmente opposte del medesimo personaggio storico.

Una simile scissione si verifica nell'unità semantica Lev Trockij in quel contesto sociale pervaso da profondi scismi che è la Russia degli anni della Guerra Civile, dove si trovano a collidere visioni del mondo del tutto opposte.

È inevitabile che una società scissa produca un mondo concettuale altrettanto scisso, destinato a riflettersi nel modo in cui vengono prodotte le immagini dei protagonisti storici: le connotazioni di valore usate da un propagandista della fazione rossa per descrivere Lev Davidovič sono del tutto opposte a quelle usate dal suo collega propagandista della fazione bianca. Dalle fucine creative della propaganda escono quindi due 'Trockij-personaggio' radicalmente diversi, o, per meglio dire, un'entità testuale che potremmo definire come 'Trockij-bifronte'.

## II

Il 1920, che si apre con la pubblicazione del crudo articolo-ritratto di Aleksandr Ivanovič Kuprin *Trockij. Charakteristika* (Trockij. Una descrizione) sulle pagine della rivista «Novaja Russkaja Žižn'», può essere considerato come un anno cruciale nella diffusione di quel 'Trockij-personaggio' che andava maturando nel contesto sociale della Guerra civile. Nel corso dei mesi successivi vengono infatti pubblicati anche *Tribun revoljucii (L.D. Trockij)* (Il tribuno della rivoluzione. L.D. Trockij) di Georgij Feofanovič Ustinov e le antologie *Nečistaja sila* (La forza impura) e *Džužina nožej v spinu revoljucii* (Una dozzina di coltelli nella schiena della rivoluzione) entrambe a firma di Arkadij Timofeevič Averčenko.

Si tratta di testi che sembrano fronteggiarsi minacciosi dai due campi contrapposti, e per questo motivo la loro analisi in ottica comparatistica è di indubbio interesse per la luce che getta sulle dinamiche che si celano dietro il 'Trockij-bifronte': Ustinov scrive infatti dal quartier generale stesso di Lev Davidovič, quel treno blindato entrato poi nella leggenda; Averčenko, invece, intinge la sua penna dalle roccaforti della Crimea Bianca (prima Sebastopoli e poi Simferopoli).

La stessa biografia degli autori evidenzia la loro appartenenza a due mondi concettuali agli antipodi. Secondo le frammentarie informazioni a nostra disposizione, Georgij Feofanovič Ustinov nasce nel 1882 nella profonda provincia (distretto di Balachna, nel governatorato di Nižnij Novgorod) in una comunità di vecchi credenti dalla quale si allontana per arruolarsi come marinaio, viene fortemente segnato dall'esperienza della rivoluzione del 1905 e le sue prime prove giornalistiche datano al 1907. Al netto di un'identità politica inizialmente instabile (le fonti parlano di una sua vicinanza agli *ěsery* ancora nel 1917), Georgij Feofanovič giunge alla vigilia della Rivoluzione con una notevole esperienza di pubblicitista e viene subito inserito nell'*establishment* politico-culturale bolscevico, al punto che nel 1918 occuperà la posizione di redattore capo della pubblicazione ufficiale stampata dalla tipografia mobile del treno blindato di Trockij, la gazzetta «V Puti»<sup>4</sup>.

Ben diverso invece è il contesto familiare in cui cresce Averčenko, che, nato nel 1880 a Sebastopoli da un commerciante di modeste condizioni, comincia l'attività letteraria a Char'kov (Charkiv) per poi trasferirsi nella San Pietroburgo di inizio Novecento, dove diventa redattore e penna principale del «Satirikon» e «Novyj Satirikon». Entusiasta sostenitore della Rivoluzione di Febbraio, in particolare per la rinnovata libertà di stampa che dava ampio spazio di manovra alla sua corrosiva vena satirica, Averčenko vive con progressiva angoscia le tensioni del contesto politico e in particolare la crescente avanzata bolscevica.

Arkadij Timofeevič porta avanti dalle pagine del «Novyj Satirikon» una personale crociata contro i bolscevichi, avvertendo i compatrioti del pericolo che minaccia la nazione. Nel frattempo, le tensioni politiche inquinano anche l'armonia interna alla redazione del «Novyj Satirikon»: collaboratori come Vasilij Knjazev o lo scrittore satirico O.L. D'Or non solo si allontanano dalle posizioni di Averčenko, ma addirittura cominciano una collaborazione diretta con le testate bolsceviche<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> A. REZNIK, *Političeskaja agiografija L'va Trockogo i sakralizacija revoljucii: slučaj Georgija Ustinova*, in *Politizacija jazyka religii i sakralizacija jazyka politiki vo vremja revoljucii i graždanskoj voiny. Sbornik statej*, Liki Rossii, Sankt-Peterburg 2018, pp. 104-105.

<sup>5</sup> Iosif L'vovič Oršer (1878-1942) noto con lo pseudonimo di O.L. D'Or, è stato uno scrittore, satirico e parodista russo-sovietico. Collaboratore di «Satirikon» e «Novyj Satirikon», durante la Guerra Civile lavorò come corrispondente della agenzia ROSTA. A partire dal 1920 fu collaboratore delle riviste satiriche sovietiche «Krasnyj Perec» e «Krasnyj Voron». Vedi V.D. MILENKO, *Arkadij Averčenko*, Molodaja Gvardija, Moskva 2010. Vasilij Vasil'evič Knjazev (1887-1937) autore satirico russo-sovietico. Inizia a pubblicare nel 1905 in diversi giornali satirici facendo uso di svariati pseudonimi (ad esempio V.K., Vasja, Vysockij), e al tempo stesso si dedica anche a una vivace produzione di genere popolare,

Il braccio di ferro di Arkadij Timofeevič con il potere sovietico termina nell'agosto del 1918, quando il «Novyj Satirikon» viene chiuso. Qualche tempo più tardi, alla fine di settembre, Averčenko riceve l'autorizzazione a lasciare il territorio della Repubblica Socialista Sovietica Russa, e inaugura così un lungo periodo di peregrinazioni che si conclude nella natia Crimea, al tempo in mano al barone Vrangel'.

A Sebastopoli lo scrittore recupera il suo naturale ruolo di intellettuale e animatore della vita artistica e, al tempo stesso, presta volentieri la sua penna alle necessità della propaganda di Vrangel'.

Sia *Il tribuno della rivoluzione* quanto le due antologie *La forza impura* e *Una dozzina di coltelli nella schiena della rivoluzione* costituiscono quindi per i rispettivi autori un punto di arrivo nel quale confluisce non solo l'attività pubblicitica degli anni precedenti, ma anche la loro esperienza di vita. Il ruolo di propagandisti su fronti contrapposti fa sì che il bagaglio culturale e la visione del mondo di entrambi vengano messi alla prova con la lotta attiva; e la *Weltanschauung* del pubblicitista rivoluzionario di provincia e quella del brillante intellettuale di Pietroburgo sono inevitabilmente destinate a scontrarsi. Per riprendere la citazione di Aleksandr Reznik menzionata in apertura di articolo, anche Ustinov e Averčenko, nel parlare di Lev Trockij, finiscono inevitabilmente per parlare di sé stessi.

Ne *Il tribuno della rivoluzione* l'importanza rivestita dal mondo interiore dell'autore e dalle sue esperienze formative si manifesta a partire dal tessuto linguistico stesso dell'opera: la scrittura di Ustinov è popolata da elementi linguistici della sfera sacrale e iniziatica, chiaramente radicati nella sua origine familiare di vecchio credente.

Su questo primo strato va poi ad innestarsi quell'insieme di riferimenti che sono invece legati all'esperienza rivoluzionaria di Georgij Ustinov, e che comprendono tanto il racconto della sua partecipazione diretta alle imprese del 'treno di Trockij' quanto una serie di 'ritagli', ovvero riferimenti e citazioni del discorso pubblico degli organi di stampa del Partito. Questi ritagli, inoltre, non appartengono solo alla penna di Ustinov: l'autore si impossessa di una serie di descrizioni di Trockij prodotte da pubblicitisti ufficiali di vario calibro. Lo stesso titolo sembrerebbe liberamente ispirato a una frase di Nikolaj Bucharin, che aveva definito Trockij «brillante e coraggioso tribuno della rivoluzione»<sup>6</sup>.

---

orientata alla raccolta di proverbi e alla composizione di *častuški*. Dopo la Rivoluzione d'Ottobre, Knjazev appoggia immediatamente il potere sovietico, e inizia a scrivere versi di propaganda di gusto popolare.

<sup>6</sup> REZNIK, *Političeskaja agiografija L'va Trockogo i sakralizacija revoljucii*, cit., p. 112.

Il più importante di questi ritagli è senza dubbio quella sezione (auto) biografica di Lev Trockij che occupa un posto centrale nella struttura a tasselli di *Il tribuno della rivoluzione*: trattandosi infatti di una riscrittura compiuta da Ustinov di materiali preparati per lui direttamente da Lev Davidovič, pone l'accento sull'esistenza di un rapporto personale tra Georgij Feofanovič e Trockij, il *vožd'* del collettivo di cui Ustinov fa parte<sup>7</sup>. Secondo Boris Kolonickij, del resto, il *vožd'* è tale proprio in funzione di questi legami che si creano nel suo collettivo, dato che «il carisma si fonda non solo sulle qualità – vere o presunte – del capo, ma anche sulla rappresentazione simbolica della comunità, che riconosce al *vožd'* quel dono del carisma capace di legittimarne le azioni»<sup>8</sup>.

L'intrecciarsi di tutti questi elementi produce da un lato un singolare susseguirsi di catene simboliche intorno al 'Trockij-personaggio', nelle quali si alternano epiteti tratti dalla simbologia sacra e altri appartenenti alla fraseologia rivoluzionaria, dall'altro un'immagine di Lev Davidovič che è sostanzialmente frutto di una visione collettiva.

Ben diverso è il mondo autoriale che traspare in *La forza impura e Una dozzina di coltelli nella schiena della rivoluzione*. I meccanismi messi in moto dalla Rivoluzione e dalla Guerra civile hanno di fatto comportato la fine della società russa così come la conosceva Averčenko, che si ritrova invece immerso in una nuova realtà per lui priva di ogni parvenza di senso.

Facendo riferimento alle categorie critiche proposte da Northrop Frye per Averčenko la Rivoluzione comporta l'ingresso della Russia nel regno demoniaco dell'indesiderabile: «the world of the nightmare and the scapegoat, of bondage and pain and confusion [...] the world also of perverted or wasted work, ruins and catacombs, instruments of torture and monuments of folly»<sup>9</sup>.

L'autore mette in scena una realtà dai tratti apocalittici, resa con procedimenti letterari tipici della scrittura satirica: un mondo capovolto che costituisce l'habitat ideale per la proliferazione di 'forze oscure', ovvero i bolscevichi. Averčenko appare peraltro convinto che dietro tali 'forze oscure' si celi un complotto ordito dai tedeschi per impadronirsi

<sup>7</sup> Nell'usare il termine *vožd'* mi rifaccio alla definizione di Boris Kolonickij, a mio parere particolarmente efficace: un capo carismatico la cui autorità è avvalorata da «atti eroici, successi straordinari, profezie che si avverano», B.I. KOLONICKIJ, «Compagno Kerenskij». 1917: la rivoluzione contro lo zar e la nascita del culto del *vožd'*, capo del popolo, Viella, Roma 2020, p. 18.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> N. FRYE, *Anatomy of Criticism*, Princeton Press, Princeton 1975, pp. 146-147.

della Russia. Nei suoi bozzetti satirici, Arkadij Timofeevič si fa portavoce di dicerie e sospetti che, diffusisi nel Paese già durante la Prima guerra mondiale, non avevano risparmiato neppure la zarina Aleksandra Fedorovna: «le voci sulla germanofilia dell'imperatrice arrivano a imputare a quest'ultima di organizzare il contrabbando di derrate alimentari verso la Germania e di nascondere negli appartamenti reali un apparecchio radio collegato allo Stato maggiore tedesco, per condurre una diretta attività spionistica»<sup>10</sup>.

I 'bolscevichi-forze oscure' appaiono quindi nella scrittura di Averčenko come burattini manovrati da una forza più grande, e proprio per questo motivo in linea di principio è difficile distinguerli l'uno dall'altro. La figura di Trockij, nei confronti del quale il fiele di Averčenko si riversa con particolare virulenza, spicca tuttavia in questo contesto per un innegabile carattere versatile e dinamico, che la pone al centro di un ventaglio di micro-narrazioni diverse tra loro.

### III

Nell'analizzare le dinamiche narrative che portano alla contrapposizione dei due 'Trockij-personaggio' appartenenti rispettivamente alla scrittura di Ustinov e a quella di Averčenko faremo uso di una rete di opposizioni costruita a partire dalla comparazione di diversi epiteti riferiti a Trockij e delle corrispondenti catene simboliche. Questa scelta permette di osservare da vicino una serie di antinomie intorno alle quali si articolano le differenze tra i due volti del 'Trockij bifronte'.

Nella nostra analisi procederemo per cerchi concentrici, cominciando da quegli attributi che riguardano l'apparenza esteriore e il carattere del 'Trockij-personaggio' per proseguire con le catene simboliche legate al suo modo di interagire con chi lo circonda e arrivare infine ad esaminare aggettivi e connotazioni ideologiche con cui vengono descritti l'ambiente che si forma intorno a Trockij e le persone che lo abitano.

L'antinomia che esamineremo per prima, quindi, sarà quella sobrietà/tracotanza, che riveste un ruolo centrale nella comprensione delle inconciliabili differenze tra la personalità del 'Trockij-personaggio' ustinoviano e quello uscito dalla penna di Averčenko.

Nella narrazione di Ustinov, infatti, Lev Trockij appare non solo come

<sup>10</sup> G. CARPI, 1917. *Un anno rivoluzionario*, Carocci, Roma 2017, p. 44.



un uomo di eccezionale energia, ma è anche dotato di capacità fisiche e morali tali da costituire un insieme di armonica perfezione, tanto che Georgij Feofanovič commenta: «Penso che non esista un altro uomo che sia fatto in modo così armonico come Trockij»<sup>11</sup>. Grazie a queste qualità, Lev Davidovič si muta in una sorta di asceta rivoluzionario, che può «non dormire per due giorni e più, mangiando quello che capita quando capita (e, tra l'altro, Trockij non mangia quasi mai carne) e nonostante questo apparire sano e in forma»<sup>12</sup>. Altrettanto sobrio e modesto appare l'aspetto esteriore di Trockij, che fa la sua prima comparsa nell'opera nei panni di un anonimo militare: «In un'azzurra notte di settembre, un uomo avvolto in un cappotto di tessuto mimetico impermeabile stava fermo lungo la banchina ferroviaria, a pochi passi dagli squallidi edifici che costituivano la stazione di Svijažsk. L'uomo teneva una mano dietro la schiena, con l'altra reggeva il binocolo»<sup>13</sup>. Solo qualche passaggio dopo scopriamo che costui non è altri che Trockij: «L'uomo con il cappotto di mimetica si stacca il binocolo dagli occhi. Lo getta in tasca con noncuranza, e si avvia lungo la banchina ferroviaria in direzione dei vagoni fermi sulla linea, immersi in una vaga oscurità. Quell'uomo è Trockij»<sup>14</sup>.

All'estremo opposto dello spettro rispetto all'asceta rivoluzionario creato da Ustinov troviamo il fatuo, arrogante bellimbusto che compare nelle opere satiriche di Averčenko. Al posto dell'anonimo cappotto militare spicca un abbigliamento talmente vistoso da rasentare il ridicolo, unito ad a un atteggiamento spesso improntato a un'inutile tracotanza. Ecco, ad esempio, come si presenta Trockij a una serata a casa di Gor'kij:

«Nello studio entrò, scuotendo in maniera gagliarda le spalle avvolte nella giacca marrone, Lev Davidovič Trockij. Sulle sue guance coriacee e rasate di fresco era rimasto un alone di brina sciolta a metà, le sue ghette alte fino al ginocchio, gialle e sgarbanti, scricchiolavano gioiose ad ogni passo. “Carissima Maria Fedorovna! Datemi la manina”»<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> G.F. USTINOV, *Tribun Revoljucii (L.D. Trockij)*, b.i., Moskva 1920, p. 68. Ove non diversamente indicato le traduzioni sono mie, VP.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> A.T. AVERČENKO, *Dobrye druž'ja za ramson*, in Id., *Nečistaja sila*, Novyj Satirikon, Sevastopol' 1920, p. 14. Averčenko qui si riferisce all'attrice Maria Fedorovna Andreeva che fu la compagna di Maksim Gor'kij dal 1904 al 1921.

Ancora più eccessivo è l'aspetto di Trockij nel surreale racconto *Koroli u sebja doma* (I re a casa propria), dove lui e Lenin appaiono nei panni di marito e moglie. Lev Davidovič si presenta di buon mattino al tavolo della colazione agghindato nel seguente modo: «stretto in un frac tutto azzimato, calza lucidi stivali con gli speroni e fuma un sigaro infilato in un lungo bocchino ambrato»<sup>16</sup>.

Contestualmente al diverso atteggiamento nei confronti dell'abbigliamento, possiamo notare anche una maggiore 'attitudine gastronomica' da parte del 'Trockij-personaggio' di Averčenko, che appare spesso seduto a tavola o in occasioni conviviali: durante la già citata serata a casa di Gor'kij, ad esempio, vengono serviti, in spregio al tempo di carestia, vitello, pesce affumicato, funghi e liquori assortiti.

È inevitabile che due creature letterarie così diverse si rapportino al mondo che li circonda in guisa diametralmente opposta: arriviamo così alla seconda antinomia, quello spirito della rivoluzione/forza impura. In entrambi i casi ci troviamo di fronte a un alto grado di mitizzazione: se infatti Ustinov innalza Lev Trockij ad altezze vertiginose, facendo assumere alla sua figura caratteri di accentuato misticismo, Averčenko lo fa invece sprofondare negli inferi, attribuendogli i tratti demoniaci di una forza impura.

Abbiamo già menzionato in precedenza il carattere profondamente stratificato della struttura testuale di *Il tribuno della rivoluzione*: tramite il montaggio di materiali diversi, Ustinov mette in scena una delle principali funzioni canoniche attribuite al 'Trockij-personaggio' dalla coscienza collettiva, ovvero la capacità di riuscire a svolgere allo stesso tempo diversi ruoli. Si tratta di una funzione narrativa che si ispira a quell'incessante flusso di testi a stampa rivolti a vari settori della popolazione tramite i quali, già fin dal 1918, Trockij organizza, controlla, ammonisce, celebra la memoria degli eroi caduti e castiga i trasgressori. «Trockij è al tempo stesso un gentleman della rivoluzione, un magnifico diplomatico, un arguto avversario, un satirico capace di sottigliezze», scrive Ustinov, e in *Il tribuno della rivoluzione* trasforma tale molteplicità di ruoli in una delle dinamiche narrative principali dell'opera creando il concetto di 'Trockij spirito della rivoluzione'. Attraverso la costruzione di questa immagine idealizzata, Ustinov riesce a trovare il nesso fra i vari tasselli narrativi e insieme a fornire una spiegazione per la prodigiosa capacità di Lev Davidovič di rivestire con successo ruoli tanto diversi

<sup>16</sup> Id., *Koroli u sebja doma*, in Id., *Džužina nožej v spinu revoljucii*, Bibliothèque Universelle, Paris 1921, p. 36.

tra loro. Trockij, infatti, non ha soltanto «incarnato dentro di sé l'intero carattere della Rivoluzione russa» ma in lui si è anche «cristallizzata tutta la psiche della rivoluzione, tutta la coscienza, tutta l'ira, tutta la generosità, tutto l'orgoglio e tutta la forza morale delle masse che stanno creando la rivoluzione»<sup>17</sup>. Lev Davidovič appare, in un certo senso, posseduto dallo spirito della rivoluzione, e può così svolgere una serie di azioni relative a diverse sfere che hanno quasi del miracoloso: Trockij «percepisce come nessuno lo stato d'animo dell'uditorio» e per questo motivo «è l'unico che può risvegliare nelle masse quei sentimenti, che fino a quel momento nessuno era riuscito a ridestare [...] ha fatto miracoli con il suo parlare, trasformando nel giro di pochi giorni delle masnade di arruolati che scappano in preda al panico in solidi reggimenti rivoluzionari»<sup>18</sup>. La natura rivoluzionaria di Trockij viene avvertita a livello istintivo dalle masse, che dappertutto lo accolgono «nel modo in cui sono accolti coloro che vengono non solo capiti, ma profondamente compresi. [...] Così vengono accolti coloro in cui si percepisce un'anima affine alla propria. Così vengono accolti coloro, nei quali la massa sente l'incarnazione della parte migliore di sé»<sup>19</sup>. In diversi punti della narrazione, Ustinov ritrae un particolare meccanismo di interazione tra i singoli individui e il *vožd'*. Ritroviamo ad esempio quest'atteggiamento nell'episodio della vecchia popolana che dice commossa ai marinai che la circondano: «L'ho visto, fratellini», ma anche in quello dell'incontro tra Trockij e un ragazzino: «vicino all'automobile, intento ad osservare attentamente Trockij c'era un ragazzino adolescente. Trockij, avendolo notato, gli chiese sorridendo “e tu per chi stai? Per i bianchi o per l'Armata Rossa?” Il ragazzino alzò rapidamente su Trockij i suoi occhi vivi e penetranti “Qui da noi tutti stanno per l'Armata Rossa, siamo poveri”»<sup>20</sup>.

Si tratta di episodi che ci possono quindi riportare alla memoria l'etichetta utilizzata da Gian Piero Piretto in riferimento a uno specifico genere pittorico, «detto “ha visto Stalin”, che avrebbe immortalato l'aura di estasi e beatitudine da cui erano avvolti coloro che avevano avuto il bene di contemplare da vicino, quasi in esclusiva, il vero corpo del diopadre, di incrociare sia pure fuggacemente il suo sguardo»<sup>21</sup>. Per Ustinov, infine, un'altra fondamentale caratteristica della rivoluzione incarnata in Trockij è la capacità di esercitare misericordia nei confronti del

<sup>17</sup> USTINOV, *Tribun Revoljucii*, cit., p. 27.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 28; p. 65.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 9-10.

<sup>20</sup> *Ivi*, cit., p. 24.

<sup>21</sup> G.P. PIRETTO, *Gli occhi di Stalin*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010, p. 43.

nemico; infatti «Trockij, come l'autentica rivoluzione popolare, sa essere misericordioso e indulgente [...]. Il popolo non si vendica, sa perdonare. Semplicemente combatte. Migliaia di persone fatte prigioniere tra le fila dei bianchi devono la vita a Trockij»<sup>22</sup>.

Del tutto diverso, come possiamo aspettarci, è l'atteggiamento verso il mondo e le persone circostanti tenuto dal 'Trockij-personaggio' di Averčenko. Il 'Trockij forza impura', infatti, non si caratterizza solo per la sua crudeltà, ma anche per la compiaciuta indifferenza con cui assiste alle tragedie causate dal suo operato. Arrivato in ritardo alla serata a casa di Gor'kij, ad esempio, Trockij si giustifica in questo modo: «“Sono stato trattenuto sul luogo di un incendio” [...] “Dov'era l'incendio?” “Sulla Glazovaja. Queste canaglie dal freddo son pronte pure a bruciare le case, pur di scaldarsi. In ogni caso ho ordinato di arrestarne due, avevano la tipica faccia degli incendiari”»<sup>23</sup>. Averčenko prosegue su questa linea in vari altri racconti, fornendoci un'ampia gamma di esempi della crudele indifferenza di Trockij. In *Miša Trockij* Lev Davidovič ascolta flemmatico un rapporto composto da un lungo elenco di fucilazioni: «“E allora, Laciš? Avete interrogato tutti...” “Ventotto persone. Di queste diciannove sono già state fucilate, gli altri li faremo dopo il secondo interrogatorio”»<sup>24</sup>. Nel *Meždunarodnyj revizor* (Revisore internazionale) questa gelida indifferenza sembra vacillare per un momento quando all'orizzonte appare una commissione internazionale che deve controllare la situazione russa: «bisogna che sembri che vada tutto bene. E invece qui da voi guardare i prigionieri fa spavento: sono magri, affamati, sono coperti di botte e di lividi [...]»; ma Trockij recupera in breve tempo la padronanza di sé: «Forse dovremmo fargli indossare dei costumi da boiari e farli danzare *à la russe* davanti alla commissione quando vengono ad esaminarli»<sup>25</sup>. Al tempo stesso, quella 'attitudine gastronomica' del Trockij di Averčenko che abbiamo menzionato in precedenza raggiunge il suo apice parossistico nella surreale rilettura di *Cappuccetto rosso* intitolata *Novaja russkaja skazka* (Una nuova fiaba russa), dove Trockij ruba letteralmente il ruolo al lupo cattivo: «Lei va, canta l'Internazionale,

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 17. Qui il comportamento di Trockij appare simile all'atteggiamento tenuto da Pugačev ne *La figlia del capitano* quando ingloba tra le sue fila i soldati della guarnigione catturata. Emilian Ivanovič Pugačev, godeva del resto di estremo favore nell'immaginario popolare, dato che collimava perfettamente con l'immagine dell'eroe 'liberatore' di cui parleremo in seguito.

<sup>23</sup> AVERČENKO, *Dobrye druž'ja za ramson*, cit., p. 14.

<sup>24</sup> *Id.*, *Miša Trockij*, in *Id.*, *Nečistaja sila*, cit., p. 48.

<sup>25</sup> *Id.*, *Meždunarodnyj revizor*, in *Id.*, *Nečistaja sila*, cit., p. 24.

strappa un garofano rosso. Improvvisamente da dietro un cespuglio salta fuori un ragazzo misterioso che dice: “Permettetemi di presentarmi: sono Lev Trockij, il ragazzo che viene dall’estero. Cosa portate? Oh, ma che cose magnifiche! Dammi qua... Non piangere, ti porterò un altro bicchierino” “Ma che dirò alla nonna?” “Dille: Il lupo cattivo russo si è mangiato tutto”»<sup>26</sup>.

\*\*\*

Se la narrazione di Ustinov sceglie di mantenere una dimensione di carattere eminentemente ufficiale, Averčenko si ‘intrufola’, invece, nella sfera domestica dei leader bolscevichi con lo scopo di mostrare le ‘forze oscure’ nella loro quotidianità fatta di piccole miserie. In questa narrazione di argomento ‘domestico’ troviamo anche un racconto interamente dedicato alla messa in ridicolo della vita familiare di Trockij. Lev Davidovič e la sua compagna Natal’ja Ivanovna Sedova (che Averčenko chiama Sonja) vengono ricondotti agli stereotipi del marito collerico e della moglie bisbetica e ossessiva nei confronti della prole: «“Come mai sei così malinconico, Miša? Perché non mangi?” [...] “So-nja! O stai zitta, o mi alzo e me ne vado da tavola! Ma che discorsi sono questi?”»<sup>27</sup>. Trockij, del resto, usa modi altrettanto bruschi anche con il suo ‘consorte politico’ Lenin, con il quale litiga furiosamente al tavolo della colazione nel già citato *I re a casa propria*, con toni che paiono ricordare la *povest’* gogoliana sui due Ivan: «“Stai zitta, dannata donna!” urlò Trockij, battendo il pugno sul tavolo. “Non ti va, non ti piace, quella è la porta!” “Quale porta?” gridò Lenin e si mise le mani sui fianchi [...]. “Dove vado ora, quando grazie alla tua guerra idiota siamo circondati da tutti i lati?”»<sup>28</sup>.

La natura di ‘spirito della rivoluzione’ o, viceversa, di ‘forza oscura’ di Trockij, tuttavia, non si manifesta solo nei rapporti interpersonali tra il personaggio e singoli individui o con le masse, ma anche nell’equilibrio dell’universo che si forma intorno a Lev Davidovič e che diventa una funzione narrativa del ‘Trockij-personaggio’ stesso, le cui azioni trasformano il mondo, nel bene o nel male. Intorno ai due diversi ‘Trockij-personaggio’ si creano così due ambienti del tutto polarizzati, che possiamo distinguere recuperando l’opposizione proposta da Northrop Frye tra ‘mondo del desiderabile’ e ‘mondo dell’indesiderabile’.

Arriviamo così alla terza e ultima antinomia, ovvero Russia

<sup>26</sup> ID., *Novaja russkaja skazka*, in ID., *Džužina nožej v spinu revoljucii*, cit., p. 33.

<sup>27</sup> AVERČENKO, *Miša Trockij*, cit., p. 49.

<sup>28</sup> ID., *Koroli u sebja doma*, cit., p. 36.

rivoluzionaria/Russia del passato. Coloro che ‘hanno visto Trockij’ generalmente vengono trasformati dalla forza della sua volontà e dal desiderio di seguire il suo esempio; abbiamo osservato, del resto, come secondo Ustinov la parola di Trockij sia in grado di trasformare, letteralmente per miracolo, dei disertori in esemplari combattenti rivoluzionari. Il miglior esempio di come il ‘Trockij-personaggio’ di Ustinov si rifletta nel mondo che lo circonda trasformandolo è il modo in cui viene raccontato quel microcosmo del treno blindato di cui l’autore stesso ha fatto parte, che viene descritto come «un esempio di organizzazione e disciplina. È un intero piccolo mondo rivoluzionario. Un piccolo, ascetico mondo abitato da lavoratori devoti alla rivoluzione. Lì non c’è nulla di superfluo che possa disturbare il lavoro»<sup>29</sup>. Il treno diventa così la casa di un’umanità rinnovata e totalmente dedita alla causa rivoluzionaria, secondo una narrazione che diventerà una costante nelle memorie degli altri membri del collettivo del convoglio<sup>30</sup>. Ma l’ambito in cui la potenza trasformatrice di Lev Trockij raggiunge il suo apice è quello dell’intera Armata Rossa, che sembra assorbire per osmosi tutta una serie di qualità proprie del *vožd’* che «ha creato dal caos, checché se ne dica, un esercito splendido e capace di combattere. Il suo metodo consiste nel rendere questo esercito disciplinato, e, cosa ancora più importante, consapevole. Un esercito di operai e contadini è tenuto a sapere per cosa combatte. La consapevolezza di un esercito è la sua forza. Trockij questo lo capisce bene. Se un operaio o un contadino capisce che sta difendendo sé stesso e i suoi interessi, la sua vita, allora sarà un ottimo, audace combattente»<sup>31</sup>. Tramite la sua «parola ardente», il *vožd’* trasmette a coloro che lo ascoltano non solo gli elementi necessari per raggiungere la necessaria consapevolezza, ma anche, letteralmente, l’essenza della verità. In un passaggio che esplicita in maniera particolarmente evidente il sostrato mistico-religioso alla base dell’immaginario di Ustinov, la rivoluzione sembra aprire la strada al regno della verità:

«La rivoluzione è forte della sua tragica verità. Prima, il regime

<sup>29</sup> USTINOV, *Tribun Revoljucii*, cit., p. 62.

<sup>30</sup> Sarà utile qui confrontare la narrazione di Ustinov con il seguente passaggio tratto dalle memorie di Rudol’f Avgustovič Peterson, comandante del treno: «Fin dai primi giorni di lavoro i lavoratori del treno, ispirati dal compagno Trockij, condottiero dell’Armata Rossa, formarono una “famiglia d’armi molto affiata e unita”», R.A. PETERSON, *Vospominanija o rabote v poezde Predrevvoensoveta Respubliki t. Trockogo*, RGVA, f. 4, op. 7, d. 35, l. 2.

<sup>31</sup> USTINOV, *Tribun Revoljucii*, cit., p. 63.

zarista doveva impiegare tutte le sue energie per riuscire a ingannare i lavoratori e i contadini nel modo più scaltro e costringerli ad uccidere i lavoratori e i contadini degli altri paesi [...]. La rivoluzione non ha bisogno di ingannare i contadini e i lavoratori, essa è forte della sua tragica e semplice verità, e questo Trockij lo sa e lo capisce molto bene»<sup>32</sup>.

Dalla bocca di Trockij la verità viaggia per tutta la Russia grazie all'azione di propagandisti e commissari politici che paiono agire come veri e propri 'discepoli': «era necessario che tutti coloro, proletari o contadini, che avevano capito l'inevitabilità della lotta, andassero da quegli stessi proletari e contadini che erano simili a loro per raccontare per cosa combatteva la Russia Sovietica»<sup>33</sup>.

Del tutto differente rispetto a questo scenario di uomini risvegliati dalla verità è l'ambiente che traspare dalla scrittura di Arkadij Averčenko, dove lo scatenarsi delle 'forze impure' ha portato al collasso di quel vecchio mondo russo evocato dall'autore con struggente nostalgia: «Vi ricordate come viveva tutta l'immensa Russia ancora poco tempo fa? Come potete non ricordarlo: infatti la vita precedente è andata avanti per secoli, e non si può dimenticarla in poco tempo! [...] Un silenzio festivo, limpido, cristallino si stende sulla città, solo di tanto in tanto infranto dal fitto scampanio della cattedrale. [...] Nei giorni di festa la ragazza della casina verde, al posto delle scale e degli esercizi, si concede di suonare non solo *Molitva Devy* ma addirittura un frammento del *Rigoletto*. Sua sorella minore passeggia con calma nel parco ombroso della città con un volumetto di Turgenev sottobraccio»<sup>34</sup>. Questo quadro idilliaco, però, è destinato a essere contaminato e distrutto dall'improvviso irrompere sulla scena delle 'forze impure' inviate in Russia dai tedeschi: «Nell'estate del 1917 sono arrivati dalla terra tedesca, in un vagone sigillato, alcuni gentili signori che si sono impossessati della casa di una ballerina, hanno cacciato via quel signore logorroico che era stato stordito dalla bellezza del Palazzo d'Inverno, si sono riuniti intorno un centinaio di galeotti di idee socialiste, e così facendo in un anno hanno tirato su un Soviet tale che non ce ne libereremo neppure tra cento anni»<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> AVERČENKO, *Navaždenie*, in *Id.*, *Nečistaja sila*, cit., pp. 3-5.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 8. In questo breve passaggio troviamo racchiuso il pensiero di Averčenko sugli eventi rivoluzionari, a partire dal riferimento al 'vagone sigillato' giunto dalla terra tedesca, con cui l'autore esplicita il suo assoluto convincimento che i bolscevichi siano in realtà

La Russia appare in preda a una vera e propria possessione diabolica che la fa sprofondare nella barbarie: l'arrivo dei bolscevichi coincide con lo scatenarsi dei peggiori istinti nel popolo russo, dando luogo ad una 'inondazione'. L'idilliaca cittadina descritta da Averčenko viene spazzata via e i suoi abitanti vanno incontro a una fine orribile: la ragazza che leggeva Turgenev viene arrestata insieme al padre e poi «come dice il modo di dire russo, l'hanno "fucilata durante un tentativo di fuga"»; gli scolari che rallegravano la cittadina con il loro baccano sono tutti morti di fame e di freddo, il mercante che vendeva loro ninnoli e dolci è stato affogato nel fiume; l'impiegato del catasto che si è rifiutato di consegnare la cassa si è ritrovato ad avere la testa fracassata con quella stessa chitarra che amava strimpellare<sup>36</sup>. Spir'ka Šorik, un tempo sellaio e principale animatore dei bagordi alcoolici a cui si abbandonava il popolo russo la domenica sera, e ora presidente del Soviet locale, riassume così l'accaduto: «È successo che non esiste nessuna Signora Misericordiosa, non esiste nessuna Vergine di Kazan', era tutto un imbroglio e tenebra. Ma invece esiste Zimmerwald e abbiamo con noi il conduttore del proletariato rosso, la bellezza e l'orgoglio dell'avanguardia della rivoluzione mondiale, Lev Davidovič Trockij»<sup>37</sup>.

Il dilagare delle 'forze oscure', secondo Averčenko, farà sì che la Russia sprofondi nella barbarie, giungendo a un mondo tribale e primitivo, dove non c'è «né commercio né industria; nessuna legge umana o divina, niente scienza, niente arte», la popolazione è divisa nei clan dei comitati esecutivi, dei destinati ai lavori forzati e dei commissari politici: quest'ultimo in realtà conta un solo membro, «il monarca assoluto del Paese dei Soviet Miša I, figlio del defunto sovrano assoluto Lev I, della stirpe dei Trockij»<sup>38</sup>.

L'influenza nefasta di Trockij è tale da sconfinare anche nel campo opposto al suo: gli esuli bianchi appaiono ossessionati da Lev Davidovič fino alla monomania, e il solo menzionarlo nel discorso è sufficiente a far affiorare in loro grottesche e truculente fantasie di vendetta: c'è

---

agenti della Germania. La casa della ballerina è la villa di proprietà della ballerina Matilda Kšekinskaja, requisita dai soldati rivoluzionari e successivamente divenuta il primo quartier generale dei bolscevichi a Pietrogrado. Il 'signore logorroico', infine, non è altri che Aleksandr Fedorovič Kerenskij, dapprima Ministro della Giustizia e poi Ministro della Guerra per il Governo provvisorio e noto per le sue capacità di oratore estremamente espressivo. Arkadij Averčenko imputava la caduta della Russia nelle mani dei bolscevichi anche all'incompetenza del Governo provvisorio.

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 7-8.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> AVERČENKO, *Otryvok budušego romana*, in *Id.*, *Nečistaja sila*, cit., p. 21.



chi sogna di «calpestargli il volto con i tacchi delle scarpe, tagliargli un orecchio e costringerlo a mangiarlo»; chi dichiara «prenderei l'ultima persona ad essere stata fucilata tra le tante migliaia, prenderei il cadavere ancora caldo di questa persona uccisa da Trockij e lo legherei saldamente a Trockij – petto contro petto, viso contro viso [...] darei da mangiare e da bere a Trockij, in modo che viva, ma non gli slegherei di dosso il cadavere»<sup>39</sup>, e chi invece vuole «ricoprirlo di spilli»<sup>40</sup>. Intorno al 'Trockij-personaggio' di Averčenko, quindi, si struttura un ambiente da incubo, devastato dalla carestia, dal freddo e da violenze insensate, nel quale si aggirano 'forze impure' del tutto indifferenti alle sofferenze della popolazione: è sufficiente citare il modo con cui, nel racconto ambientato a casa di Maksim Gor'kij, Anatolij Lunačarskij descrive un piccolo incidente accaduto alla moglie: «Ieri notte tornava dal teatro a piedi [...] ed è inciampata in un cadavere che si stava decomponendo sul marciapiede, è scivolata e si è rotta la spalla»<sup>41</sup>.

È difficile immaginare un mondo più diverso dalla Russia rivoluzionaria messa invece in scena da Ustinov, con il suo esercito di 'uomini consapevoli' e i propagandisti che diffondono la verità sulla lotta di classe.

#### IV

L'analisi dei binomi oppositivi da noi scelti rende evidente la non coincidenza dei due 'Trockij-personaggio', che esattamente come i due volti di Giano, guardano in direzioni opposte.

Queste due diverse incarnazioni della medesima figura storica sono anche il prodotto di due diverse tradizioni culturali da tempo radicate nell'immaginario russo: di conseguenza, la comprensione delle dinamiche che si celano dietro lo sdoppiamento non può essere completa senza un approfondimento, per quanto breve, proprio sul ruolo giocato nella narrazione dai vari elementi radicati in queste due tradizioni.

Abbiamo già evidenziato in diverse occasioni il permanere nello stile di narratore rivoluzionario di Georgij Feofanovič Ustinov di temi di chiara matrice religiosa, che possiamo ragionevolmente ricondurre alla sua

<sup>39</sup> Id., *Razgovor za stolom*, in Id., *Nečistaja sila*, cit., p. 39.

<sup>40</sup> Id., *Poëma o golodnom čeloveke*, in Id., *Džužina nožej v spinu revoljucii*, cit., p. 17.

<sup>41</sup> Id., *Dobrye druž'ja za ramson*, cit., p. 14.

origine in una comunità di vecchi credenti. È indubbio che per valutare in quale esatta misura le origini familiari di Ustinov abbiano influito sul suo stile autoriale saranno necessarie ulteriori ricerche, indirizzate *in primis* ad individuare con precisione a quale delle molteplici identità vecchio credenti appartenesse la sua famiglia. Tuttavia, possiamo ipotizzare che l'influenza di questa impronta culturale dell'autore non si limiti ai soli temi di matrice religiosa presenti nella narrazione, ma si allarghi anche all'area tematica della rivoluzione.

Le autorità zariste, infatti, trattavano le comunità di vecchi credenti né più né meno che come gruppi sediziosi, perseguitandoli con arresti, perquisizioni e la distruzione dei loro libri sacri. Non ci stupirà, quindi, che nel variegato panorama culturale dei vecchi credenti, la lotta in difesa della propria identità religiosa finisca spesso per assumere varie forme di resistenza politica, che vanno dal rifiuto di includere lo zar nelle preghiere in quanto emissario dell'Anticristo, al tentativo di alcune delle comunità di convertire il resto della popolazione tramite la diffusione di pubblicazioni apertamente polemiche nei confronti dell'ordine costituito, per arrivare infine al diretto coinvolgimento dei vecchi credenti nelle lotte armate<sup>42</sup>. In attesa di poter svolgere ulteriori studi, in questa sede ci limiteremo a delineare alcuni temi appartenenti a questo immaginario chiaramente riconoscibili in *Il tribuno della rivoluzione*.

È il caso, ad esempio, dell'immagine del treno blindato di Trockij, che viene visto come una 'comunità rivoluzionaria ascetica' nella quale non c'è nulla di superfluo, e, fondamentalmente, si rigettano le tentazioni del mondo, compresa la compagnia femminile: «Nell'autunno del 1918 Trockij mandò via le telefoniste dal treno. Queste donne non capivano il ruolo tragico del convoglio. Portavano con loro un'infiacchente atmosfera di amoreggiamenti, per quanto leggeri, per quanto innocui. Da quel momento sul treno di Trockij non c'è più una sola donna»<sup>43</sup>. Questo riferimento alla 'cacciata delle donne' dal treno (che può ricordare l'esclusivo carattere maschile della *Seč'* cosacca in *Taras Bul'ba*) è tanto più singolare in quanto in netto contrasto con i dati reali a nostra disposizione: Reznik commenta che «è curioso che il quadro di questa virile fratellanza di guerrieri-asceti sia in contraddizione non solo con le liste dello staff del treno a noi note, ma anche il ben noto fatto della permanenza sul treno di Larisa Rejsner, che come Ustinov scriveva

<sup>42</sup> Vedi K.V. ČISTOV, *Russkaja narodnaja utopija (genesis i funkcii social'no-utopičeskich legend)*, Russkaja Akademija Nauk, Sankt-Peterburg 2003, pp. 417-419.

<sup>43</sup> USTINOV, *Tribun Revoljucii*, cit., p. 62.

reportage dal fronte»<sup>44</sup>, mentre Robert Argenbright, facendo diretto riferimento ai registri del treno, menziona la presenza sul convoglio di «young, illiterate, Russian village women who worked in the train's laundry»<sup>45</sup>. Sembra proprio che Ustinov rimodelli l'immagine reale del treno secondo lo schema di quelle comunità ascetiche nelle quali si praticava il rifiuto dell'alcool e del tabacco, e, in alcuni casi, anche dei legami matrimoniali e della genitorialità<sup>46</sup>. Una delle più famose è Vyg, dove dal 1690 fino agli anni Ottanta dell'Ottocento circa esisteva una federazione di comunità basata sul lavoro agricolo collettivo e la proprietà comune delle terre, tanto che lo storico Serge Zenkovsky la definisce «a miniature socialist state based upon a collective economy»<sup>47</sup>. Vyg, inoltre, manifestava *in toto* quei caratteri di tipo ascetico già rilevati nella narrazione del treno di Ustinov, così come nota Robert Stites: «it was also hierarchical and regimented: discipline, obedience, loyalty, and chastity were required (though the last did not always hold up: males held all the positions of authority, and the elected chief of the community lived in a cell larger than the others)»<sup>48</sup>.

Altri elementi degni di interesse, e che suggeriscono un'influenza della cultura vecchio credente sull'autore, sono rintracciabili nel modo in cui viene costruita la figura di Trockij. Risulta infatti inevitabile interrogarsi sui legami tra la rappresentazione di Trockij quale 'spirito della rivoluzione' e i caratteri tipici del ciclo di leggende sul 'salvatore', ampiamente diffuse nei vari strati popolari russi ma particolarmente care ai vecchi credenti. Al centro della leggenda del 'salvatore' troviamo l'idea di un eroe, che, dopo essere stato costretto a nascondersi per qualche tempo in un Paese straniero, torna in patria «per dare al popolo la libertà, grazie al sostegno di coloro che attendevano il suo ritorno»<sup>49</sup>.

A tutt'altra tradizione culturale sembra invece fare riferimento Averčenko, che nel fare uso del tema dei bolscevichi come agenti tedeschi pare adottare quella *forma mentis* che vede ogni movimento

<sup>44</sup> REZNIK, *Političeskaja agiografija L'va Trockogo i sakralizacija revoljucii*, cit., p. 116.

<sup>45</sup> R. ARGENBRIGHT, *Honour Among Communists: 'The Glorious Name of Trotsky's Train'*, in «Revolutionary Russia», vol. XI, I, 1998, p. 49.

<sup>46</sup> ČISTOV, *Russkaja narodnaja utopija (genesis i funkcii social'no-utopičeskich legend)*, cit., p. 416.

<sup>47</sup> S. ZENKOVSKIJ, *The Ideological World of Denisov Brothers*, in «Harvard Slavic Studies», III, 1957, cit. in R. STITES, *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Oxford University Press, New York 1989, p. 16.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> ČISTOV, *Russkaja narodnaja utopija (genesis i funkcii social'no-utopičeskich legend)*, cit., p. 448.

rivoluzionario come frutto di una cospirazione straniera contro la Russia. Si tratta di un modello ormai di lunga data, formalizzato ai tempi di Nicola I dalla destra, che «elaborò uno schema destinato a sopravvivere a lungo: le cause della crisi della società e dello Stato russi [...] non vengono ricercate al loro interno ma all'esterno, come indotte da oscure mene»<sup>50</sup>. Va riconosciuto che Averčenko propone una versione di questo schema depurata dagli elementi di antisemitismo che l'avevano spesso caratterizzata: la malvagità del suo 'Tročkij-personaggio' non è da attribuirsi alla sua origine ebraica, ma semmai al suo essere il «ragazzo che viene dall'estero», un avventuriero prezzolato dai tedeschi. In questo Arkadij Timofeevič si differenzia nettamente da Aleksandr Kuprin, che in *Tročkij. Una descrizione* aveva abbondantemente attinto da un repertorio antisemita a tinte forti di impronta chiaramente rozanoviana<sup>51</sup>.

La dinamica dei 'bolscevichi-forze oscure', che Averčenko affianca al tema del complotto, si inserisce infine nel non meno ampio filone relativo al carattere demoniaco delle 'energie esterne' che minacciano l'unità e la sopravvivenza della Russia. L'interpretazione dei fatti rivoluzionari come eventi demoniaci, che aveva fatto la sua comparsa già in occasione della rivoluzione del 1905, nel 1917 accelera bruscamente. Averčenko, quindi, non rappresenta certo un'eccezione nel panorama letterario: «molti autori e pubblicisti russi di chiara fama definirono quasi unanimemente ciò che accadeva nel Paese come una baldoria "demoniaca"»<sup>52</sup>.

L'accostamento tra l'immaginario vecchio credente e quello demoniaco-nazionalista mette in evidenza la complessità e la stratificazione del processo con cui Ustinov e Averčenko creano il proprio

<sup>50</sup> C.G. DE MICHELIS, *La giudeofobia in Russia. Dal libro del «kahal» ai Protocolli dei savi di Sion*, Bollati Boringhieri, Milano 2001, p. 20.

<sup>51</sup> In un passaggio di notevole crudezza, Kuprin cerca di spiegare l'inquietudine provata nell'osservare un ritratto di Tročkij paragonando l'immagine all'analisi al microscopio di un insetto emofago, recuperando così l'idea, ampiamente trattata da Vasilij Vasil'evič Rozanov, del particolare, oscuro rapporto degli ebrei con il sangue umano: «Vi è mai capitato di osservare al microscopio la testa di una formica, di un ragno, di un acaro, di una pulce o di una zanzara, con quei loro mostruosi apparati per masticare, succhiare il sangue, pungere, tagliare e segare? Avete mai percepito la soprannaturale e mostruosa malvagità che si può indovinare in quel guazzabuglio che sono le loro "facce?" [...]. Se avete mai avuto questo pensiero, allora capirete il triste e angosciante terrore notturno che mi colse allora», A.I. KUPRIN, *Tročkij. Charakteristika*, in «Novaja Russkaja Žižn», n. 13, I 1920, p. 2.

<sup>52</sup> D.M. MAGOMEDOVA, *Motivy «besovstva» v literature i publicistike pervych let revoljucii*, in V.V. POLONSKIJ (otv. red.), *Perelom 1917 goda: revoljucionnyj kontekst russkoj literatury. Issledovanija i materialy*, IMLI RAN, Moskva 2017, p. 42.

‘Trockij-personaggio’. Da questo calderone di esperienze, suggestioni e riferimenti simbolici fanno la loro comparsa due entità del tutto diverse, e così l’ascetico e spirituale capo rivoluzionario finisce per guardarsi allo specchio con il ridicolo e demoniaco agente straniero.

Claudia Criveller

*La sceneggiatura cinematografica Pietroburgo  
di Andrej Belyj*

ABSTRACT:

The present article is devoted to the unpublished screenplay *Petersburg*, which Andrei Belyi adapted from his homonymous masterpiece and wrote in 1918. The screenplay was commissioned by the Moscow Kinokomitet and is now preserved in the D. Bogomilskii Collection of the Moscow Russian State Library. In many ways, the genesis of Belyi's work is still unclear and is here reconstructed. The structure of the work is also reconstructed: the screenplay is divided into five parts which comprise several 'scenes' (*kartiny*). The article goes on to examine its fundamental elements, including the drawings with which Belyi provides simple but effective instructions to the director, and also analyses the main functions and characteristics of its captions. A brief description of the screenplay's most distinctive stylistic features is also included.

Il 16 luglio 1918 il Kinokomitet di Mosca commissionò ad Andrej Belyj la trasposizione cinematografica del suo romanzo *Peterburg* (Pietroburgo), pubblicato dapprima nei tre fascicoli della rivista «Sirin» nel 1913 (ottobre-dicembre)–1914 (marzo) e in volume nel 1916 (*Peterburg. Roman v 8-mi glavach s prologom i epilogom*, Tip. M.M. Stasjuleviča, Petrograd)<sup>1</sup>. Il Kinokomitet era stato fondato solo pochi mesi prima, il 4 marzo 1918<sup>2</sup>, quale sezione cinematografica del Mossovet. Il 19 marzo un decreto della Bol'saja gosudarstvennaja komissija po narodnomu prosvěščeniju sulla scorta della relazione del rappresentante del Mossovet Nikolaj Preobraženskij aveva definito le aree di attività della nuova istituzione e la struttura dell'istituzione. Nella prima riunione del 10 aprile si erano organizzate le diverse

<sup>1</sup> A. DERJABIN (otv. red.), *Letopis' rossijskogo kino 1863-1829*, Naučno-issledovatel'skij Institut Kinoukustva Ministerstva kul'tury Rossijskoj Federacii, Gosfil'mfond Rossijskoj Federacii, Muzej Kino, Materik, Moskva 2004, p. 257. Yuri Tsivian, facendo riferimento al contratto conservato nel fondo 989 (k. 1, ed. chr. 5, p. 41) dell'archivio RGALI di Mosca, indica la data 18 giugno 1918, vedi Y. TSIVIAN, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Routledge Library Editions, London and New York 1994, p. 185.

<sup>2</sup> DERJABIN (otv. red.), *Letopis' rossijskogo kino 1863-1829*, cit., p. 243.

sezioni, fra queste quella artistico-letteraria (guidata da Aleksej Tolstoj e alla quale parteciparono gli scrittori Valerij Brjusov, Andrej Belyj, Jurij Ajčhenval'd). A fine giugno con un nuovo decreto il Kinokomitet era stato riorganizzato nelle sezioni letteraria, della riproduzione e della ricerca di nuovi percorsi nell'ambito dell'arte cinematografica e dello studio cinematografico. Dal maggio 1918 esso era passato sotto il controllo del Narkompros, nel quale, con la nazionalizzazione del cinema, venne infine incorporato il 27 agosto 1919 sotto la presidenza di Nikolaj Preobraženskij. La rete di collaboratori divenne via via sempre più estesa, dalla fine di maggio vi si unirono, per esempio, Dziga Vertov e Aleksandr Tairov, ma furono in particolare scrittori di fama ad essere sempre più frequentemente coinvolti sin dalla sua fondazione. Aleksej Tolstoj scrisse per il Kinokomitet le sue prime sceneggiature *Tok ljubvi*, messa in scena in seguito da Vladimir Gardin, e *Carevna-ljaguška*. Il'ja Vin'jar stipulò un contratto per la sceneggiatura *Signal*, tratta dall'opera di Vsevolod Garšin, che in seguito fornì la prima messa in scena del Kinokomitet nell'atelier nazionalizzato dello Skobelevskij komitet. Il 29 giugno fu il turno di Valerij Brjusov per la stesura della sceneggiatura *Karma*, «okkul'tnaja kinodrama», il cui film non venne realizzato. In seguito, al Kinokomitet consegnarono i propri lavori Belyj, l'attore e regista Vladimir Dobvol'skij e il drammaturgo e narratore Evgenij Čirikov, lo scrittore Aleksandr Serafimovič (che stipulò un contratto per la sceneggiatura *V podpol'e*). Il primo corpus cinematografico russo continuò in seguito ad attingere al patrimonio letterario nazionale anche con il concorso indetto nel mese di agosto per la migliore sceneggiatura e messa in scena delle opere di Ivan Turgenev, di cui ci si apprestava a celebrare il centenario della nascita. L'attività della sezione artistico-letteraria si interruppe presto, dopo questi primi mesi che avevano visto avviare per la neonata industria cinematografica russa intense collaborazioni e iniziative originali, sempre in stretta connessione con l'ambiente letterario. La sezione venne infine liquidata il 15 novembre 1918<sup>3</sup>.

La sceneggiatura che Belyj trasse dal romanzo *Pietroburgo* è tuttora inedita e conservata nell'archivio di David Kasrielevič (Kirillovič) Bogomil'skij (1887-1967) presso la Biblioteca Statale Russa di Mosca<sup>4</sup>. Con Bogomil'skij, negli anni 1924-1925 collaboratore della

<sup>3</sup> DERJABIN (otv. red.), *Letopis' rossijskogo kino 1863-1829*, cit., pp. 257-269.

<sup>4</sup> RGB, f. 516, k. 3, ed. chr. 37. D'ora in avanti si citerà direttamente a testo, indicando il numero di pagina di riferimento fra parentesi. Il manoscritto è in corso di stampa in C. CRIVELLER, *Pietroburgo. La sceneggiatura cinematografica* (titolo provvisorio), Collana di

casa editrice Krug di Mosca, mentre si trovava ospite di Maksimilian Vološin a Koktebel', tra il mese di giugno 1924 e settembre 1925<sup>5</sup>, Belyj avviò una fitta corrispondenza, incentrata essenzialmente sulla complessa vicenda della pubblicazione del ciclo narrativo *Moskva* (*Moskva pod udarom* e *Moskovskij čudak*)<sup>6</sup>. Egli lo giudicava in generale positivamente («коммунист, очень милый, порядочный, романтический настроенный человек, я его мало знаю, но ручаюсь за его берукоризненную честность»)<sup>7</sup>, e approvava per questo la proposta di Boris Pil'njak di fondare insieme, loro tre, una casa editrice<sup>8</sup>. Sulle vicende che, alla luce dei rapporti instauratesi e sulla base dei documenti citati, fecero sì che la sceneggiatura *Peterburg* entrasse in possesso di Bogomil'skij non è però stato finora possibile fare chiarezza.

Dell'opera, del resto, non rimane traccia neppure nell'amplissimo epitesto privato bieliano, fatta eccezione per una lettera indirizzata ad Aleksej Tolstoj<sup>9</sup>, nella quale Belyj, che invano aveva cercato di contattarlo, lo informa del fatto che la sceneggiatura, da Tolstoj precedentemente richiesta, era stata conclusa<sup>10</sup>. Come dichiara qui Belyj, l'unico motivo, che lo aveva indotto ad accettare il lavoro commissionato, era stata la prospettiva di guadagno e con questa lettera egli con insistenza chiede proprio il saldo del suo onorario, probabilmente rifiutatogli a causa della mancata realizzazione del film.

Della sceneggiatura consegnata da Belyj al Kinokomitet evidentemente si persero le tracce ma, come noto, nella «Leningradskaja Pravda» del 18 novembre 1925<sup>11</sup>, e nel «Kommunist» di Char'kov del

Europa Orientalis, Salerno 2022.

<sup>5</sup> RGALI, f. 1607, k. 1, ed. chr. 9.

<sup>6</sup> *Moskovskij čudak* e *Moskva pod udarom* vennero pubblicati da Krug, Moskva 1926.

<sup>7</sup> *Minuvšee: Istoričeskij al'manach*, 15, Atheneum-Feniks, Sankt-Peterburg 1993.

<sup>8</sup> Lettera di Belyj a Ivanov-Razumnik da Koktebel', 17 luglio 1924, in A. BELYJ, IVANOV-RAZUMNIK, *Perepiska 1880-1934*, publ., vstup. stat'ja i komm. A. Lavrova i Dž. Mal'mstad, Atheneum-Feniks, Sankt-Peterburg 1998, pp. 294-299. Vedi anche A. BELYJ, *Rakurs k dnevniku*, in Id., *Avtobiografičeskie svody*, sost. A. Lavrov, Dž. Mal'mstad, Nauka, Moskva 2016, p. 483.

<sup>9</sup> T. NICOLESCU, *Andrej Belyj "Peterburg" – ot romana k fil'mu*, in *Andrej Belyj. Publikacii. Issledovanija*, sost. A. Bojčuk, IMLI RAN, Moskva 2002, pp. 253-263; vedi anche K. KRIVELLER, *Prostranstvo v kinoscenarii po romanu "Peterburg". Nekotorye predvaritel'nye zamečanija*, in Dž. DŽULIANO, K. KRIVELLER, M. SPIVAK, A. FRIZON (red.), *Simvolizm i poëtika prostranstva v tvorčestve Andreja Belogo*, cit., Nestor-Istorija, Sankt-Peterburg 2020, pp. 161-171.

<sup>10</sup> A. BELYJ, *Pis'mo k Alekseju Tolstomu*, RGB, f. 25., k. 30, ed. chr. 18, b.d.

<sup>11</sup> N. 264, p. 8.



18 dicembre 1925, si diede notizia dell'imminente inizio delle riprese del film tratto da *Peterburg*, che si sarebbe dovuto realizzare durante la tournée leningradese del MchAt 2 nella primavera del 1926. Neppure in questo caso è noto se la sceneggiatura utilizzata sarebbe stata quella stesa da Belyj nel 1918 e in ogni caso neanche questa iniziativa andò a buon fine e il film rimase solo un progetto non realizzato.

Come dichiarato da Belyj nella lettera a Tolstoj, la sceneggiatura, costituita da 140 «quadri» («картины»), venne portata a compimento. Il testo contenuto nel manoscritto conservato, intitolato *Kinoscenarij po romanu Peterburg*, è diviso in cinque parti: *Neudačnaja ljubov'*, *Domino*, *Bomba*, *Mednyj vsadnik*, *Vzryv*, corredate da didascalie e illustrazioni e, come indicato dagli archivisti nel manoscritto, «senza conclusione»<sup>12</sup>.

La numerazione delle pagine e dei quadri contenuti in ciascuna parte non è ordinata (il testo ha inizio a p. 37 mentre le precedenti non sono state conservate), molto diffuse sono le cancellazioni e le ripetizioni, tanto da rendere plausibile l'idea che il testo sia solo una bozza della versione finale consegnata al Kinokomitet ed evidentemente perduta con la nazionalizzazione dell'industria cinematografica russa del 1919. Secondo l'ordine (apparentemente) definitivo dato da Belyj, la prima parte contiene ventotto quadri (di cui due sono ripetuti nella numerazione, uno mancante), la seconda ventidue (altri otto sono interamente cancellati), la terza venti (cinque sono cancellati, di altri cinque manca la numerazione), la quarta diciotto (sei sono cancellati), la quinta sedici (nove sono cancellati). È interessante notare come a livello di uno sguardo superficiale tale struttura riveli una certa dimestichezza con quelle che oggi sono divenute consuetudini o addirittura buone regole alle quali attenersi nella stesura di una sceneggiatura cinematografica. Come raccomanda Robert Mcknee, il ritmo degli eventi è opportuno sia crescente e sempre più denso nel corso dell'opera, mentre, sul piano quantitativo, il numero delle scene contenute in ciascuna parte del film dovrebbe diventare via via minore<sup>13</sup>.

Va rilevato come le correzioni apportate da Belyj nel manoscritto siano assai diffuse, fino a riguardare intere parti dell'opera, specie nell'ultima, dove lunghi brani sono cancellati e riscritti, in alcuni

<sup>12</sup> La trama e i suoi più rilevanti elementi sono stati presentati in JA. ŠULOVA, *Kinoscenarij Andrej Belyj Peterburg*, in «Voprosy literatury», n. 4, 2009, pp. 191-219.

<sup>13</sup> R. MCKNEE, *Story. Contenuti, struttura, stile, principi per la sceneggiatura e l'arte di scrivere storie*, Omero, Roma 2013, pp. 274-279.

punti più volte. Il prologo, a cui Belyj ripetutamente rinvia nel testo, non è conservato. Per Tsivian, che si basa sulle dichiarazioni di Belyj contenute nell'opera, esso avrebbe raccolto «non meno di diciotto» immagini prive di contesto narrativo, il cui significato sarebbe emerso in seguito nel corso della trama, evocando un senso di *déjà-vu* nelle scene più importanti. Come nel romanzo esso sarebbe iniziato con la rappresentazione confusa della città e degli interni, come l'ufficio di «un certo Ministro del Governo»<sup>14</sup>.

Elemento essenziale nella tessitura dell'opera sono i disegni tracciati da Belyj al fine di fornire semplici ma al tempo stesso chiare informazioni di regia. Si tratta di otto schizzi, alcuni più elaborati e precisi degli altri, a corredo della trama, inclusi per chiarire ora la costruzione della scena, ora l'interpretazione di alcune scene di natura onirica e fantastica, in alcuni casi non presenti nel romanzo.

Il primo disegno (p. 15) rappresenta la pianta della casa degli Ableuchov. L'intento è chiaramente di mostrare gli spazi in cui i personaggi si muovono entro lo schermo («пространство экрана»), chiarendo quando descritto nella parte narrativa. In questo caso vengono tracciati la suddivisione delle stanze (salotto, parete, corridoio), il mobilio (tavolo, buffet) e addirittura gli oggetti che vi sono contenuti (un orologio).

Il secondo disegno (p. 44) è lo schizzo abbozzato del volto di Sergej Lichutin, ritratto con barba e baffi prima della scena del tentato suicidio che lo induce a radersi, e poi con il volto glabro e folle.

Il terzo disegno (p. 68) illustra la scena in cui Nikolaj Apollonovič immagina la scena in cui il padre è racchiuso come un piccolo canarino in una gabbia, nella quale si trova la bomba. Il senatore, spaventato a morte, si arrampica sulla gabbia «come una scimmia». Il disegno è suddiviso in quattro riquadri. Nel primo è raffigurata una gabbia nella quale è rinchiuso il senatore, arrampicato sulla griglia, e un tavolo sopra al quale è appoggiata la bomba. Per maggiore chiarezza Belyj aggiunge qui delle indicazioni, che sciolgono ogni possibile dubbio di comprensione della scena («сенатор», «клетка», «бомба»). Nel secondo riquadro Nikolaj Apollonovič, ritratto in primo piano con indosso il copricapo mongolo con il quale compare sia nel romanzo, che nella sceneggiatura, osserva con una lente d'ingrandimento la scena ritratta nel primo riquadro. La testa di Nikolaj Apollonovič è «gigantesca» e ritratta in primissimo piano nella parte inferiore

---

<sup>14</sup> TSIVIAN, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, cit., pp. 185, 348.

dello schermo. Nel terzo riquadro la bomba esplode dentro la gabbia («Взрыв»), mentre Nikolaj Apollonovič si avvicina e osserva a bocca aperta. Nel quarto scompare la scena e al suo posto prende corpo la frase: «Гигантская голова Ник. Апол., разсматривающая в луну» (p. 68). Il quarto disegno, solo abbozzato, mostra Nikolaj Apollonovič seduto, con la testa abbassata di fronte alla bomba appoggiata sul tavolo («бомба»; p. 68 verso). Il quinto disegno (p. 76 verso; «схема картины») è anch'esso suddiviso in tre riquadri. Nel primo si osservano due diavoli («черти») che scaraventano Aleksej Ivanovič Dudkin («Алекс. Ив.») nel vuoto («теневого утес»). Nel secondo Aleksej Ivanovič cade («падение Ал. Ив. в бездну»). Nell'ultimo Aleksej Ivanovič cade sul tetto dell'edificio stilizzato («падение Ал. Ив. сквозь трубу»), in cima al quale ha cercato rifugio dai diavoli, che lo hanno inseguito mentre tentava di rientrare nel suo appartamento. Il sesto disegno («р. 77; схема экрана») rappresenta l'ambiente dell'appartamento («стена по которой пролетает тень, дверь, ведущая на лестницы; стена») di Aleksej Ivanovič, qui rappresentato disteso sul letto, mentre dorme («спящий Алекс. Ив.»). Separata dalla parete, è mostrata la scala (accanto alla quale compare l'indicazione «перила») dalla quale sta salendo Lippančenko («Липпанченко»), che si dirige verso l'appartamento del terrorista (p. 176). Il settimo (p. 78) raffigura Aleksej Ivanovič, risvegliatosi dall'incubo in cui i diavoli lo inseguono e tentano di ucciderlo, mentre osserva il braccio insanguinato, e Lippančenko alle sue spalle con espressione diabolica. L'ottavo schizzo tratteggia la stanza di Aleksej Ivanovič, separata dalla scala solo dalla porta (p. 90).

Per la rappresentazione di personaggi e scene, Belyj incessantemente rinvia la regia alle pagine del romanzo, fornendo precisi dettagli sulla collocazione dei brani utilizzati (capitolo, pagina, parola di inizio e di fine del frammento preso in considerazione). In un solo caso egli rimanda a una fonte diversa ma sempre, imprescindibilmente per la natura stessa della trasposizione destinata al grande schermo, di natura visiva. Per il ritratto del Domino Bianco, che compare fra gli invitati al ballo degli Cukatov, in particolare nella scena durante la quale Sof'ja Petrovna Lichutina esce dal palazzo e si avvia verso casa con lo stesso Domino Bianco, l'autore chiede di far riferimento alla tela del pittore pre-raffaellita William Holman Hunt, *The Light of the World* (1853-1854), aggiungendo dettagli precisi, che nel ritratto contenuto nel romanzo mancano. Si sottolineano in questo modo la corona di spine, il mantello, il lume, 'luce del mondo', sorretto dalle mani di Cristo.

Ultimo elemento costitutivo della sceneggiatura sono le didascalie, che inframezzano in numerosi punti i «quadri» contenuti nelle diverse sezioni. Secondo la consuetudine cinematografica dei primi anni Dieci, nella maggior parte dei casi esse forniscono chiarimenti e spiegazioni sugli eventi che prendono forma sullo schermo, che altrimenti rimarrebbero non sempre decifrabili dallo spettatore, talvolta disorientato di fronte a scene oniriche, allucinazioni, ma anche semplicemente non in grado di ricostruire vicende senza il supporto del sonoro. Solitamente esse vengono introdotte dalle frasi: «Слова, появляющиеся на экране» oppure «На экране появляются слова» e chiuse dalle espressioni: «Слова обрываются», «Слова исчезают». Tali brevi testi (si estendono per non più di qualche riga) principalmente introducono i protagonisti dell'azione, per esempio: «Николай Аполлонович Аблеухов, сын известного сановника, убежденный революционер, известен в партийных кругах, как теоретик революции» (p. 2) oppure illustrano gli eventi mostrati sullo schermo: «Сенатор Аблеухов вступает с сыном на философскую тему» (p. 22 verso), «В маскированном доме житейские грозы протекали безшумно – там же менее житейские грозы протекали здесь губительно...» (pp. 24 verso-25). In altri, frequenti, casi le didascalie sono costituite da citazioni letterali delle parole pronunciate dagli attori (per esempio «Лягушонок!.. Урод!.. Красный шут!» (p. 7 verso); «Не бросай!.. Вернись!.. Божество» (p. 8); «Одиночество знаете, убивает меня» (p. 28); «Мне поручено... передать на хранение вам этот вот узелок» (p. 28 verso), che ridanno voce agli attori e al tempo stesso richiamano i titoli dei capitoli del romanzo creati, anch'essi, utilizzando citazioni di battute pronunciate dai personaggi (per esempio: «Какой такой костюмер?»; «Красный шут»)<sup>15</sup>.

Le didascalie ricostruiscono, inoltre, i nessi causali e garantiscono la coerenza della linea narrativa là dove hanno luogo eventi provocati precedentemente da situazioni non mostrate allo spettatore. Caso esemplare è la riproduzione sullo schermo del testo di lettere e biglietti, altrimenti visibili solo ai protagonisti e inaccessibili agli spettatori. Si tratta, per esempio, del testo redatto da Nikolaj Apollonovič, nel quale il giovane studente dichiara la propria intenzione di suicidarsi e mettere la propria morte al servizio del partito: «На экране появляется текст письма», «Я решил покончить с своей жизнью. Но – не убил себя; я хотел бы утилизировать свою смерть, чтобы быть

<sup>15</sup> A. BELYI, *Peterburg*, Respublika, Moskva 1994, pp. 39, 65.

полезным Партии; если Партии понадобятся руки, на все готовые, – предлагаю себя. Николай Аблеухов (Текст письма исчезает)» (p. 14 verso), oppure della risposta alla lettera di Nikolaj Apollonovič, che viene mostrata in seguito: «Мы спешим уведомить вас, что очередь ныне за вами. Нужный вам материал в виде бомбы с часовым механизмом своевременно передан в узелке... Постарайтесь его подложить под постель вашего отца. Комитет (Слова угасают)» (p. 55). Entrambi i brevi testi consentono di spiegare le circostanze e il senso dell'azione, senza conoscere i quali gli spettatori non potrebbero ricostruire e seguire gli eventi al centro della trama.

In altri casi le didascalie assumono il punto di vista espresso nel romanzo dal narratore e interpretano la condizione psicologica e i pensieri ora dell'uno, ora dell'altro personaggio. In questo caso, per esempio, allo spettatore viene svelato lo stato d'animo di Sergej Lichutin: «На экране вспыхивают слова. Как ужасна участь обыденного человека; Его жизнь разрешается в обиходе совершенно ясных поступков. Господа, при малейшем житейском толчке, он лишается разума: простодушному мозгу остается разбиться; и он – разбивается» (p. 44 verso).

In generale gli elementi che costituiscono il tessuto della sceneggiatura cinematografica sono piuttosto semplici e rivelano una scarsa familiarità con le tecniche e le convenzioni cinematografiche, che verso la fine degli anni Dieci-inizio degli anni Venti diventavano via via sempre più raffinate ma, come nota anche Tsvian, mettono senza dubbio in risalto la conoscenza del nuovo mezzo da parte di Belyj spettatore<sup>16</sup>. L'aspetto visivo, intorno al quale si modella la poetica di *Peterburg*, tanto da essere stato più volte avvicinato alla poetica cinematografica, nella sceneggiatura si rafforza e si adatta al codice semiotico. Belyj frequentava e conosceva il cinema sin dalle prime rappresentazioni organizzate a Mosca, come testimoniano i suoi saggi *Sinematograf, Gorod e Teatr i sovremennaja drama* dei primi anni Dieci. Alcuni critici hanno inoltre notato la 'cinematograficità' della sua opera, non solo di *Peterburg*, ma anche di opere successive, quali il ciclo *Moskva*, resa attraverso le immagini, le allusioni, le imitazioni dei procedimenti tipici del montaggio (in particolare l'uso del *Leitmotiv*), il punto di vista, l'enfasi sul gesto, l'organizzazione compositiva e sintattica del discorso dell'autore e delle citazioni<sup>17</sup>. Nel lavoro qui

<sup>16</sup> TSIVIAN, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, cit., p. 185.

<sup>17</sup> V. I. MART'JANOVA, *Kinovek russkogo teksta: paradoks literaturnoj kinematografičnosti*, Saga, Sankt-Peterburg 2001.

presentato diversi elementi possono essere ricondotti a tale schema. La figura del Cavaliere di bronzo, già ricorrente nel romanzo, diviene nella sceneggiatura *Leitmotiv* di rilievo centrale. Apollon Apollonovič è frequentemente ritratto nella posa del Cavaliere, del quale incarna le prerogative del potere imperiale: più volte è ritratto con il braccio steso in avanti come imitando il celebre monumento («повелительно протянутою рукою»), anche mentre compie le azioni più semplici della quotidianità. In alcuni casi questo *Leitmotiv* si trasfigura, ricreando l'atmosfera tipicamente espressionista del cinema dell'orrore, molto in voga in quegli anni e al quale non infrequentemente l'opera di Belyj è stata avvicinata: «Огромная тeneвая голова Аполлона Аполлоновича с нетопыримыми крыльями в космических пространствах; сквозь нее выступает карта Российской Империи, которую он покрывает своими тeneвыми крыльями» (p. 20).

In altri punti il medesimo gesto si trasforma in chiave grottesca, di nuovo conservando atmosfere tipicamente espressioniste. Il braccio steso si riduce per Apollon Apollonovič, poco propenso a salutare il giovane sospetto Dudkin, a due dita stese di fronte: «Протягивает два пальца» (p. 30).

Altre volte il gesto è trasferito dal padre al figlio e si depriva del significato simbolico, riducendosi a mostrare un braccio steso per sorreggere la lampada che illumina la casa oscura nella notte: «Николая Аполлоновича в бухарской ермолке, протягивается рука со свечою; он – смотрит в спину Аполлону Аполлоновичу бегущему в ни с чем несравнимое выражение – смесь любопытство, жалости к отцу; и – гадливости» (p. 24 verso).

Si tratta in generale, come già osservato, di elementi che rivelano una certa ingenuità nel trattamento di un genere nuovo per Belyj quale quello della sceneggiatura cinematografica. Silvio Alovio in suo ampio studio sulla sceneggiatura nel cinema muto distingue una prima tipologia di sceneggiatura, consueta per gli anni 1896-1913, introdotta dai Méliès e costituita da un breve «scenari», nel quale veniva presentata brevemente la descrizione dell'azione, non divisa in quadri ma «corredato di indicazioni sui cambi della scenografia, sullo sviluppo e le ellissi temporali del racconto e integrato da eventuali commenti pubblicitari», e una seconda forma, che consisteva nella «divisione della trama in quadri numerati, corrispondenti alle scene da realizzare», il «cosiddetto metodo delle 'scene artificialmente

disposte»<sup>18</sup>, non ancora autonomo poiché ricreava nel modo più fedele possibile la fonte letteraria d'origine<sup>19</sup>. Il lavoro di Belyj può probabilmente essere ricondotto a questa seconda tipologia, ancora piuttosto rudimentale nella forma, poiché limitato alla descrizione delle scene del loro contenuto narrativo, ma in cui già erano incluse, come abbiamo visto, semplici indicazioni per la regia, nella forma di rinvio a brani descrittivi tratti dal romanzo, a disegni abbozzati nel testo e altre immagini. Mentre in Italia, afferma Alovio, il coinvolgimento da parte delle case cinematografiche (principalmente la torinese Ambrosio) di primi sceneggiatori professionisti risale agli anni 1908-1909<sup>20</sup>, in Russia fu proprio il Kinokomitet di Mosca a reclutare solo nel 1918 scrittori di fama, con l'obiettivo di ampliare le tematiche proposte, utilizzare il repertorio letterario e creare nuovi testi originali, definendo al tempo stesso anche il ruolo dell'autore per il cinema e il grado di artisticità dell'opera. Alcuni di loro si fecero coinvolgere, pur senza lasciare traccia di queste collaborazioni (Alovio definisce tale atteggiamento, comune anche fra gli autori italiani e occidentali, quale «prestazione rimossa»<sup>21</sup>), come nel caso di Belyj. Va comunque rilevato che, se Belyj mostrava una non totale familiarità con l'industria cinematografica, in quegli stessi anni in Russia si andava via via formando una certa consapevolezza teorica sul genere e sulle funzioni della sceneggiatura cinematografica, anche nel medesimo contesto simbolista<sup>22</sup>.

L'ipotesi è rafforzata anche dall'osservazione della struttura dell'opera, suddivisa semplicemente, come si è visto, in cinque parti e in ulteriori quadri numerati, senza nessuna ripartizione ordinata delle informazioni rivolte al regista e al *metteur en scène*, consuete nelle sceneggiature che in quegli stessi anni si componevano in Occidente. Per questa ragione il lavoro non sembra realmente funzionale all'organizzazione delle riprese, e piuttosto produce l'impressione di un legame ancora solido con la tradizione e le consuetudini letterarie. Più concretamente, per esempio, la numerazione dei quadri non è legata alle inquadrature, ma alla semplice successione delle scene come

---

<sup>18</sup> S. ALOVISIO, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Il Castoro, Milano 2005, p. 125.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 127.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>22</sup> Vedi A. FRISON, *Introduzione*, in C. CRIVELLER, A. FRISON (a cura di), *Letteratura e cinema nel Modernismo russo. Raccolta di opere e studi*, WriteUp, Roma 2022, pp. 7-33.

disposte nella trama di un romanzo; le indicazioni sui costumi rinviano a brani dell'opera narrativa, inoltre nella stesura non si tengono in considerazione i movimenti della macchina da presa o la scala dei piani. Ciononostante, il lavoro suggerisce la conoscenza del nuovo codice da parte di Belyj, che riorganizza i movimenti dei protagonisti del romanzo all'interno dei quadri, creando spazi nuovi e ritagliati sull'inquadratura cinematografica<sup>23</sup>, nonché gli effetti di luce, che non solo illuminano lo schermo, ma definiscono in chiave del tutto nuova gli spazi pietroburghesi al centro della narrazione romanzesca.

---

<sup>23</sup> Sull'organizzazione dello spazio nella sceneggiatura qui analizzata si veda CRIVELLER, *Prostranstvo v kinoscenarii po romanu Peterburg. Nekotorye predvaritel'nye zamečanija*, cit., pp. 161-171.





Giuseppina Giuliano

*Andrej Belyj da Pietroburgo a Mosca:  
dalla prosa ornamentale alla lingua oscura*

ABSTRACT:

This essay deals with the last cycle of Andrej Belyi's *Moscow novels*: *The Moscow Eccentric* (1926), *Moscow Under Attack* (1926), and *The Masks* (1932). It examines his 'dark language', an original code Belyi devised in the 1920s as an evolution of the 'ornamental prose' that had characterized his *Symphonies* (1902-1908) and his novel *Petersburg* (1913-14 and 1922). 'Foreignisms' play a key role in this dark language, as do the overabundant speaking names (pseudo-Russian and pseudo-foreign), which between one novel and the next involve the reader in a game that leads to the unmasking of numerous characters.

La letteratura russa compirà un passo avanti quando apparirà  
il primo prosatore indipendente da Andrej Belyj.

*Osip Mandel'stam*<sup>1</sup>

Belyj è un defunto, e non resusciterà sotto nessuna forma.

*Lev Trockij*<sup>2</sup>

Nel 1928, nel saggio autobiografico *Perché sono diventato simbolista e perché non ho mai smesso di esserlo in tutte le fasi del mio sviluppo ideologico e artistico*, pubblicato postumo, Andrej Belyj afferma:

«Sono tornato nella mia 'tomba' nel 1923, ad ottobre: in quella 'tomba' in cui mi aveva depresso Trockij [...] Io ero un 'cadavere vivente'<sup>3</sup>; [...] le riviste erano chiuse per me; le case editrici era-

<sup>1</sup> O. MANDEL'STAM, *Literaturnaja Moskva. Roždenie fabuly*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v trech tomach. Tom 2. Proza*, Press-Plejada, Moskva 2010, p. 108. Prima pubblicazione in «Rossija», n. 3, 1922, oktjabr', pp. 26-27.

<sup>2</sup> L. TROCKIJ, *Literatura i revoljucija*, Izdatel'stvo politečeskoj literatury, Moskva 1991, p. 54. Prima edizione: *Krasnaja nov'*, Moskva 1923.

<sup>3</sup> Riferimento al dramma di Lev Tolstoj *Živoj trup*, scritto nel 1900 e pubblicato

no chiuse per me; c'è stato un attimo in cui mi è balenata davanti la strana immagine di me, in piedi sull'Arbat... con la mano tesa: 'Fate l'elemosina al fu scrittore'. Ma non è andata così»<sup>4</sup>.

Tornato nell'ottobre del 1923 da Berlino, dove aveva trascorso circa due anni, ultimo dei poeti simbolisti a decidere di rientrare in patria, l'autore di *Pietroburgo* (1913-1914) progetta una tetralogia romanzesca dal titolo *Mosca*, i cui fatti narrati, scrive Vladislav Chodasevič dalla stampa dell'emigrazione, sono «sbalorditivamente innaturali e inverosimili»<sup>5</sup>.

Come era accaduto anche al libro che aveva rivoluzionato la prosa russa del Novecento, scritto al ritorno dal viaggio in Italia, Tunisi ed Egitto (1910-1911) come seconda parte della non terminata trilogia *Oriente o Occidente* dopo *Il Colombo d'argento* (1909), anche questo ciclo di romanzi non verrà completato.

Vedono la luce solo il primo volume, una dilogia dal titolo *Mosca* divisa in *Il bislacco moscovita* e *Mosca sotto attacco*, pubblicati nel 1926<sup>6</sup>, e il secondo volume, *Le maschere*<sup>7</sup>, pubblicato nel 1932 (esce in realtà all'inizio del 1933). I due volumi verranno ristampati in anastatica in Germania nel 1968<sup>8</sup> e poi nel 1989 in Russia, riuniti sotto il titolo generale di *Mosca*<sup>9</sup>.

---

postumo nel 1911. Cfr. L.N. TOLSTOJ, *Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach. Tom 34. Proizvedenija 1900-1903*, GICHLI, Moskva 1952, pp. 5-99. Edizione italiana più recente: L.N. Tolstoj, *Il cadavere vivente*, trad. e cura di S. Leone, Marsilio, Venezia 1991.

<sup>4</sup> A. BELYJ, *Počemu ja stal simvolistom i počemu ja ne perestal im byt' vo vseh fazach moego idejnogo i chudožestvennogo razvitija*, in Id., *Simvolizm kak miroponimanie*, Respublika, Moskva 1994, p. 483. Il saggio è stato pubblicato per la prima volta nell'edizione: Ardis, Ann Arbor 1982.

<sup>5</sup> V. CHODASEVIČ, *Ableuchovy – Letaevy – Korobkiny*, in *Andrej Belyj: Pro et contra*, RCHGI, Sankt-Peterburg 2004, p. 734. L'articolo era apparso la prima volta sulla rivista parigina «Sovremennye zapiski» (Paríž), 1927, kn. 31, pp. 255-279.

<sup>6</sup> A. BELYJ, *Moskva. V 2-ch častjach. Č. 1. Moskovskij čudak – Č. 2. Moskva pod udarom*, Krug, Moskva 1926; ried.: Nikitskie subbotniki, Moskva 1927, con le due copertine disegnate da Salomon Benediktovič Telingater (1903-1943); e 1928, copertine di Nikolaj Nikolaevič Vyšeslavcev (1890-1952).

<sup>7</sup> Id., *Maski*, GICHK, Moskva 1932. L'edizione è corredata all'interno con alcune interessanti illustrazioni dell'artista Nikolaj Vasil'evič Kuz'min (1890-1987).

<sup>8</sup> Id., *Moskva*, Nachdruck der Ausgabe Moskau 1926, Fink Verlag, Heidelberg 1968 («Slavische Propyläen», 45); Id., *Maski*, Nachdruck der Ausgabe Moskau 1932, Fink Verlag, Heidelberg 1969 («Slavische Propyläen», 46).

<sup>9</sup> Id., *Moskva*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1989. D'ora in avanti: *Moskovskij čudak* 1989; *Moskva pod udarom* 1989; *Maski* 1989.

L'atmosfera del primo volume è quella della vigilia di un'Apocalisse universale, vigilia che nel tempo bieliano ha la durata di circa un anno. L'azione del *Bislacco moscovita* ha infatti inizio ad agosto del 1913 quando uno scienziato, il professor Ivan Ivanovič Korobkin, scopre una formula che può condurre alla creazione di una nuova energia, un fascio di luce – una sorta di prototipo del raggio laser – che se impiegato nell'industria militare potrebbe distruggere il mondo intero. I servizi segreti dei paesi occidentali inviano a Mosca una spia tedesca, Eduard Eduardovič fon-Mandro, che si rivela essere una figura demoniaca, una forza impura dotata di tutto un seguito di agenti segreti i quali sorvegliano, spiano e pedinano Korobkin senza però riuscire a rubargli l'invenzione.

In *Mosca sotto attacco* Mandro si intrufola in casa di Korobkin sotto mentite spoglie, nelle vesti dell'anziano Mordan (anagramma di Mandro), per appropriarsi della formula, ma poiché Korobkin si rifiuta di tradire la propria invenzione lo tortura. Il professore non cede, impazzisce e viene trasportato in una clinica psichiatrica; durante le torture, che rappresentano solo una delle azioni abiette e raccapriccianti commesse da Mandro, questo, a sua volta, esce di senno e finisce in un manicomio criminale. L'azione termina nell'estate del 1914, quando viene annunciato nelle ultime righe del libro l'inizio del conflitto mondiale:

«Si sentiva:  
Urrà!  
Ma sembrava:  
Si farà!  
Iniziava l'incendio mondiale: lontano cadde un fulmine»<sup>10</sup>.

Nel II volume, *Le maschere*, siamo nell'autunno-inverno del 1916, la guerra è in corso e una moltitudine di personaggi 'mascherati' sta preparando la rivoluzione. Korobkin esce guarito dalla clinica e di nuovo si rifiuta di far cadere la formula in mano altrui, ma stavolta si tratta dei rivoluzionari bolscevichi. Così come Korobkin era pedinato dagli agenti di Mandro nel I volume, nel II è Mandro che viene pedinato dagli agenti; vittime e carnefici si scambiano i ruoli e il male può essere vinto solo con la pietà e la compassione; Korobkin perdona Mandro e tenta di farlo riappacificare anche con la figlia Lizaša, che in *Mosca sotto attacco* era stata vittima della violenza del padre.

---

<sup>10</sup> *Moskva pod udarom* 1989, p. 363.

*Le maschere* terminano con la frase di commiato dell'autore:

«Lettore, —  
— arrivederci: —  
— segue continuazione.  
Kučino, 1 giugno 1930»<sup>11</sup>.

Le prime due parti del ciclo sono precedute da brevissime introduzioni, mentre in una lunga premessa a *Le maschere* Belyj riassume la trama del volume del 1926 e spiega il progetto della tetralogia (vedi *Appendice*)<sup>12</sup>.

Il III volume avrebbe dovuto raccontare la Mosca della rivoluzione del 1917 e del comunismo di guerra, mentre il IV la fine della Nep e la ricostruzione; a quel punto Mosca non sarebbe più stata semplicemente la neo-capitale della Russia, ma un centro mondiale.

Secondo la dichiarazione d'intenti di Belyj, dettata dalla situazione politica e culturale dell'epoca, *Mosca* è un romanzo per metà storico, anti-capitalistico, anti-zarista, anti-borghese e anti-occidentale.

Questo sedicente romanzo storico è tuttavia anche un romanzo d'avventura, giallo, poliziesco, un romanzo di fantascienza, in cui gioca un ruolo fondamentale il contrasto tra scienza ed etica, particolare che lo avvicina ai coevi *Cuore di cane* e *Uova fatali* di Michail Bulgakov. Secondo Tatiana Nicolescu è altresì un romanzo in cui il *byt* (vita quotidiana) diventa *anti-byt*, in quanto la vita ordinaria è totalmente deformata e stravolta, e *antisemejnyj* (da *sem'ja*, famiglia), dal momento che i rapporti familiari vengono brutalmente sconvolti dai membri stessi della famiglia<sup>13</sup>.

Innegabile, come in tutta l'opera bieliana, è il sostrato autobiografico, per quanto occultato sotto una stupefacente molteplicità di nomi e personaggi 'di fantasia'<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> *Maski* 1989, p. 754.

<sup>12</sup> Belyj, nell'ossessivo timore che la sua arte non fosse compresa, antepone una premessa, solitamente dal titolo *In luogo di introduzione*, alla maggior parte dei suoi scritti di prosa e poesia, ad iniziare dalla prima opera edita, la *Seconda sinfonia*. Si veda la traduzione di *In luogo d'introduzione* in G. GIULIANO, *Andrej Belyj. Sinfonia (2-a, la drammatica). E il tempo scorreva senza sosta...*, in «Ticcontre. Teoria Testo Traduzione», V, 2016, p. 120, nonché le introduzioni alle raccolte di versi in A. BELYJ, *La corona di fuoco. Poesie scelte*, trad. e cura di G. Giuliano, Medusa, Milano 2007.

<sup>13</sup> T. NIKOLESKU, *Andrej Belyj posle "Peterburga"*, IMLI RAN, Moskva 2018, p. 558.

<sup>14</sup> Su alcuni motivi autobiografici presenti nel ciclo romanzesco cfr. M. SPIVAK, *Andrej Belyj mistik i sovetskij pisatel'*, 2-e izd., dop., RGGU, Moskva 2020.

Questo ciclo bieliano quasi sconosciuto oggi al lettore russo<sup>15</sup>, poco studiato anche all'estero<sup>16</sup>, e in Italia appena considerato dai vecchi manuali di storia della letteratura russa che lo definiscono solitamente come un romanzo di spionaggio<sup>17</sup>, è un'opera tardo-simbolista mascherata da romanzo storico che ha ereditato e maturato tutta l'esperienza artistica e letteraria della Russia all'indomani del 1910, l'anno della crisi del simbolismo.

Romanzo simbolista a sfondo storico era, ovviamente, *Pietroburgo*, avvolto nelle nebbie della rivoluzione del 1905 e preludio di quella vigilia dell'Apocalisse da cui prende avvio l'azione del ciclo *Mosca*. In quest'ultimo la metropoli prebellica e prerivoluzionaria è vista con gli occhi di chi aveva vissuto tutte le conseguenze di quegli eventi drammatici, laddove in *Pietroburgo* c'era solo la previsione della catastrofe; né la rivoluzione del 1905 né la guerra russo-giapponese possono infatti essere paragonati agli accadimenti di portata mondiale

<sup>15</sup> In Russia la ripresa dell'interesse per il libro risale alla pubblicazione delle tre parti in volume unico del 1989 con l'introduzione di S.I. TIMINA, *Poslednij roman Andreja Belogo*, in A. BELYJ, *Moskva*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1989, pp. 3-16. Gli studi si sono quindi moltiplicati durante e dopo il convegno *Moskva i "Moskva" Andreja Belogo*, tenutosi a Mosca nel 1995, i cui atti sono disponibili nel volume *Moskva i "Moskva" Andreja Belogo*, RGGU-RAN, Moskva 1999. Più recentemente il ciclo è stato ripubblicato nelle seguenti edizioni: A. BELYJ, *Sobranie sočinenij: V 6 t., Tom 3. Moskva: Moskovskij čudak; Moskva pod udarom (romany)*, Terra, Moskva 2003; ID., *Ivi, Tom 4. Moskva: Maski*, Terra, Moskva 2004; ID., *Moskva: romany, Veče, Moskva 2020* (comprende *Moskovskij čudak* e *Moskva pod udarom*); ID., *Maski, Veče*, Moskva 2021.

<sup>16</sup> Tra le lingue europee occidentali ad oggi mi risultano esistere solo la traduzione svedese dell'intero ciclo di romanzi: A. BELYJ, *Moskva*, översättning Kjell Johansson, Murbräcken, 2006; ID., *Masker*, översättning Kjell Johansson, Murbräcken, 2009; e la traduzione inglese del solo *Moskovskij čudak*: A. BELYJ, *The Moscow eccentric*, trans. by Brendan Kiernan, illustrations by Katya Korobkina, Russian Life Books, Montpelier, VT [2016].

<sup>17</sup> Ettore Lo Gatto, ad esempio, scrive brevemente quanto la prosa bieliana, dalla *Seconda sinfonia* al ciclo *Mosca*, renda lo scrittore «il più realistico» dei simbolisti, nel significato che l'aggettivo «ebbe per Gogol' e ne provocò l'equivoco dell'interpretazione artistica»; inoltre, continua Lo Gatto, «Belyj ha allargato lo strumento della lingua a possibilità capaci di rivelare, dietro le più inverosimili alterazioni della realtà, il senso dell'infinito e dell'eterno», E. LO GATTO, *La letteratura russo-sovietica*, Sansoni-Edizioni Accademia, Firenze-Milano 1968, pp. 46-47. Anche George Nivat non manca di far notare la diretta dipendenza gogoliana di questo ciclo di romanzi il cui «intrigo diventa sempre più granguignolesco», stracolmo di neologismi che lo fanno assomigliare «allo zaum' dei futuristi», G. NIVAT, *Andrej Belyj*, in E. ETKIND, G. NIVAT, I. SERMAN, V. STRADA (cura), *Storia della letteratura russa. Il Novecento. I. Dal decadentismo all'avanguardia*, Einaudi, Torino 1989, pp. 128-129.

avviatisi nel 1914.

In *Pietroburgo* romanzo si prefigurava la distruzione della Russia, ma innanzitutto la distruzione di Pietroburgo città in quanto simbolo dell'Impero venuta su dal nulla. Mosca no, non era venuta su dal nulla, Mosca era la Terza Roma, e con lei sarebbe venuto giù il mondo intero.

Questo clima apocalittico tipico del Simbolismo russo era presente già nella *Seconda sinfonia* (1902), esordio letterario che Belyj spesso chiama *Sinfonia moscovita*. Ma la Mosca del 1901 è una città in cui si prepara la Nuova venuta del Verbo e l'inizio di una Nuova era; vi accadono cose alquanto bizzarre, ma è sempre un orrore astratto, decadente, stilizzato sullo *Zarathustra* di Nietzsche e l'*Apocalisse* di Giovanni, e non compare alcun personaggio inumano, efferato e disgustoso come Mandro. Così come non c'è in *Pietroburgo*, la cui unica scena 'forte' e sanguinosa è l'omicidio di Lippančenko da parte di Dudkin posseduto dal Cavaliere di Bronzo.

Il ciclo romanzesco degli anni Venti rappresenta senza dubbio un'evoluzione del testo urbano di Belyj, ma come tenta di spiegare l'autore nella premessa alle *Maschere*, rappresenta anche il nuovo giro di spirale di quella sperimentazione linguistica iniziata nella prosa giovanile delle sinfonie e portata all'apice nelle due stesure di *Pietroburgo* (1913-1914 e 1922).

Dalla 'prosa ornamentale'<sup>18</sup>, che utilizza e imita strumenti tipici della poesia, arrivando alla ritmizzazione e metrizzazione della prosa, alla metaforicità estrema, e che compensa la mancanza di una linea narrativa strutturata grazie all'ausilio di ripetizioni, leitmotiv, armonia e sonorità, Belyj passa consapevolmente a quella che si potrebbe definire 'lingua oscura', prendendo in prestito l'ultimo verso della poesia di Puškin *Versi composti di notte durante l'insonnia* (1830) nella redazione di Vasilij Žukovskij (1841), che ossessiona Belyj a partire dal 1917: «Apprendo la lingua tua oscura»<sup>19</sup>.

La formula 'lingua oscura' è usata spesso da Belyj durante lezioni pubbliche<sup>20</sup> e nelle lettere a Ivanov-Razumnik: «mi sento in intenso

<sup>18</sup> V. ŠKLOVSKIJ, *Andrej Belyj*, in *Andrej Belyj: Pro et contra*, cit., pp. 679-696. Prima pubblicazione in «Russkij sovremennik, literaturno-chudožestvennyj žurnal», n. 2, 1924, pp. 231-245.

<sup>19</sup> «Темный твой язык учу», A.S. PUŠKIN, *Stichi, sočinennye noč'ju vo vremja bessonnicy*, in ID., *Sočinenija Aleksandra Puškina. T. 9*, V tipografii I. Glazunova i Ko, Sankt-Peterburg 1841, p. 163; ID., *Polnoe sobranie sočinenij v 16 t. T. 3. Kn. 1. Stichtvorenija. 1826-1836. Skazki*, Izd-vo AN SSSR, Moskva-Leningrad 1948, p. 250.

<sup>20</sup> E.V. GLUCHOVA, *Lekcija Andreja Belogo "Žezl Aarona"*, in *Miry Andreja Belogo*, Grafičar, Belgrad-Moskva 2011, p. 80; A. BELYJ, *Žezl Aarona. O slove v poezii*, in *Skify*.

ascolto; apprendo la “lingua oscura” nel significato quotidiano delle idee e dei discorsi pronunciati»<sup>21</sup>. Questa diventa per lui metafora dell’epoca rivoluzionaria e successivamente, al rientro da Berlino, strumento espressivo nella nuova realtà politico-sociale sovietica<sup>22</sup>. Nel 1925 la lingua oscura è infatti citata nelle lezioni su Puškin che Belyj tiene a Mosca e a Kiev<sup>23</sup>: il vero poeta deve essere capace di «leggere la lingua oscura degli elementi»<sup>24</sup>. Ma deve anche essere capace di parlarla; nel dare una propria interpretazione degli avvenimenti epocali succedutisi dal 1914 in poi Belyj usa ormai un linguaggio frutto della decostruzione dissonante della sua stessa prosa.

Boris Ėjchenbaum, recensendo i due tomi del 1926, è il primo a notare che non si tratta più di quella che nel 1924 Šklovskij aveva definito prosa ornamentale, ma di ‘letteratura per la letteratura’, ossia l’esatto contrario di quello che dovrebbe essere l’arte del proletariato, per la quale non basta che il soggetto sia anti-capitalistico, anti-zarista e anti-occidentale. Per lui *Mosca* è un «progetto verbale assolutamente originale», che risente dell’esperienza della prosa di Velimir Chlebnikov e dei futuristi: nel romanzo «non c’è né descrizione né narrazione», è «parola assoluta», parola in quanto tale<sup>25</sup>.

Nel 1933 anche Maksim Gor’kij si esprime in maniera fortemente negativa su *Le maschere* e, pur riconoscendo all’autore il ruolo avuto nella storia della letteratura russa, sostiene che egli scriva ormai solo ed unicamente per i letterati, dimenticandosi totalmente dei lettori che, ciononostante, saranno comunque in tanti<sup>26</sup>.

A stupire nel ciclo *Mosca* non fu solo la trama inverosimile, e

*Sbornik 1-j*, Knigoizadetl’stvo Skify, Petrograd 1917, p. 182.

<sup>21</sup> A. BELYJ – IVANOV-RAZUMNIK, *Perepiska*, Atheneum-Feniks, Sankt-Peterburg 1998, pp. 124, 285-287.

<sup>22</sup> Cfr. Dž. DŽULIANO, “*Temnyj jazyk*” kak metafora revoljucii v lektorskoj dejatel’nosti *Andreja Belogo 20-ch gg.*, in «Slavia», 89/2020, pp. 59-67.

<sup>23</sup> Dž. MALMSTAD, *Andrej Belyj. Puškin: plan lekcii*, in *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From Golden Age to the Silver Age*, University of California Press, Berkley-Los Angeles-Oxford 1992, pp. 444-482.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 457.

<sup>25</sup> B. ĖJCHENBAUM, “*Moskva*” *Andreja Belogo*, in *Andrej Belyj: Pro et contra*, cit., pp. 755-756 (prima pubblicazione in «Krasnaja gazeta. Večernyj vypusk», n. 273, 18.11.1926). Belyj ha comunque sempre negato l’influenza della prosa di Chlebnikov sulla propria e molti studiosi hanno al contrario affermato che sono stati semmai i futuristi ad ispirarsi a Belyj (vedi più avanti nota 28).

<sup>26</sup> M. GOR’KIJ, *O proze*, in *Id.*, *O literature*, Goslitizdat, Moskva 1935, pp. 116-119. Prima pubblicazione in *God šestnadcatyj. Al’manach pervyj*, Sovetskaja literatura, Moskva 1933, e in «Literaturnaja učeba», n. 1, 1933.



nemmeno la forma, ossia la preponderante struttura visuale della prosa (*vizual'naja proza*)<sup>27</sup>, il verticalismo, le frasi spezzate disposte a scaletta, la punteggiatura significativa ecc., tutti strumenti già largamente adoperati da Belyj e poi rielaborati dai poeti futuristi<sup>28</sup>; a stupire fu principalmente il lessico innovativo, la lingua fantastica e produttiva, il tessuto sonoro, la «musica nuova», secondo la definizione di Ėjchenbaum<sup>29</sup>.

Questo particolare procedimento di *slovotvorčestvo* (creazione linguistica) avviene, come avevano fatto notare già all'epoca Petr Bicilli<sup>30</sup> e Aleksandr Voronskij<sup>31</sup>, principalmente sulla base dello storico dizionario di Vladimir Dal'<sup>32</sup>, ed è stato poi studiato in maniera più approfondita da Natal'ja Koževnikova<sup>33</sup>. Oltre al dizionario Belyj

<sup>27</sup> Cfr. E. V. FEDOROVA, *Vizual'no-ritmičeskie osobennosti romanov A. Belogo "Moskovskij čudak" i "Moskva pod udarom"*, in *Puškinskie čtenija-2015. Chudožestvennye strategii klassičeskoj i novoj literatury: žanr, avtor, tekst*, Leningradskij gosudarstvennyj universitet im. A.S. Puškina, Sankt-Peterburg 2015, pp. 177-186; EAD., *Vizual'no-ritmičeskie osobennosti romana A. Belogo "Maski"*, in «Novyj filologičeskij vestnik», n. 2(49), 2019, pp. 186-195. Più in generale cfr. EAD., *Vizual'no-stilevyje osobennosti prozy Andreja Belogo*, Dissertacija, Ekaterinburg 2019.

<sup>28</sup> Già Nikolaj Berdjaev nel 1916, recensendo *Pietroburgo*, aveva affermato che Belyj era «l'unico futurista autentico e rilevante della letteratura russa» (N. BERDJAEV, *Un romanzo astrale. Riflessioni sul romanzo di A. Belyj* Pietroburgo, in «Samizdat», XIII, 2020, p. 451; cfr. originale russo: ID., *Astral'nyj roman (Razmyšlenie po povodu romana A. Belogo "Peterburg")*, in *Andrej Belyj: Pro et contra*, cit., p. 415; prima pubblicazione in «Birževye vedomosti. Utrennij vypusk», n. 15651, 1.7.1916). Lo stesso ribadirà Tician Tabidze nel 1927 dicendo che molti scrittori contemporanei, compresi i futuristi, non erano che intere 'legioni di epigoni' e 'parassiti' di Belyj (cfr. T. TABIDZE, *Andrej Belyj*, in *Andrej Belyj: Pro et contra*, cit., p. 762; prima pubblicazione in «Zarja Vostoka», Tiflis, n. 1515, 1.7.1927).

<sup>29</sup> ĖJCHENBAUM, «Moskva» Andreja Belogo, in *Andrej Belyj: Pro et contra*, cit., p. 756.

<sup>30</sup> P.M. BICILLI, *O nekotorych osobennostjach russkogo jazyka. Po povodu "Moskvy pod udarom" Andreja Belogo*, in *Andrej Belyj: Pro et contra*, cit., p. 759 (prima pubblicazione in «Rossija i slavjanstvo», Parigi, n. 155, 14.11.1931).

<sup>31</sup> A. VORONSKIJ, *Mramornyj grom*, in *Andrej Belyj: Pro et contra*, cit., p. 790 (prima pubblicazione in A. Voronskij, *Iskusstvo videt' mir*, Artel' pisatelej "Krug", Moskva 1928, pp. 115-150).

<sup>32</sup> Il noto dizionario *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, redatto dal lessicografo Vladimir Ivanovič Dal' (1801-1872), era stato pubblicato per la prima volta tra il 1863 e il 1866 (1-a edizione), ed era poi stato ampliato, rivisto e integrato nel 1880-1882 (2-a edizione) e 1903-1909 (3-a edizione); la 3-a edizione era stata poi ulteriormente ristampata. Di qui in avanti citeremo l'edizione V.I. DAL', *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, Russkij jazyk, Moskva 1999 (riproduzione della seconda edizione). Sulla storia del dizionario si veda l'introduzione in *ivi*, pp. V-XVII.

<sup>33</sup> Cfr. N.A. KOŽEVNIKOVA, *Jazyk Andreja Belogo*, Nauka, Moskva 1992; EAD., *Roman*

si avvale della raccolta di *Proverbi del popolo russo*, redatta sempre da Dal', che conteneva frasi idiomatiche, indovinelli e modi di dire<sup>34</sup>.

Molte di quelle che ai letterati e ai lettori dell'epoca sembravano parole inventate esistevano in realtà nel dizionario ma non erano usate nel linguaggio comune, e non solo perché arcaiche (si ipotizza che molte fossero state create da Dal' stesso). E anche quelle davvero inventate ex novo da Belyj dovevano essere in teoria comprensibili, perché formate seguendo le regole morfologiche del russo.

Belyj sembra aver usato un dizionario per creare un altro dizionario, quello appunto della 'lingua oscura', e nell'introduzione a *Le maschere* dà ad intendere che quella lingua potrà essere capita solo nel futuro, esattamente come il termine 'straniamento' (*ostranenie*) coniato da Šklovskij era stato in realtà applicato già da Michail Lomonosov: ciò che era incomprensibile nel XVIII secolo era divenuto chiaro nel XX (Vedi *Appendice*).

Sono state individuate e classificate diverse categorie di parole selezionate dal Dal' per formare il "progetto verbale"<sup>35</sup> del ciclo *Mosca*:

- le onomatopée;
- le varianti più dinamiche ed espressive in una gamma di sinonimi;
- le parole consonantiche piuttosto che quelle vocaliche;
- le parole rare, esistenti ma mai usate altrove;
- i termini dialettali;
- i termini aulici e il lessico forbito;
- gli infantilismi, ossia quelle parole costruite così come le costruirebbe o le intenderebbe un bambino, che non distinguendo l'uso metaforico dei termini li prende alla lettera.

A tutti questi termini Belyj aggiunge i suoi particolari neologismi, ossia parole inventate ma grammaticalmente e morfologicamente plausibili, oppure parole esistenti ma utilizzate in costrutti sintattici

A. Belogo "Moskva" i slovar' V. I. Dalja, in «Russkij jazyk v naučnom osveščennii», n. 2, 2001, pp. 14-39.

<sup>34</sup> La raccolta V. DAL', *Poslovicy russkogo naroda. Sbornik poslovic, pogovorok, rečenij, prislovij, čistogovorok, zagadok, poverij i proč.*, era stata pubblicata per la prima volta nell'edizione: V Universitetskoj tipografii, Moskva 1862, ried. 1879, 1904.

<sup>35</sup> Cfr. Ž. EL'SBERG, *Tvorčestvo Andreja Belogo-prozaika*, in *Andrej Belyj: Pro et contra*, cit., pp. 802-837 (prima pubblicazione in «Na literaturnom postu», nn. 11-12, 1929, pp. 34-52); L. HINDLEY, *Die Neologismen Andrej Belyjs*, Fink Verlag, Munich 1966 («Forum Slavicum», Bd. 3); KOŽEVNIKOVA, *Jazyk Andreja Belogo*, cit.

errati o inusuali (ad esempio verbi usati con il caso strumentale anche laddove non si dovrebbe).

Belyj non solo saccheggia il lessico del dizionario di Dal', ma ne imita anche la struttura a 'grappolo' delle voci ponendo l'una accanto all'altra in uno stesso stralcio le diverse varianti di una stessa parola<sup>36</sup> (non solo utilizzando prefissi e suffissi, ma anche dispiegando declinazioni e coniugazioni).

Altro *unicum* dei tre romanzi è lo smodato uso di nomi parlanti, tipici della letteratura russa dell'Ottocento e soprattutto di Gogol'. E infatti il cognome di Korobkin è una reminiscenza della possidente Korobočka delle *Anime morte* e del funzionario in congedo Korobkin del *Revisore*<sup>37</sup>. Belyj usa inoltre coppie di cognomi che ricordano il meccanismo di Bobčinskij e Dobčinskij, come nel caso degli studenti elencati nelle *Maschere*: Jakov Kaklev, Vaka Baklev, Šura Uršev, Jura Buršev, Mitja Vitev, Vitja Mitev, e le studentesse Lipa Lipina, Olja Okina, Njura Nulina, Ljuba Bulina, Gaša Bašina, Saša Vašina, Glaša Glikina, Kina Ikina<sup>38</sup>, tutti nominati l'uno accanto all'altro esattamente in questo ordine.

Nel ciclo *Mosca*, oltre ai nomi-sosia e onomatopeici, ne troviamo altri formati da combinazioni aggettivo+sostantivo, sostantivo+sostantivo, verbo+sostantivo, numerale+sostantivo<sup>39</sup>. Sono nomi in creazione che vanno via via aumentando da un romanzo all'altro del ciclo fino a diventare il materiale linguistico preponderante, le 'maschere' sotto le quali agiscono misteriosi personaggi.

A volte alcune radici semantiche accompagnano Belyj per tutta la sua carriera artistica, come nel caso dell'avvocato Ucho, personaggio episodico della *Seconda Sinfonia*, che ritroviamo nel cognome degli Ableuchov di *Pietroburgo* e infine, raddoppiato, in Uchovuchov nelle *Maschere*.

<sup>36</sup> Si vedano ad esempio i passi: «Дома, дома, домики, просто домчѣнки и даже домчѣночки» («Case, casone, casette, semplici casettine e perfino casettinette», in *Moskovskij čudak* 1989, p. 23); oppure «всяких бумаг, бумажонок, бумажек, бумажекчек» («di ogni carta, cartina, cartuccia, cartinuccia», *ivi*, p. 50).

<sup>37</sup> Cfr. EL'SBERG, *Tvorčestvo Andreja Belogo-prozaika*, cit., p. 828. Sui nomi cfr. anche: KOŽEVNIKOVA, *Jazyk Andreja Belogo*, cit.; N.G. ŠARAPENKOVA, *Mifologo-simvoličeskij aspekt imeni sobstvennogo v romane Andreja Belogo "Moskva"*, in «Vestnik LGU im. A.S. Puškina. Ser. Filologija», n. 3, 2011, t. 1, pp. 41-52; EAD., *Imja kak svernutyj simvoličeskij sjužet (roman Andreja Belogo "Moskva")*, in «Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki», n. 7, 2012, pp. 222-224.

<sup>38</sup> *Maski* 1989, p. 686.

<sup>39</sup> KOŽEVNIKOVA, *Jazyk Andreja Belogo*, cit., pp. 212-213.

Spesso sono nomi onomatopeici, come Pepp Peppovič Pepp o Šišnarfne in *Pietroburgo*, suoni che diventano parole e poi persone. Ma lì non costituivano il tratto distintivo dell'opera.

Altri nomi sembrano quasi essere gli appellativi di un solo ed unico personaggio. Ad esempio, nella clinica dove si cura Korobkin nelle *Maschere* incontriamo i pazienti Pantukan, Pertopatkin, Pjatifyrev, Plečepljatkina, Pupričnych, e i medici psichiatri Pepeš-Dovliaš e Ter-Prepopanc. Trattandosi di un manicomio tutti i nomi iniziati per P potrebbero anche appartenere ad uno stesso unico paziente psichiatrico<sup>40</sup>. Al contrario, l'infermiera Serafima Sergeevna Selegi-Sedlinzina anziché una sola potrebbero essere quattro.

Questo gioco di rifrazioni e sfaccettature di nomi e persone, uno o centomila, osservati dal lettore come dal punto di vista del paziente psichiatrico è messo in moto fin dall'incipit del *Bislacco moscovita*, quando Korobkin si sveglia e, steso su un fianco con la coperta tirata che lascia fuori solo occhi, naso e punta della barba, scorge una mosca posata sul cuscino che lo guarda e vede se stesso riflesso nelle sfaccettature dei suoi tanti occhi. Korobkin schiaccia la mosca, le stacca la testa e inizia a vedere e percepire il mondo con la vista a mosaico tipica dell'insetto<sup>41</sup>.

Se nella *Seconda sinfonia* il filosofo, nel processo che lo porta alla pazzia, si guarda allo specchio cercando di capire se la persona vera sia lui o quella riflessa (la quale fa intanto esattamente lo stesso ragionamento), e se in *Pietroburgo* i diversi personaggi osservano una stessa scena da una diversa angolatura come nella pittura cubista<sup>42</sup>, in *Mosca* la realtà è ormai scomposta in frammenti sempre più piccoli, in una sorta di esperimento ottico che ricorda il realismo analitico dei

<sup>40</sup> Cfr. I.A. ALEKSANDROVIČ, A.A. KOSTIKINA, *Antroponim kak èlement obraza bezumca v romane Andreja Belogo "Moskva"*, in «Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki», n. 5, 2016, pp. 18-20.

<sup>41</sup> I sottintesi nascosti in questa scena iniziale sono innumerevoli. Più che evidente è il rimando al *Naso* di Gogol', ma anche al *Revisore* (il brutto naso di Korobkin è definito *tjapljapyj*, neologismo che evoca il personaggio di Ljapkin-Tjapkin, forse traducibile con 'malfatto', oppure con il fraseologismo 'fatto con l'accetta') e alle *Anime morte* (sul naso di Čičikov in casa della Korobočka vola una mosca). Troviamo tuttavia anche un gioco tra la parola *nos*, naso, e Michail Lomonosov, a cui l'opera è dedicata (esisteva a Mosca a quell'epoca un circolo antroposofico che portava il suo nome). Si veda in proposito L.F. KACIS, "Moskovskij čudak" *Andreja Belogo*, in *Moskva i "Moskva" Andreja Belogo*, cit., p. 141. Lo spostamento del punto di vista tra occhi e naso viene ripreso nella premessa a *Le maschere* (vedi *Appendice*).

<sup>42</sup> I. SUCHICH, *Russkij kanon: Knigi XX veka*, Azbuka, Sankt-Peterburg 2019, pp. 69-70.

quadri di Pavel Filonov<sup>43</sup> e l'arte musiva<sup>44</sup>.

Tra i tanti nomi/personaggi rifratti di questa storia di spionaggio internazionale spiccano quelli stranieri, veri o inventati. Elenchi di nomi stravaganti sono presenti nell'opera di Belyj già a partire dalla *Seconda Sinfonia*, ma in numero di gran lunga inferiore, semplici esotismi incastrati l'uno accanto all'altro nelle scene dei raduni mondani tramite il leitmotiv "c'era anche". Lo stesso accade in *Pietroburgo* nel salotto di Sof'ja Petrovna, dove incontriamo il barone Ommau-Ommergau, il conte Aven, l'addetto di cancelleria Vergefden, oppure il giovane Šporyšev, o ancora il collaboratore di un giornale Nejntel'pfain.

In *Mosca*, e in particolare nelle *Maschere*, ci sono invece vere e proprie 'catene', 'ventagli' di nomi stranieri formati prevalentemente da parole francesi e tedesche, lingue che Belyj aveva studiato fin dal ginnasio<sup>45</sup>.

Abbiamo così diverse Madame: Madam Vulevu (fr. *voulez vous* = volete)<sup>46</sup>, Madam Lafuršèt (fr. *la fourchette* = forchetta)<sup>47</sup>, ma c'è anche una Madam Titeleva, dal cognome russo; e *mademoiselle*: mademuazel' Bobinett (fr. *bobinette* = bobina, chiavistello)<sup>48</sup>, madmuazel' de-Lebreil' (Lebreil è una cittadina francese dell'Occitania)<sup>49</sup>.

Una menzione particolare spetta ai nomi che non rimandano ad oggetti concreti, ma alla semantica astratta: oltre a Madam Javol' (ted. *Jawohl* = sì)<sup>50</sup>, va menzionata Madam Evichkajten, dal tedesco *Ewigkeit*, ossia Eternità, che è forse l'unico personaggio presente in tutta l'opera bieliana, dalle quattro sinfonie a tutto il ciclo *Mosca*.

<sup>43</sup> Si pensi, ad esempio, al dipinto *Germanskaja vojna* (La guerra tedesca, 1914-1915), oppure *Cvety mirovogo razcveta* (I fiori della fioritura mondiale, 1915), *Formula vesny* (La formula della primavera, 1920), e in generale il ciclo di *Formule*.

<sup>44</sup> Sulla nuova tecnica di scrittura 'a mosaico' usata da Belyj nei suoi ultimi romanzi cfr. K.N. BUGAEVA, *Rabota nad "Maskami"*, in EAD., *Vospominanija ob Andree Belom*, Izd. Ivana Limbaha, Sankt-Peterburg 2001, pp. 139-226; si veda in particolare la nota 12 a p. 396 in cui sono riportate alcune citazioni in cui Belyj stesso descrive il metodo.

<sup>45</sup> M.V. SKOROCHODOV, *Gimnazija L. I Polivanova v žizni Andreja Belogo*, in *Arabeski Andreja Belogo: Žiznennyj put'.* *Duchovnye iskanija. Poëtika*, Grafičar, Belgrad-Moskva 2017, p. 332.

<sup>46</sup> Il personaggio appare nel *Bislacco moscovita* e in *Mosca sotto attacco*. È la governante e aspirante matrigna di Lizaša Mandro; nonostante il nome, è una russa sposata ad un francese che l'ha poi abbandonata.

<sup>47</sup> Il personaggio appare nelle *Maschere*. Quando indichiamo gli accenti sui nomi è perché sono presenti nell'edizione originale del 1932.

<sup>48</sup> Il personaggio appare nel *Bislacco moscovita*.

<sup>49</sup> Il personaggio appare nelle *Maschere*.

<sup>50</sup> Il personaggio appare in *Mosca sotto attacco*.

Meno ferrato in altre lingue, tra cui l'italiano, Belyj ci presenta comunque anche il gesuita Lakrimanti<sup>51</sup> e tale Sandro Ivanyč Botičelli detto Botičelli Ivanyč<sup>52</sup>.

Come i nomi-sosia, anche i nomi stranieri si trovano spesso accatastati in uno stesso stralcio. È questo il caso dei turisti francesi venuti, nelle *Maschere*, a studiare l'Antica Rus': oltre a Nikoljà Kolenò e P'èr Bedrò – che sortiscono un particolare effetto straniante essendo in realtà parole russe pronunciate alla francese (*koleno* = ginocchio; *bedro* = fianco) – abbiamo Onoré Provansal' (fr. Honoré Provençal, la provenzale era anche una salsa simile alla maionese), Pol' Petrol' (Paul Petrole = petrolio)<sup>53</sup>, Antuan de-Dantìn (Antoine de d'Antin<sup>54</sup>), Žan Edmon Sanžjupòn (Jean-Edmond Sans-jupon = senza mutande)<sup>55</sup>. Qui Belyj sembra voler formare un intero organismo umano, non più attraverso singoli dettagli del corpo o dell'abbigliamento dei personaggi, come aveva fatto nella *Seconda sinfonia* e in *Pietroburgo*<sup>56</sup> sull'esempio di Gogol', ma attraverso i loro nomi<sup>57</sup>.

Accanto ai turisti francesi vengono citati nelle *Maschere* il più esotico professore giapponese Katakami Nobùru, venuto a studiare il simbolismo (!), l'indù Surovardi, arrivato a Mosca per aiutare Stanislavskij, e tale Lord Rovoam Abrugam<sup>58</sup>.

Ma anche in gruppi di personaggi dai nomi plausibilmente russi, come L'vov, Lev Podpol'nik, Ivan Pederastov, Mavrjulija Bovrinčinsinčik, balenano i sospetti Lili Romual'dovna fon Klakkenklips (ted. *Klacken* = rumore; *Klip* = fermaglio), o Amalija Vinzel't (ted. *winselt* = frigna), o Žižan Dòščan (Jan) (Gigean è un'altra cittadina dell'Occitania, ma nel Dal' žiža è un liquido e *doščan* è un vaso)<sup>59</sup>, tutti sudditi russi firmatari di una petizione al governo<sup>60</sup>. Anche in un gruppo di operai rivoluzionari

<sup>51</sup> Il personaggio appare in *Mosca sotto attacco*.

<sup>52</sup> Il personaggio appare nel *Bislacco moscovita* e *Mosca sotto attacco*.

<sup>53</sup> Il nome di questo personaggio, oltre al riferimento al petrolio, potrebbe contenere un gioco tra i nomi Pietro e Paolo.

<sup>54</sup> Secondo Koževnikova la parola *de-dantin* si riferisce a una parte del corpo ma non specifica quale (forse alla dentina, in russo *dentin*), cfr. KOŽEVNIKOVA, *Jazyk Andreja Belogo*, cit., p. 220. Il cognome francese d'Antin è comunque esistente.

<sup>55</sup> *Maski* 1989, pp. 416-417.

<sup>56</sup> B. KUK, *Nabokov čitaet "Peterburg" Andreja Belogo*, in *Arabeski Andreja Belogo: Žiznennyj put'*. *Duchovnye iskanija. Poetika*, cit., p. 706.

<sup>57</sup> KOŽEVNIKOVA, *Jazyk Andreja Belogo*, cit., pp. 220-221.

<sup>58</sup> *Maski* 1989, pp. 416-417.

<sup>59</sup> Cfr. DAL', *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, cit., t. I, pp. 541 e 476.

<sup>60</sup> *Maski* 1989, p. 424.

si infiltrano, tra Puskov, Angelokov e Muflončik, anche Maman o Šlingešlange (ted. *Schlunge* = laccio, *Schlange* = serpente)<sup>61</sup>.

Belyj nasconde con la traslitterazione dei nomi le vere identità di quelle che potrebbero rivelarsi, in realtà, nient'altro che spie, straniere e non. Leggendo i tre romanzi il lettore ha continuamente la sensazione di avere a che fare con una sola persona con più nomi o con più persone con lo stesso nome, e questo a causa dei numerosi richiami fonetici e ortografici<sup>62</sup>.

Tutti i popoli sono coinvolti nella Prima guerra mondiale. Mosca è un centro mondiale. In Mosca-città e in *Mosca*-libro si incontrano e lottano tutte le nazionalità, ad iniziare dalle diverse etnie dell'impero russo (tempo del romanzo) e dell'URSS (tempo della stesura del romanzo). È un universo che si russifica, si cirillizza.

Legata ai nomi stranieri è un'altra categoria di termini presente nel ciclo, ossia i forestierismi, stranierismi e maccheronismi, tratti dal Dal' o inventati da Belyj, una vera e propria massa sonora di parole apparentemente inutili e di ambiguo significato che sembrano solo ingolfare sia i dialoghi tra i personaggi che le parti narrative<sup>63</sup>.

In alcuni casi ascoltiamo interi dialoghi in francese traslitterati in cirillico che non possono non far riaffiorare alla memoria del lettore l'incipit di *Guerra e pace*, risultando così una parodia/stilizzazione della conversazione nel raffinato salotto di Anna Pavlovna Šerer (Cherer). L'uso della lingua francese da parte dell'aristocrazia, aveva spiegato a suo tempo Tolstoj, era uno dei maggiori segni dell'epoca e simboleggiava la spaccatura tra l'alta nobiltà e il resto della popolazione; era tuttavia parso strano a molti che perfino i francesi nel romanzo parlassero un po' russo e un po' francese; per giustificare questo 'difetto' Tolstoj si appella al diritto dell'artista di scrivere nel proprio libro ciò che vuole<sup>64</sup>. Lo stesso avviene nel ciclo bieliano, e della stessa cosa avverte l'autore nella premessa alle *Maschere*.

I dialoghi traslitterati hanno tuttavia un'ulteriore funzione per Belyj, servono a svelare gli inganni. Emblematico è il caso del motivo sonoro

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 751.

<sup>62</sup> Cfr. L. TIMOFEEV, *O "Maskach" A. Belogo*, in *Andrej Belyj: Pro et contra*, cit., pp. 847-848; prima pubblicazione in «Okt'jabr'», n. 6, 1933, pp. 212-217.

<sup>63</sup> Sul 'superfluo' nei tre romanzi cfr. N.V. BARKOVSKAJA, *Izbytočnosť kak faktor tvorčeskoj neudači v romane A. Belogo "Moskva"*, in *Fenomen tvorčeskoj neudači v literature*, 2-e izd., Izd. Ural'skogo universiteta, Moskva-Ekaterinburg 2018, pp. 13-23.

<sup>64</sup> Cfr. L. TOLSTOJ, *Neskol'ko slov po povodu knigi "Vojna i mir"*, in *Id.*, *Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach*, t. 16, GICHLI, Moskva 1955, pp. 8-9.



del cognome dell'antagonista Mandro che attraversa i tre romanzi. Mentre in *Mosca sotto attacco* Mandro era riapparso come Mordan, nelle *Maschere* compare il nuovo personaggio di Drua-Domarden, pubblicitista proveniente dalla Francia, arrivato per la prima volta in Russia e ignaro dell'idioma locale. La vera identità di Domarden si intuirà nel seguente dialogo:

– «Друа д'онёр: друа де л'ом!» \*\* – пояснил Домардэн.  
– «Друа де мёр!» \*\*\* – геком, в уши влепляемым, в ухо вlepил Пшевжепанский.  
– «Бьен дї, мэ мордán!» \*\*\*\* – повернулся с кривою усмешкой к нему Домардэн, будто с вызовом; и –  
– дrr-дrr  
– дrrrrr –

\* Человек – зверь.  
\*\* Права чести, права человека.  
\*\*\* Права смерти.  
\*\*\*\* Хорошо сказано, но остро<sup>65</sup>.

– «La bête humaine!» \*  
– «Droit d'honneur: droit de l'homme!» \*\* – chiari Domarden.  
– «Droit de mort!» \*\*\* – conficcò nell'orecchio come un colpo che si conficca nelle orecchie Pševžepanskij.  
– «Bien dit, mais mordant!» \*\*\*\* – si voltò verso di lui con un ghigno Domarden, come sfidandolo; e  
– drr-drr  
– drrrrr –

\* La bestia umana.  
\*\* Diritto d'onore, diritto dell'uomo.  
\*\*\* Diritto di morte.  
\*\*\*\* Ben detto, ma mordace

In questo gioco enigmistico di suoni e parole racchiuso nelle diverse varianti del nucleo dr, si rivela in tutta la sua orribilità l'identità dello straniero, associato agli efferati eroi della *Bestia umana* di Émile Zola: Eduard Eduardovič fon-Mandro – Mordan (mordant) – Drua-Domarden

---

<sup>65</sup> Maski 1989, p. 447.



(Droit d'homme ardent)<sup>66</sup>. *L'homme ardent* è appunto il losco affarista occidentale, il quale, in *Moskva pod udarom*, viene così descritto nella sua abitazione: «Eduard Eduardovič era seduto tutto avvolto nel rosso fuoco della Geenna; ora arderà: sulla stoffa della poltrona resterà un mucchietto di cenere»<sup>67</sup>.

In conclusione sarà forse interessante osservare che l'ultima trasformazione di Mandro può essere considerato il Woland bulgakoviano, con il quale condivide 4 lettere su 6. Nell'enciclopedia bulgakoviana sono elencate molte similitudini tra i due personaggi, entrambi forze impure circondate da un seguito, membri della massoneria, vestiti in modo tale da tradire la provenienza straniera: Woland possiede una villa a Nizza, Mandro sembra essere appena sceso da un treno proveniente dalla stessa città<sup>68</sup>.

La somiglianza tra i due personaggi non è ritenuta una coincidenza, in quanto nel 1926 Belyj aveva regalato una copia del *Bislacco moscovita* a Bulgakov con la dedica: «Allo stimatissimo Michail Afanas'evič Bulgakov con sincera stima. Andrej Belyj (B. Bugaev). Kučino. 20 settembre 1926». In cambio Bulgakov, colpito dall'attenzione di uno scrittore così affermato, fa recapitare a Belyj una copia della sua raccolta di racconti *Diavoleide* (1925).

A differenza di Woland, tuttavia, Mandro non è «una parte di quella forza che eternamente vuole il male ed eternamente opera il bene», non suscita la simpatia del Satana bulgakoviano, non smaschera e non punisce le ingiustizie, ma è smascherato e punito lui stesso. E a farlo sarà Madame Eleonora Leonovna Titeleva, che si scopre essere nient'altro che Lizaša, sua figlia, divenuta una rivoluzionaria e sposata con Terentij Titovič Titelev, che in realtà è Kierko, amico di Korobkin nel *Bislacco moscovita* e *Mosca sotto attacco*. Nelle *Maschere* gli eroi delle prime due parti agiscono sotto diversa identità in un meccanismo narrativo che imita senza dubbio quello della *Commedia umana* di Balzac basato su «la suite rétrospective, la réapparition ou la disparition d'un personnage, enfin la mémorisation du personnage par connexion»<sup>69</sup>.

<sup>66</sup> Le trasformazioni di Mandro sono molte di più di quelle elencate, cfr. KOŽEVNIKOVA, *Jazyk Andreja Belogo*, cit., pp. 245-246; ŠARAPENKOVA, *Mifologo-simvoličeskij aspekt imeni sobstvennogo v romane Andreja Belogo "Moskva"*, cit.

<sup>67</sup> *Moskva pod udarom* 1989, p. 283.

<sup>68</sup> Su questo tema si rimanda alla voce *Belyj A.*, in *Bulgakovskaja ènciklopedija*, Lokid-Mif, Moskva 1996 (ried. Eksmo-Jauza, Moskva 2016).

<sup>69</sup> M. LABOURET, *À propos des personnages reparaissants. Constitution du personnage et "sens de la mémoire"*, in «L'Année balzacienne», n. 6, 2005/1, pp. 130.

Belyj allude a Balzac in maniera apparentemente occasionale: uno dei turisti francesi si chiama Honoré, mentre l'accademico Nikita Vasil'ič Zadopjatov è presentato come autore di un saggio sullo scrittore francese sia in *Mosca sotto attacco* che nelle *Maschere*<sup>70</sup>.

Difficile dire quali ulteriori trasformazioni avrebbero subito i personaggi dopo l'uccisione di Mandro, l'esplosione nella casa dei Titelev e la ricaduta di Korobkin nella follia. Dalle memorie della moglie di Belyj, Klavdija Bugaeva<sup>71</sup>, si intuisce che gli sviluppi della vicenda avrebbero dovuto vedere di nuovo protagonista il professore e altri eroi già noti al lettore ma, poiché Mandro veniva lasciato morire nel manicomio criminale già alla fine di *Mosca sotto attacco*, chi può dire che non sarebbe tornato anche nel terzo volume sotto una nuova maschera verbale?

## *Appendice*

### *Il bislacco moscovita*

#### *In luogo d'introduzione*

Preparando la prima parte del primo volume del mio romanzo Mosca devo dare alcune parole di spiegazione. Solo nel secondo volume si introduce il tema dell'attualità. Mosca è per metà un romanzo storico. Ritrae gli usi e costumi della Mosca del passato; nella figura del professor Korobkin, scienziato di fama mondiale, delinea l'impotenza della scienza nell'ordinamento borghese. Nella figura di Mandro si esaurisce il tema del Tallone di ferro<sup>72</sup> (degli oppressori dell'umanità); il primo volume del mio romanzo delinea la lotta della scienza, libera nella sostanza, contro l'ordinamento capitalistico; si delinea inoltre la dissoluzione dello stile

---

<sup>70</sup> Al sottotesto dei romanzi di Zola e Balzac, nonché di Dickens e altri autori citati più o meno esplicitamente nel ciclo *Mosca*, andrebbe dedicato uno studio più approfondito.

<sup>71</sup> BUGAEVA, *Rabota nad "Maskami"*, in EAD., *Vospominanija ob Andree Belom*, cit., pp. 156-157. Si veda anche I. DELEKTORSKAJA, *"Maski" i maski Andreja Belogo*, in «Toronto Slavic Quarterly», n. 22, Fall 2007: <<http://sites.utoronto.ca/tsq/22/delektorskaya22.shtml>> (ultimo accesso 16.02.2022).

<sup>72</sup> Riferimento al romanzo distopico *The Iron Heel* (1908) di Jack London. A partire dal 1912 ne erano state pubblicate in Russia diverse traduzioni.

di vita prerivoluzionario. In questo senso la prima e la seconda parte del romanzo (Il bislacco moscovita e Mosca sotto attacco) sono satire-caricature; e ciò spiega molto della loro struttura e del loro stile.

Mosca, 1925

L'autore<sup>73</sup>

### *Mosca sotto attacco*

Il romanzo *Mosca* è concepito in due volumi dei quali ognuno è un insieme finito, ma entrambi formano un altro insieme, 'Mosca' come centro mondiale.

Nel primo volume, composto di due parti, viene mostrata la dissoluzione dei fondamenti dello stile di vita prerivoluzionario e delle coscienze individuali nella cerchia borghese, piccolo borghese e intellettuale.

Nel secondo volume cercherò di dare un quadro dell'insorgere della nuova 'Mosca', non quella tatara, e in sostanza neanche più 'Mosca', ma un centro mondiale.

Solo da entrambi i volumi si traccia il tema del mio romanzo.

Settembre, 1925. Kučino

L'autore<sup>74</sup>

### *Le Maschere*

#### *In luogo d'introduzione*

Il romanzo *Le maschere* è il secondo volume del romanzo *Mosca*, che dovrebbe comprendere secondo l'intento dell'autore quattro volumi. Il secondo delinea la dissoluzione prerivoluzionaria della società russa (autunno e inverno del 1916); il terzo nelle intenzioni dell'autore deve dipingere l'epoca della rivoluzione e parte dell'epoca del comunismo di guerra; il quarto volume abbraccia l'epoca della fine della Nep e l'inizio del nuovo periodo della ricostruzione; questa è l'intenzione dell'autore, che ci tiene a precisare: intenzione non vuol dire realizzazione; colui che ha un'intenzione pensa in maniera

<sup>73</sup> *Moskovskij čudak* 1989, p. 755.

<sup>74</sup> *Moskva pod udarom* 1989, p. 758.

meccanica, razionale, quantitativa; il processo della scrittura, ossia il processo in cui si sviluppa l'intenzione come costruzione astratta, fa emergere attraverso le immagini quelle nuove qualità in cui il pensiero quantitativo, per così dire, viene fatto ribollire daccapo. Il pensiero per immagini è qualitativo, il pensiero in concetti è quantitativo. L'opera d'arte è la sintesi di questi due tipi di pensiero: e come ogni sintesi concreta risulta a volte una sorpresa per l'autore.

Una tale sorpresa è stato per me il secondo volume del romanzo *Mosca*, che avrebbe dovuto comprendere le rivoluzioni di febbraio e di ottobre. Ma nel processo di organizzazione del testo il tema si è accresciuto e l'approccio dell'autore alla rivoluzione ha di molto complicato quella piattaforma artistica con la quale voleva mostrare i suoi eroi durante la rivoluzione. Il soggetto si è accresciuto e una parte del secondo volume è inaspettatamente divenuta un volume. I personaggi, il cui vero carattere si rivela solo nella rivoluzione, sono rimasti nei destini della metamorfosi del soggetto del secondo volume, nel sottosuolo. Sono volutamente presentati come trattenuti, semimuti; inizieranno a parlare solo nel terzo volume, così è la figura di Titelev, solo nel terzo volume si definirà il ruolo anche di altri personaggi durante la rivoluzione: quello dei fratelli Korobkin, di Serafima, di Lizaša. Nel secondo volume essi sono dati nell'autocontraddizione; ciò riguarda soprattutto il professor Korobkin, presentato come antitesi del primo volume, ossia nel negare la propria vita precedente e nel non riconoscere la propria posizione negli avvenimenti che prepotentemente lo strappano fuori dall'ambiente in cui era vissuto.

Nel terzo e quarto volume l'autore spera di mostrare i suoi eroi nella sintesi di quel processo dialettico che fluisce nell'anima di ognuno: a modo proprio. Il secondo volume è l'antitesi: in quanto tale costituisce la domanda volutamente posta dall'autore: come vivere in questo mondo marcio? «Essere o non essere» (l'essere, il non essere), un amletismo voluto, un riflettere sul teschio di una realtà ormai marcita che tenta di far credere di essere viva, questa è la logica conclusione del secondo volume. È la diade senza la triade: perciò il secondo volume si intitola *Le maschere*; la rivoluzione strappa ormai le maschere dal viso di chi le indossa. Le persone, presentate nel primo volume nel loro proprio egoismo, sono ormai persone-maschere. Il secondo volume termina volutamente con la frase: «Lettore – arrivederci: segue continuazione». La diade vuole la triade; l'antitesi si eleva alla sintesi.

Per quanto riguarda il contenuto della trama, questo è psicologicamente la continuazione del primo volume, poiché richiama

di continuo l'attenzione sugli eventi del primo volume mettendoli sotto una nuova luce (mostrandoli in maniera nuova); ma l'autore ha cercato di scrivere in modo tale che per i lettori del secondo volume di *Mosca* il romanzo *Le maschere* sia autonomo. Quei lettori che non hanno letto il primo volume durante la lettura del secondo vengono messi gradualmente a conoscenza del suo contenuto, similmente ai personaggi dei drammi di Ibsen che nei dialoghi fanno addentrare gradualmente lo spettatore in fatti accaduti prima dell'inizio del dramma. Una certa ambiguità nella trama dei primi capitoli (per quelli che non hanno letto il primo volume) non impedisce la lettura del secondo volume, poiché questa ambiguità è introdotta in qualità di intreccio che innalza volutamente l'attenzione per poi appagare la curiosità. Va bene che non si sappia cosa è accaduto al professore (nel primo volume); resta l'intrigante domanda: «Che vuol dire?». La mancata comprensione trova il suo senso; e va bene che gli pseudonimi (Domarden, Titelevy) intrighino il lettore; verranno smascherati. Voglio ricordare che questo è un procedimento del tutto legittimo; voglio ricordare che tutto il romanzo di Dickens *Il nostro comune amico*<sup>75</sup> è costruito sulla curiosità che nasce dalla mancata comprensione.

Ad ogni modo ricostruirò qui in due parole il contenuto del primo volume, la cui fabula è assai semplice.

Un distratto e bislacco professore si imbatte in una scoperta di enorme importanza, che riguarda quella sfera della matematica che si incrocia con la sfera della meccanica teorica; da deduzioni apriori scaturisce l'ipotesi, per ora astratta, che la scoperta possa essere applicata alla tecnica e, in particolare, in campo militare, dando così possibilità d'azione a dei raggi di tale forza distruttiva che nessuna altra forza può resisterele. Ovviamente gli agenti militari delle 'grandi' potenze hanno fiutato tutto ciò: agendo tramite l'avventuriero Mandro, una sorta di marchese De Sade e Cagliostro del XX secolo, circondano il professore di spie; Mandro intesse una fine ragnatela attorno al professore, il quale nota la sorveglianza senza conoscerne la vera origine ed è assalito dal torbido incubo che l'ordinamento patriarcale, al di fuori del quale egli non riesce a vedersi, non lo difenda e che le mura del suo studio facciano acqua.

Intanto Mandro, colto in flagrante come spia tedesca e depravato che ha usato violenza alla propria figlia, Lizaša, è costretto a

---

<sup>75</sup> Del romanzo di Charles Dickens *Our Mutual Friend* (1864-65) erano state pubblicate diverse traduzioni russe già subito dopo la prima edizione inglese.

nascondersi; messo spalle al muro decide di ricorrere a un mezzo estremo: strappare con la violenza al professore tutte le carte relative alla scoperta per venderle a chi di dovere (in cambio dell'impunità); debitamente truccato penetra nella vuota abitazione del professore in cui quest'ultimo, tornato dalla dacia, sta pernottando da solo; il professore si rifiuta di consegnare le carte e con astratto donchisciottismo tenta con la forza delle proprie convinzioni di combattere contro la forza fisica di Mandro, al quale non resta che... fare ricorso alla tortura, durante la quale, in totale delirio, quasi pazzia, brucia un occhio al professore; ma il torturato dimostra forza di volontà, impazzisce durante le torture, ma non consegna le carte, che sono cucite nel suo gilet.

Mandro viene per caso acciuffato sul luogo del delitto; non tenta di scappare, come se avesse perso conoscenza; viene portato in un ospedale criminale dove muore senza essere stato identificato; il professore viene trasportato al manicomio. Questa è la linea di base della semplicissima trama.

Il professore ha un amico, Nikolaj Nikolaevič Kierko, agente rivoluzionario che agisce nel sottosuolo mimetizzato da astuto buffone, giocatore di scacchi e nullafacente. Kierko vede il dramma del professore e capisce che la sua vera causa non è il truffatore Mandro, ma un'intera organizzazione. Viene a sapere per caso della terribile tragedia vissuta dalla figlia di Mandro, Lizaša, dopo che Mandro ha approfittato del suo amore filiale per disonorarla. In Lizaša, nel caos dei suoi tormenti morbosi, puramente decadenti, c'è anche qualcosa di prossimo alle utopie della città del Sole socialista. Compenetrato nell'infelicità di Lizaša, Kierko le diventa amico e cerca di indirizzare verso il marxismo le sue idee utopistiche.

Ecco tutto quello che il lettore del romanzo *Le maschere* deve sapere per capire l'intreccio del secondo volume senza aver letto il primo; e deve anche sapere dei rapporti del professore con la moglie, Vasilisa Sergeevna, una ciarlona che ha una storia d'amore con un vecchio compagno di ginnasio del professore, l'accademico Zadopjatov; la moglie di Zadopjatov, venuta a conoscenza del tradimento del marito, litiga con la moglie del professore e durante il litigio ha un colpo apoplettico; il ciarlone Zadopjatov, mosso dal pentimento, cerca di spiare la propria colpa prendendosi cura della moglie malata. Il professore sa della relazione della moglie ed è indifferente, così come è indifferente verso la casa, indifferente verso il figlio che lo inganna. Lui ama solo la figlia Naden'ka, creatura fragile, gracile e tenera.

Ripeto: l'importante non è conoscere tutti questi dettagli della fabula

del primo volume di *Mosca*, ma lo sguardo retrospettivo dal secondo al primo volume; per questo sguardo è sufficiente familiarizzare con lo schema della fabula che ho qui riprodotto e che viene ricostruito nel corso della lettura del secondo volume.

Presentando all'attenzione del lettore il secondo volume di *Mosca* col titolo *Le maschere*, devo mostrare in due parole il mio passaporto artistico, ossia mettere i lettori a conoscenza dell'effetto che ho cercato di ottenere (che l'abbia fatto oppure no, è altra questione). Ogni quadro ha il suo focus: alcuni quadri vengono dipinti per essere guardati da vicino; altri presuppongono una distanza.

Quando ottieni nuovi mezzi espressivi devi comunicarlo al lettore, affinché non ne venga fuori il quadro di tutta la storia della letteratura russa, ovvero: il grande scienziato Lomonosov, che aveva anticipato la scoperta della legge della conservazione della materia, dell'azoto solido nella volta celeste ecc., viene infangato dal volgare Sumarokov che lo definisce come un incomprensibile poeta che scrive assurdità. Ma lui scrive per il fragore sonoro, e non per il pensiero (m'immagino la smorfia del pensatore-scienziato davanti a un simile attacco da parte di quel 'volgare individuo'); Puškin, che negli anni 1835-1836 del secolo scorso ha creato le sue opere migliori, non viene letto, gli preferiscono la volgarità rifinita dei Benediktov e dei Kukol'nik<sup>76</sup>. Poi: a turno i 'contemporanei' infangano Lermontov; Tolstoj l'Americano<sup>77</sup> propone di spedire Gogol' in Siberia; e Gogol' con un grido disperato quasi scappa all'estero a causa dei suoi contemporanei e commentatori. Poi: vengono infamati Dostoevskij e Gončarov; viene messo a tacere Leskov; l'infamia continua per tutto il XIX secolo, fino a mettere alla gogna Brjusov e Blok (negli anni 1900-1910), fino a sghignazzare su Majakovskij (1912) ecc.

Non tutti sono nati per essere divulgatori di conquiste nella sfera della tecnica della parola; ci tengo a ricordare: si troverà sempre chi nel processo di scrittura di un romanzo aprirà nel romanzo anche dei laboratori di esperimenti in cui si stendono colori, si sovrappongono ombre ecc.

Ciò non vuol dire che io mi ritenga uno scopritore di sentieri; io forse sono un misero Wagner, un fanatico che cerca di calcolare invano la quadratura del cerchio; non devo essere io a stabilire se ho ottenuto colori nuovi oppure no; ma scusatemi, vi prego, non deve stabilirlo

<sup>76</sup> Vladimir Grigor'evič Benediktov (1807-1873) e Nestor Vasil'evič Kukol'nik (1809-1868).

<sup>77</sup> Fedor Ivanovič Tolstoj (1782-1846).

neanche il Bulgarin del XX secolo che si trova dinanzi a me; solo il futuro potrà giudicarci (me e coloro che infamano il mio 'stile', la mia tecnica); io ammetto di essere appena appena... un Tred'jakovskij, e non un Lomonosov; ma anche i Tred'jakovskij sono necessari con i loro laboratori di esperimenti; strumentazioni *faidate*, terribilmente malfatte, anticipano le perfettissime strumentazioni del futuro. La mia colpa consiste nel non andarmi a comprare strumentazioni già pronte di parole, ma prepararmi le mie, per quanto ridicole.

Potrò sembrare strano; essere strani non è essere avulsi; la stranezza di oggi può entrare nell'uso domani, non solo come qualcosa di comprensibile, ma anche di comodo utilizzo.

Gli impressionisti sono stati incomprensibili fino al momento in cui qualcuno non ha suggerito: ecco come vanno guardati; da allora 'all'improvviso': gli incomprensibili sono diventati comprensibili. Lomonosov a Sumarokov (come a uno qualunque dei nostri odierni critici) è incomprensibile senza una lezione chiara e concisa sul significato del ruolo che il gesto sonoro gioca nella cultura della parola artistica; oggi è comprensibile a tutti il termine di Šklovskij 'straniamento'; ma il primo ad applicare con cognizione il concetto di 'straniamento' (nella teoria della 'lontananza' nella scelta dei paragoni) è stato Lomonosov più di 150 anni prima di Šklovskij; incomprensibile nel XVIII secolo, è chiaro nel XX.

Ecco lo scopo di tutto ciò: io non scrivo per chi legge con gli occhi, ma per il lettore che pronuncia interiormente il mio testo; e perciò arricchisco volutamente i significati astratti non solo con la gamma di colori che studio nella descrizione di un qualunque oggetto insignificante, ma anche con i suoni, finché, ad esempio, il motivo sonoro del cognome Mandro, ripetendosi in 'dr', non diventa una delle principali allitterazioni di tutto il romanzo, ossia: io, come Lomonosov, coltivo la retorica, il suono, l'intonazione, il gesto; non sono uno 'scribacchino', ma un autore che racconta cantando, gesticolando; io intrappolo volutamente la mia voce con ogni mezzo: col suono delle parole e con la distribuzione delle parti delle frasi.

Lo stile periodico è fatto per l'enunciazione; esso si scompone in delle specie di righe interrotte da pause, dopo le quali c'è il rilievo della voce; nell'enunciazione la congiunzione 'e' posso sia evidenziarla che mangiarla. Parlando velocemente posso rimarcare la minore importanza di una data parte della frase, un ipertono, un'associazione; e posso sottolineare due parole se in esse c'è un accento di significato; non è la stessa cosa dire: "bello...il tempo", e "bel tempo".



La mia frase, per fini puramente intonativi laddove mi serve, è divisa in modo tale che la proposizione secondaria, staccata dalla principale, voli al centro del rigo.

Quando io scrivo: «E — ‘cin cin’ — tintinnavano i bicchieri», significa che l’onomatopea ‘cin cin’ è un’associazione casuale della lingua dell’autore.

Quando invece scrivo:

«E —

— ‘cin cin’ —

tintinnavano i bicchieri...» —

significa

che l’onomatopea a suo modo turba colui che la pensa; significa che l’autore pronuncia: ‘ee’ (pieno di significato che attira l’attenzione sulla ‘e’), pausa, e ‘cin cin’ come suono che affonda nella coscienza.

Per chi non tiene conto del suono delle mie frasi e della loro disposizione intonativa, ma vola con velocità fulminea lungo il rigo, tutto il racconto ‘vivo’ dell’autore (da orecchio a orecchio) è un increscioso ostacolo, un intralcio che crea incomprendimento: incomprendimento non derivante dal fatto che l’autore è incomprendibile, ma dal fatto che il lettore che non conosce (come Sumarokov che legge Lomonosov) la destinazione d’uso degli occhiali, ossia di quello speciale aggeglio che si porta sul naso, inizia ad annusarli anziché tenerseli appunto sul naso.

La mia prosa va tenuta ‘sul naso’ e non va annusata come fa Sumarokov; e allora diventa comprensibile, come è comprensibile per noi una canzone (per un abitante di Marte, forse, una ‘canzone’ è un terribilissimo nonsenso).

La mia prosa non è affatto prosa; è un poema in versi (anapesti); è stampata in prosa solo per economia di spazio; le mie righe di prosa si sono formate durante le passeggiate, nei boschi, non sono state scritte alla scrivania; *Le maschere* è un grande poema epico scritto in prosa per risparmiare carta. Io sono un poeta, un poemista, e non un prosatore. Leggetemi con cognizione, perché anche i versi se scanditi in maniera insensata sono stupidaggini; per esempio: “Spiri todinegazione, spiri todel dubbio”, invece di “Spirito di negazione, spirito del dubbio”.

Ogni punto della ‘prosa’ io lo sento in righe; ad esempio:

Accadeva facesse buio:

Le ombre saltano come gatti neri;

Timida e nera

Dietro l’angolo

Leonočka scarta il filtro di una sigaretta.

Ecc.

*Le maschere* è un enorme poema epico per dimensioni, scritto per economia con una distribuzione prosastica delle parole in cui sono messe in evidenza tra le righe solo le pause principali e gli accenti intonativi principali.

Terzo punto: ho lavorato molto sui gesti dei personaggi; i gesti sono dati in pantomima, ossia sono volutamente caricati, come risultano caricati quando sono accompagnati dalla musica; il contenuto principale della vita spirituale dei personaggi è dato non nelle parole, ma nei gesti, come accade anche nella realtà; nella realtà l'intonazione, la smorfia, il gesto sono più importanti delle parole; ho tentato, dove possibile, di cancellare la letterarietà dalla fabula letteraria: a scopo di realismo. Infine: è diritto dell'autore imbellettare il contenuto spirituale dei personaggi con oggetti della loro vita quotidiana: precisando: i colori dei parati, i vestiti, le sfumature dei tramonti, queste non sono mie digressioni casuali dall'orientamento di senso, sono bensì leitmotiv musicali, minuziosamente valutati e ponderati. Chi non ci farà caso non vedrà senso nel senso stesso, dal momento che io mi sforzo di far sì che anche il senso sia sonoro e colorato affinché, al contrario, suono e colore diventino eloquenti.

Inoltre: ritengo necessario dire due parole su alcune parolette introdotte volutamente; mi dicono: "non si dice così". E io sono d'accordo, ad esempio, sul fatto che i contadini non parlano come i miei contadini. Ma ciò accade perché io arricchisco volutamente la loro parlata, do una quintessenza alla loro parlata; non tengono così interi discorsi, ma i singoli elementi della lingua popolare esistono, non sono inventati, e sono presi da proverbi e aneddoti.

È mio diritto tipizzare, scegliere le parole lungo la linea della massima ricchezza: una lingua 'ridondante', 'sovrabbondante' mi è tanto più necessaria in quelle scene in cui *Le maschere* hanno contenuto drammatico; e i momenti drammatici necessitano di essere temperati col sale intenzionalmente grosso della lingua popolare: è un procedimento artistico che ho preso da Shakespeare (Lear e il buffone, Amleto e i becchini ecc.).

Per concludere dirò che scrivendo *Le maschere* ho studiato: l'ornamentalità verbale da Gogol'; il ritmo da Nietzsche; i procedimenti drammatici da Shakespeare; i gesti dalla pantomima; la musica ascoltata dall'orecchio interno da Schumann; la verità l'ho imparata dalla natura delle impressioni che ho ricevuto dalla Mosca del 1916, che mi ha sbalordito con un quadro di disfacimento, una danza sull'abisso, quando sono tornato dall'estero dopo un'assenza di quattro anni.

Ritengo necessario dire tutto questo affinché il lettore mi legga focalizzandosi sul suono; se questo gli è estraneo, che chiuda pure il libro; gli occhiali sono per gli occhi, e non per il naso; il tabacco è per il naso, e non per gli occhi. Ogni fine ha i suoi mezzi.

Kučino, 2 giugno 1930<sup>78</sup>

Andrej Belyj

---

<sup>78</sup> *Maski* 1989, pp. 760-764.

Andrea Lena Corritore

*Pseudonimi, mascheramenti e cross-dressing:  
pratiche di costruzione identitaria tra cultura simbolista  
e letteratura sovietica di massa.*

*Il caso di Mess Mend di Jim Dollar-Mariëtta Šaginjan*

ABSTRACT:

This essay examines some editorial strategies used for the publication of the novels of M. Shaginian's *Mess Mend* trilogy (1924-1925/35), such as the use of pseudonyms, disguises and cross-dressing. It aims to demonstrate that a line of continuity exists between Modernism and the mass literature of the 1920s. Just as Modernist authors used disguise, whether nominal or real, to construct identities that conformed to their artistic ideal, so too does Shaginian, who modulates her voice on that of a fictitious narrator, the American Jim Dollar, creating the figure of an ideal writer, an expression of the new era.

In un saggio pubblicato nel 2002, dal titolo *Avantjurnyj roman kak zerkalo russkogo simbolizma* (Il romanzo d'avventure come specchio del simbolismo russo)<sup>1</sup>, Nikolaj Bogomolov osservava come *Mess-Mend, ili Janki v Petrograde* (Mess Mend, ovvero gli Yankee a Pietrogrado) dello scrittore Jim Dollar (Mariëtta Šaginjan)<sup>2</sup>, il primo e forse più riuscito romanzo del produttivo filone di avventure sovietiche per ragazzi noto

<sup>1</sup> N. BOGOMOLOV, *Avantjurnyj roman kak zerkalo russkogo simbolizma*, in «Voprosy literatury», n. 6, 2002, pp. 43-56.

<sup>2</sup> Prima edizione in dieci fascicoli: GIZ, Moskva 1924 (qui si utilizza l'ed. in volume: Priboj, Leningrad 1927; da ora in avanti *MM*, seguito dal numero di pagine); in seguito il romanzo fu ripubblicato a metà degli anni Cinquanta, in una versione molto rimaneggiata, più in sintonia con il contesto politico-culturale post-staliniano: *Mess-Mend, ili Janki v Petrograde. Roman-skazka* (pererab. izd. dlja starš. vozrasta), Detgiz, Moskva 1956 («Biblioteka priključenij i naučnoj fantastiki»). *Mess Mend* era in realtà una trilogia, di cui facevano parte anche *Lori Lën, metallist* (Laurie Lane, operaio metallurgico), GIZ, Moskva 1925, e *Meždunarodnyj vagon* (Il vagone internazionale), in «Krasnaja gazeta» (več. vyp.), ottobre-dicembre 1925. Quest'ultimo uscì successivamente, in versione rimaneggiata e con il nuovo titolo *Doroga v Bagdad* (La strada per Baghdad), nella rivista «Molodaja gvardija», n. 12, 1935, pp. 18-110. I romanzi che seguirono al primo, tuttavia, ebbero una risonanza minore rispetto a esso, ed è forse per questo motivo che si è soliti utilizzare il titolo generale della trilogia per riferirsi in particolare a *Gli Yankee a Pietrogrado*.

come ‘Pinkerton rosso o comunista’ (1924-1928/29)<sup>3</sup>, non si limitasse a essere «un racconto d’avventure con una trama accattivante e talvolta arguta», «un’utopia, così tipica della letteratura dei primi anni post-rivoluzionari», ma fosse anche «un romanzo ‘a chiave’, che rispondeva alle questioni poste dalla generazione letteraria precedente», intendendo indicare il movimento simbolista<sup>4</sup>. Lo studioso precisava più avanti: «la

<sup>3</sup> Al ‘Pinkerton rosso’, importante fenomeno letterario degli anni Venti, la critica ha dedicato una discreta attenzione, sebbene molti aspetti rimangano ancora da indagare. Tra gli studi più importanti si ricordano: A.F. BRITIKOV, *Detektivnaja povest’ v kontekste priključenčeskich žanrov*, in V.A. KOVALEV (red.), *Russkaja sovetskaja povest’ 20-30ch gg.*, Nauka, Leningrad 1976, pp. 408-453; Id., *Detektivnyj žanr*, in V.A. KOVALEV (red.), *Tvorčestvo Mariëty Šaginjan. Sbornik statej, Chudožestvennaja literatura*, Leningrad 1980, pp. 95-108; R. RUSSELL, *Red Pinkertonism. An Aspect of Soviet Literature of the 1920s*, in «Slavonic and East European Review», LX, n. 3, 1982, pp. 390-412; K. CLARK, *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*, Harvard U.P., Cambridge (Mass.)-London 1995, pp. 173-182; J. BROOKS, *Il romanzo popolare in Russia: dalle storie di briganti al realismo socialista*, in F. MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, II, Einaudi, Torino 2002, pp. 459-467; M.É. MALIKOVA, «*Kommunističeskij Pinkerton*»: «*social’nyj zakaz*» *nëpa*, in «*Vestnik istorii, literatury, iskusstva*», II, RAN, otd-nie ist.-filolog. nauk, Sobranie, Moskva 2006, pp. 278-291; EAD., *Chalturovedenie: sovetskij psevdoperevodnoj roman perioda Nëpa*, in «*Novoe literaturnoe obozrenie*», CIII, n. 3, 2010, pp. 109-139; D.D. NIKOLAEV, *Russkaja proza 1920-1930-ch godov. Avantjurnaja, fantastičeskaja i istoričeskaja proza*, otv. red. O.N. Michajlov, Nauka, Moskva 2006 (in particolare, la sezione «*Puti razvitija avantjurnoj prozy*»), pp. 49-225); B. DRALYUK, *Western Crime Fiction Goes East. The Russian Pinkerton Craze 1907-1934*, Brill, Leiden-Boston 2012. La data di nascita del ‘Pinkerton rosso’ è segnata dalla pubblicazione degli *Yankee a Pietrogrado*, 1924, mentre la sua fine coincide con quella della Nep e il cambio di paradigma culturale in URSS. Il romanzo di L. Ginzburg, *Agentstvo Pinkertona* (OGIZ – Molodaja gvardija, Moskva-Leningrad 1932), una trasposizione in forma narrativa di un libro-inchiesta di Morris Friedman, collaboratore della agenzia investigativa americana Pinkerton (*The Pinkerton Labor Spy*, Wilshire Book & Co., New York 1907; trad. in russo *Rabočee dviženie i agentsvo Pinkertona v bor’be truda i kapitala v Amerike*, E.D. Trauckaja, Sankt-Peterburg 1910), non è altro che un’opera scritta su commissione per porre definitivamente termine alla vicenda del ‘Pinkerton rosso’, che negli anni aveva acquisito contorni politici ambigui, sfuggenti e pericolosi. Pertanto, non può esser considerato come appartenente al filone.

<sup>4</sup> BOGOMOLOV, *Avantjurnyj roman*, cit., p. 43. Per chiarezza di esposizione, in questo saggio mi atterrò all’uso di non distinguere terminologicamente tra le due fasi del modernismo russo, ovvero decadentismo o simbolismo di prima generazione, fortemente influenzato dal decadentismo francese ed europeo, e simbolismo propriamente detto, o di seconda generazione, come evoluzione originale del primo. Parlerò quindi di cultura modernista o decadente in generale, includendo in essa entrambe le generazioni simboliste, come d’altronde mi sembra suggerisca, sulla scorta della proposta teorica di Zara Minc, anche C. DE MICHELIS, *Il Simbolismo*:

lettura di *Mess Mend* mostra come [...] questo romanzo sia stato scritto sullo sfondo della mitologia simbolista. L'autore a tratti se ne fa beffe, a tratti utilizza nomi che la richiamano, a tratti cerca seriamente di risolvere le stesse questioni che si trovarono ad affrontare gli scrittori simbolisti<sup>5</sup>. Nel suo saggio Bogomolov rintracciava nel romanzo i numerosi riferimenti, diretti e indiretti, agli esponenti del modernismo russo (Nikolaj Rjabušinkij, Valerij Brjusov, Andrej Belyj, Fedor Sologub e altri); metteva in evidenza l'intertestualità di interi brani con testi fondamentali di questi scrittori (*Il demone meschino* di Sologub, *Mosca* di Andrej Belyj e addirittura alcuni saggi teorici di Vjačeslav Ivanov); ma soprattutto dimostrava come persino la motivazione alla base dell'intreccio di *Mess Mend* trovasse una corrispondenza sorprendente in una delle linee narrative centrali del romanzo *Il colombo d'argento* di Belyj.

Può apparire spiazzante una relazione così diretta di certa letteratura sovietica del periodo della Nep, prodotto di una convergenza tra le istanze del Partito in ambito di politica culturale, le esigenze del nuovo mercato e le richieste del lettore sovietico medio avido di svago<sup>6</sup>, con il paradigma culturale dell'epoca precedente, quella simbolista, da cui gli scrittori degli anni Venti più 'allineati' – quali erano apparentemente gli autori del 'Pinkerton comunista' – prendevano le distanze in maniera platealmente programmatica. Eppure il legame è evidente, come già aveva notato Bogomolov a conclusione del suo saggio: «per creare la nuova letteratura era indispensabile non soltanto dar vita a forme ancora inedite per chiunque, ma anche ripensare l'esperienza dei propri diretti predecessori»<sup>7</sup>.

A ulteriore dimostrazione di questo assunto, indagherò l'eredità in *Mess Mend*, in quanto capostipite del filone e suo esempio di riferimento sanzionato ufficialmente dal 'potere'<sup>8</sup>, di una delle pratiche più diffuse nel periodo modernista: quella dell'uso degli pseudonimi, che talvolta si traduceva nella forma estrema del mascheramento e del *cross-dressing*, tanto a livello finzionale quanto extrafinzionale e paratestuale. Mostrerò in quali forme e con quali intenzioni questa pratica sia stata riutilizzata

---

la prima fase. *Origine, periodizzazione, poetiche*, in M. COLUCCI, R. PICCHIO (dir.), *Storia della civiltà letteraria russa*, II. *Il Novecento*, UTET, Torino 1997, pp. 57-60.

<sup>5</sup> BOGOMOLOV, *Avantjurnyj roman*, cit., p. 44.

<sup>6</sup> Così definisce il 'Pinkerton comunista' MALIKOVA, «*Kommunističeskij Pinkerton*», cit., pp. 278-281.

<sup>7</sup> BOGOMOLOV, *Avantjurnyj roman*, cit., p. 56.

<sup>8</sup> Cfr. MALIKOVA, «*Kommunističeskij Pinkerton*», cit., p. 282.

da Šaginjan nel nuovo contesto culturale degli anni Venti.

\* \* \*

*Mess Mend, ovvero gli Yankee a Pietrogrado* fu pubblicato in dieci fascicoli, all'inizio del 1924, dal Gosizdat, la casa editrice statale di Mosca. La sua autrice, la scrittrice di origini armenie Mariëta Šaginjan (1888-1982), firmò il romanzo con lo pseudonimo di Jim Dollar. Gli ideatori di questa operazione editoriale adottarono infatti la strategia di far passare il romanzo come una traduzione da un originale americano, strutturando il paratesto sul modello delle avventure straniere diffuse in Russia tra il 1907 e il 1915, e incentrate sulle imprese di famosi investigatori come Nat Pinkerton, Sherlock Holmes e Nick Carter. Queste storie a episodi erano pubblicate in fascicoli settimanali, dalle copertine a colori vivaci; inizialmente venivano adattate per il mercato russo da originali stranieri, ma, con l'aumentare della loro diffusione, solo ispirate a questi, scritte da autori russi che rimanevano anonimi, e spacciate come traduzioni<sup>9</sup>.

Il motivo per cui, ancora a metà degli anni Venti, Šaginjan si ispirò per il suo romanzo alle avventure di Pinkerton, fu che il successo di quelle storie, depredate da critici ed educatori per la loro rozza sciattezza, la violenza che contenevano e l'ideologia borghese cui, secondo loro, erano improntate, non accennava a diminuire. Nonostante, durante gli anni del comunismo di guerra, fossero state avviate numerose campagne di requisizione di questi volumi dalle biblioteche, accompagnate da processi pubblici farseschi ai loro protagonisti<sup>10</sup>, quei fascicoli continuavano a circolare tra la popolazione sovietica più giovane, venendo trasmessi di mano in mano. Tanto che, a partire dal 1921, Nikolaj Bucharin, direttore della «Pravda» e membro del comitato centrale del Partito comunista bolscevico, sensibile alla questione dell'educazione giovanile nel nuovo Stato sovietico, teorizzò la possibilità che si creasse un 'Pinkerton comunista', ideologicamente conforme agli interessi del paese, ed esortò

---

<sup>9</sup> Vedi J. BROOKS, *Quando la Russia imparò a leggere. Alfabetizzazione e letteratura popolare 1861-1917*, il Mulino, Bologna 1992; ID., *Il romanzo popolare*, cit., pp. 456-459.

<sup>10</sup> I polizieschi occidentali erano requisiti insieme a letteratura religiosa, libri di occultismo, manuali scolastici scritti da educatori borghesi, storie popolari illustrate («*lubočnye knižki*»), narrativa da *boulevard* (scandalistica o pornografica), avventure di Tarzan ecc. Vedi N. KORNIEŃKO, *Massovyj čitatel' 20-30-ch godov*, in «Moskva», n. 6, 1999, pp. 121-142; M.N. GLAZKOV, *Iz istorii rossijskoj kul'tury: čistki bibliotek v poslerevoljucionnye gody (1917-1925)*, in *Rossijskaja kul'tura glazami molodych učënych*, vyp. 7, č. 2, Sankt-Peterburg 1995, pp. 95-102.

gli autori sovietici a cimentarsi in questo genere<sup>11</sup>.

Fu appunto per rispondere a questo mandato del Partito che Šaginjan concepì *Gli Yankee a Pietrogrado*, pubblicato a firma del presunto scrittore americano, Jim Dollar. La veste editoriale, concepita dal Gosizdat, era un chiaro riferimento ai polizieschi prerivoluzionari stranieri: come quelli, il romanzo uscì in fascicoli con copertine a colori sgargianti, illustrate con fotomontaggi dell'artista costruttivista Aleksandr Rodčenko.

La strategia, volta a suscitare l'interesse del pubblico, fu portata avanti a lungo: anche il secondo romanzo della serie, *Laurie Lane, operaio metallurgico*, uscì l'anno successivo a firma di Dollar, e, nel settembre 1925, l'edizione serale del quotidiano leningradese «Krasnaja gazeta», che annunciava l'imminente uscita del terzo romanzo della trilogia, *Il vagone internazionale*, pubblicava un ritratto ritoccato di Šaginjan, in cui alla scrittrice erano state date le presunte fattezze di Dollar.

<sup>11</sup> Il leader bolscevico aveva esposto per la prima volta la sua idea alla fine del 1921: N. BUCCHARIN, *Podrastajuščie rezervy i kommunističeskoe vospitanie*, in «Pravda», 25 novembre 1921, ma la formulazione ufficiale del 'Pinkerton comunista' avvenne nel corso del quinto congresso panrusso del Komsomol, l'organizzazione dei giovani comunisti, dell'ottobre 1922. La relazione, tenuta la mattina del 13, fu pubblicata per intero in *Pjatyj vsrossijskij s'ezd RKSM. 11-19 okt. 1922 g. Stenografičeskij otčet*, Molodaja gvardija, Moskva-Leningrad 1927, pp. 126-127, ma già il giorno dopo ne fu pubblicata una versione semplificata sulla «Pravda»: *Pjatyj vsrossijskij s'ezd RKSM. Kommunističeskoe vospitanie molodeži v uslovijach NĖP'a. Doklad t. Bucharina. Utr. zasedanie 13-go okt.*, in «Pravda», 14 ottobre 1922, p. 2. Bucharin non fu l'unico esponente di spicco del Partito a teorizzare una narrativa per ragazzi modellata sui romanzi e i racconti d'avventura stranieri: Trockij, in un articolo polemico diretto contro il critico Kornej Čukovskij, che aveva attaccato i Pinkerton prerivoluzionari (K. ČUKOVSKIJ, *Nat Pinkerton i sovremennaja kul'tura*, Sovr. tovariščestvo, Moskva 1908; succ., con aggiunte, ID., *Nat Pinkerton i sovremennaja literatura*, in ID., *Kniga o sovremennyh pisateljach*, Šipovnik, Sankt-Peterburg 1914), aveva dichiarato che «l'eroismo investigativo e il melodramma cinematografico» di Pinkerton non rappresentavano una minaccia per la cultura, ma, al contrario, servivano a «consolidarla», poiché «avvicinavano gli strati più bassi alla cultura» (L. TROCKIJ, Čukovskij. Č. II. *Talantlivyj mal'j*, in «Kievskaja mysl'», 9 febbraio 1914; succ. in ID., *Sočinenija, XX. Problemy kul'tury. Kul'tura starogo mira*, GIZ, Moskva-Leningrad 1926; cit. in MALIKOVA, *Chalturovedenie*, cit., p. 137, nota 49).





Ritratto di Jim Dollar,  
«Krasnaja gazeta», 25 settembre 1925<sup>12</sup>

Sergej Dinamov, uno dei critici più attenti al fenomeno del ‘Pinkerton rosso’, aveva scritto nella sua recensione al romanzo del 1924: «La questione dell’autore. Sia il compagno Meščerjakov nella prefazione<sup>13</sup>, sia la biografia di Jim Dollar a firma di M.Š. (Mariëtta Šaginjan?) lo definiscono in maniera molto persuasiva uno scrittore-operaio americano. Da notizie che abbiamo raccolto risulta invece che si tratta di scrittori russi, pare tre, qualcuno dei quali ha alle spalle la faccenda di *Smëna vech...*»<sup>14</sup>. L’operazione fu dunque condotta dal Gosizdat con grande serietà, e non con intenti ludici o parodistici: si voleva dare l’impressione al grande pubblico che il romanzo fosse effettivamente una traduzione da un originale straniero.

Passarono circa due anni prima che fosse svelato il nome del vero autore di *Mess Mend*. Nel 1926 Viktor Šklovskij scriveva in tono scherzoso: «Jack London, O. Henry, Pierre Benoît sono adesso gli scrittori russi più letti. Ed ecco che ne è sorta una contraffazione originale. Mi ritengo in diritto di svelare un mezzo segreto. *Jim Dollar*, *Mess Mend* che hanno battuto il record di popolarità, sono opera di Mariëtta Šaginjan»<sup>15</sup>.

Infine, fu l’autrice stessa, quello stesso anno, a porre termine alla burla: in un opuscolo, pubblicato in occasione dell’uscita del film *Miss Mend*, tratto dal romanzo e diretto da Fedor Ocep e Boris Barnet, dichiarava:

<sup>12</sup> Ripreso da MALIKOVA, *Chalturovedenie*, cit., p. 121.

<sup>13</sup> Nikolaj L. Meščerjakov (1865-1942) fu direttore del Gosizdat dal 1920 al 1924.

<sup>14</sup> S. DINAMOV, *Literatura priključenij*, in «Knigonoša», n. 24, 1924, p. 11.

<sup>15</sup> V. ŠKLOVSKIJ, *Udači i poraženija Maksima Gor’kogo*, Zakkniga, Tiflis 1926, p. 4.

«[...] rivelo pubblicamente il segreto di fabbrica e me ne prendo il brevetto:

I. *Mess Mend* è opera mia e solo mia.

II. *Mess Mend* è il più felice e intelligente dei miei libri.

III. I deboli di cuore sono pregati di non agitarsi»<sup>16</sup>.

Al fine di dare maggiore credibilità alla strategia di ‘mascheramento’, Šaginjan non si limitò a firmare i romanzi di *Mess Mend* con uno pseudonimo, ma nel primo fascicolo del primo romanzo, inserì una biografia del suo autore: «*Džim Dollar, ego žizn' i tvorčestvo. Vstupitel'nyj očerk*» (Jim Dollar, vita e opera. Saggio introduttivo)<sup>17</sup>. Jim Dollar vi è descritto come uno scrittore-operaio americano, la cui vita è un insieme di cliché da racconto d'avventure. Eccone una breve sintesi: una mattina del marzo 1888, l'anno di nascita della stessa Šaginjan, a un facchino di una delle stazioni ferroviarie di New York viene affidato un neonato in fasce da uno sconosciuto che scompare nel nulla. Il facchino non può far altro che portarsi a casa il bambino, decidendo di chiamarlo Jim Dollar: sulle fasce infatti è ricamato il monogramma «J.D.» (D.D.), e un dollaro è quanto ha ricevuto dallo sconosciuto per il favore di tenergli il neonato. Rimasto ben presto orfano dei genitori adottivi, Jim si adatterà a vivere di espedienti, finché ormai adolescente, impiegatosi come operaio in una fabbrica di fiammiferi, non scoprirà le sue due passioni: lo sciopero e il cinema. Da questo momento inizia per lui una vera e propria febbre creativa: scriverà sceneggiature cinematografiche, che illustrerà lui stesso («aveva compreso il significato dell'intreccio attraverso le immagini, non in un libro, ma su uno schermo cinematografico»)<sup>18</sup>, mettendole in scena in fabbrica con gli altri operai. Un giorno Dollar riceve inaspettatamente una grossa eredità dalla sua ricca famiglia di origine, con la quale decide di finanziare la pubblicazione del suo primo «cine-romanzo»: il libro andrà esaurito in otto giorni e conterà 22 ristampe. L'autore del saggio biografico, firmato con le iniziali «M.Š.», presenterà ai lettori sovietici la serie dei romanzi di Dollar, di cui *Yankee* è la prima parte, ispirata dalla Rivoluzione russa d'Ottobre. Le caratteristiche della scrittura di Dollar sono elencate nel saggio: la vicinanza al cinema (il mondo che lui descrive è «da schermo

<sup>16</sup> ŠAGINJAN, *Kak ja pisala Mess Mend. K postanovke «Miss-Mend» «Mežrabpom-Rus'»*, Kinopečat', Moskva 1926, p. 5.

<sup>17</sup> *MM*, pp. 7-13.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 10.

cinematografico», «èkrannyj»), la vena fantastica, paragonabile a quella di Dumas padre e Ponson du Terrail, con i quali ha in comune: «la ciclicità degli intrecci, la prolificità, l'instancabile succedersi di luci e ombre, i contrasti netti, la lotta tra il bene e il male», ma con in più «un eros infocato, un'emozionalità contagiosa e, a tratti, uno humour anglosassone»<sup>19</sup>.

L'autorevole direttore del Gosizdat Meščerjakov accreditò la mistificazione, scrivendo nella sua prefazione al libro:

«Il nome di Jim Dollar è del tutto sconosciuto ai lettori russi. A giudicare dalla sua biografia, è un operaio americano. Non ha mai visto la Russia. La conosce solo attraverso racconti, libri e giornali. È naturale che le sue descrizioni non corrispondano alla realtà russa. Da qui deriva tutta una serie di incongruenze stravaganti. A una delle protagoniste femminili egli dà il nome, apparentemente russo, di "Katja Ivanovna". Definisce "impetuose" le acque del fiumiciattolo Mojka. "Lo sguardo di Lenin dardeggiante" e così via. Ma certamente non sono questi errori stravaganti a costituire l'essenziale, in particolar modo in un romanzo romantico e rocambolesco come *Gli Yankee a Pietrogrado*. Anzi, proprio queste stravaganze costituiscono uno degli elementi del suo romanticismo.

Nonostante la forma volutamente sciatta, che sfiora in alcuni casi il grottesco, *Yankee* è un'opera importante, originale e estremamente interessante (direi, la prima opera importante) del filone romantico rivoluzionario. Si legge con interesse e coinvolgimento»<sup>20</sup>.

La trascuratezza formale e gli errori nelle descrizioni erano una sorta di tratto distintivo dei polizieschi stranieri prerivoluzionari, e Šaginjan li riproduceva intenzionalmente. Questo procedimento fu ripreso successivamente in una serie di romanzi, ispirati a *Mess Mend*, che Marija Malikova definisce «narrativa pseudotradotta del periodo della Nep», sorta come «un'arguta risposta in chiave parodistica alla popolarità di cui godeva la letteratura d'avventure occidentale presso il lettore di massa, attraverso la ripetizione iperbolica di cliché narrativi e linguistici presentati da questo genere di testi, firmata con uno pseudonimo straniero»<sup>21</sup>. *Mess Mend* era il prototipo del genere,

---

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 12-13.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>21</sup> MALIKOVA, *Chalturovedenie*, cit., p. 110. La studiosa ascrive a questo genere i seguenti romanzi, tutti derivati, a suo parere, da *Mess Mend*: ŽORŽ DELARM (JURIJ

sanzionato ufficialmente dal ‘potere’, e gli scrittori che vi si ispirarono ne ripresero dunque anche il modello paratestuale.

Dralyuk nota come Šaginjan abbia volutamente mescolato elementi autobiografici alla biografia di Dollar; a parte la coincidenza della data di nascita, il motivo dell’operaio di origini aristocratiche sarebbe un’allegoria della condizione nella quale si trovavano gli scrittori borghesi, come Šaginjan, costretti a riforgiarsi come cittadini sovietici<sup>22</sup>:

«Come Šaginjan, Dollar mette al servizio del proletariato i privilegi garantitigli dai suoi natali aristocratici. Entrambi gli autori, in effetti, sono due facce della stessa medaglia, poiché contribuiscono alla causa operaia in modo identico: scrivendo letteratura di svago, edificante e “arricchente”. L’americano Dollar è l’immagine-specchio della sovietica Šaginjan, come *Mess Mend* è l’immagine-specchio dei serial prerivoluzionari»<sup>23</sup>.

\* \* \*

Gli studiosi del ‘Pinkerton rosso’ hanno messo in rilievo come *Mess Mend* si posizionasse «a partire dalla sua veste grafica» (dunque a livello peritestiuale), come una «parodia sovietica» del Pinkerton prerivoluzionario<sup>24</sup>. Da questo punto di vista, il romanzo, scritto nei mesi in cui Šaginjan viveva presso il Dom iskusstv (Casa delle arti) di Pietrogrado, insieme ai Fratelli di Serapione, risentì delle ricerche artistiche di quel gruppo e delle teorie formaliste che le influenzavano<sup>25</sup>.

SLEZKIN), *Kto smeetsja poslednim* (Chi ride ultimo), GIZ, Moskva 1925 (lo stesso, con il titolo  $2 \times 2 = 5$ , Novyj vek, Leningrad 1925); P’ER DJUM’EL’ (SERGEJ ZAJAICKIJ), *Krasavica s ostrova Ljulju* (La bella dell’isola Ljulju), Krug, Leningrad 1926; RENÉ KADU (OVADIJ SAVIČ e VLADIMIR KORVIN-PIOTROVSKIJ), *Atlantida pod vodoj* (L’Atlantide sommersa), Krug, Leningrad 1927; RIS UIL’KI LI (BORIS LIPATOV), *Blef, poddel’nyj roman* (Il bluff, romanzo contraffatto), Biblioteka vseмирnoj literatury, Moskva 1928. Sull’uso intenzionale di stravaganze, esotismi e trascuratezza stilistica si veda anche V. ŠKLOVSKIJ, *Predislovie* (1925-1926), in ID., *Gamburgskij sčët. Stat’i – vospominanija – esse (1914-1933)*, Sovetskij pisatel’, Moskva 1990, pp. 192-193.

<sup>22</sup> La storia personale e gli esordi letterari della scrittrice, infatti, erano ben distanti dalla vocazione ideologica che emerge dal ciclo di *Mess Mend*: figlia di un medico armeno, Šaginjan aveva iniziato a pubblicare versi tardo-simbolisti (*Pervye vstreči*, 1910; *Orientalia*, 1912), gravitando nella cerchia di Merežkovskij e Gippius. L’interesse per il bolscevismo si manifestò in lei durante un viaggio in Svizzera, compiuto nel 1914. Cfr. DRALYUK, *Western Crime Fiction*, cit., pp. 99-100.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>24</sup> Cfr. MALIKOVA, «Kommunističeskij Pinkerton», cit., p. 282.

<sup>25</sup> La stessa scrittrice accenna in maniera allusiva a una influenza diretta dell’ambiente del Dom iskusstv sulla concezione del romanzo vedi ŠAGINJAN, *Kak ja pisala Mess Mend*, cit., pp. 5-7, 11-12.

Non mi soffermerò qui sull'interesse per la narrativa d'avventure occidentale manifestato in quegli anni dai Formalisti (in particolare, Šklovskij, Tynjanov, Ėjchenbaum), o da scrittori, quali Čukovskij e Zamjatin, che i Fratelli di Serapione riconoscevano come propri mentori, né sull'influenza che tutti loro esercitarono su Lev Lunc, teorico del gruppo e autore dei manifesti programmatici: *Na zapad!* (A occidente!) e *Počemu my Serapionovy brat'ja* (Perché siamo Fratelli di Serapione), entrambi del 1922<sup>26</sup>. Vi farò cenno più avanti. Oltre a Šaginjan, considerata l'undicesimo membro del gruppo, da cui era chiamata scherzosamente «*sestra-kvakerša*» (sorella-quacquera), anche altri serapionidi si volsero in quel periodo a tematiche 'criminali'<sup>27</sup>.

È nota l'importanza attribuita dai Formalisti alla parodia nell'evoluzione dei generi letterari:

«The Formalists gave parody a crucial role in their account of literary evolution, when they described it as a kind of translation that more often than not involves deflation or lowering of the models of high culture. Šaginjan claimed that *Mess-Mend* was written as a parody of the adventure story, hence somewhat in the spirit suggested by the Formalists»<sup>28</sup>.

Clark si riferisce probabilmente a quanto Šaginjan dichiarava nell'opuscolo che la rivelava al pubblico come la vera autrice del ciclo, uscito nel 1926:

«In che cosa consiste il segreto di *Mess Mend*? Non dimenticate che si tratta di una *parodia*. *Mess Mend* utilizza in chiave parodistica la forma del romanzo d'avventure europeo-occidentale, ne fa una parodia, non una imitazione, come pensano erroneamente alcuni critici»<sup>29</sup>.

Nel saggio *Dostoevskij i Gogol'. K teorii parodii* (Dostoevskij e Gogol'. Per una teoria della parodia), scritto nel 1921, Tynjanov presentava la parodia come il procedimento attraverso il quale un autore

<sup>26</sup> La discussione è approfondita da: CLARK, *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*, cit., pp. 178-182; MALIKOVA, «Kommunističeskij Pinkerton», cit., *passim*; DRALYUK, *Western Crime Fiction*, cit., pp. 110-113.

<sup>27</sup> Si vedano, ad esempio: V. KAVERIN, *Konec chazy*, in Kovš. *Literaturno-chudožestvennye al'manachi*, I, GIZ, Leningrad 1925, pp. 161-236; E. POLONSKAJA, *V petle. Liričeskaja fil'ma*, in *ivi*, pp. 113-139.

<sup>28</sup> CLARK, *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*, cit., p. 179.

<sup>29</sup> ŠAGINJAN, *Kak ja pisala Mess Mend*, cit., p. 14.

si appropriava della voce di un altro, forzando il contenuto poetico o ideologico del messaggio originario, e in alcuni casi capovolgendolo radicalmente<sup>30</sup>. Qualche anno dopo, Bachtin approfondiva questa idea nel suo celebre saggio su Dostoevskij. Qui egli distingueva tra «imitazione» e «parodia»: se nell'imitazione «l'intenzione dell'autore si serve della parola altrui in direzione delle sue stesse intenzioni. [...] L'intenzione dell'autore, penetrata nell'intenzione altrui, e insediatasi in essa, non giunge allo scontro con l'intenzione altrui, ma la segue nella sua direzione», al contrario, nella parodia l'autore

«parla con una parola altrui, ma, a differenza della stilizzazione, egli introduce in questa parola un'intenzione che è direttamente opposta all'intenzione altrui. La seconda voce, insediatasi nella parola estranea, si scontra ostilmente qui con l'antico padrone della parola e lo costringe a servire a fini direttamente opposti. La parola diventa teatro della lotta di due intenzioni»<sup>31</sup>.

L'imitazione, dunque, avrebbe scopi mimetici, mentre la parodia sarebbe finalizzata alla sovversione. Secondo queste categorie, Šaginjan si sarebbe appropriata della 'parola' dei Pinkerton prerivoluzionari per piegarla a nuovi fini ideologici e artistici.

Tuttavia, in *Mess Mend* il procedimento della sovrapposizione di voci e parole letterarie diverse si complica per la presenza di un narratore fittizio, Jim Dollar, un operaio americano con simpatie bolsceviche, presentato come il vero autore del romanzo. Come si è detto, la biografia di Šaginjan si sovrappone a quella di Dollar, creando un gioco di rimandi complesso, che, come vedremo, a uno sguardo più approfondito, si arricchisce inaspettatamente di nuove e più articolate stratificazioni.

\* \* \*

L'autrice di *Mess Mend* stilizza, dunque, la sua narrazione attraverso la voce di un narratore fittizio. Ispirandosi forse a quanto fatto da Puškin nei *Racconti di Belkin*, dove il vero autore finge di essere solo l'editore delle novelle, in *Mess Mend* Šaginjan non compare manifestamente, se non come l'autrice della prefazione firmata con le iniziali «M.Š.», ma in un certo senso si sovrappone a Jim Dollar,

<sup>30</sup> Vedi JU. TYNJANOV, *Dostoevskij e Gogol' (Per una teoria della parodia)*, in Id., *Avanguardia e tradizione*, introduzione di V. Šklovskij, Dedalo, Bari 1968, pp. 138-139.

<sup>31</sup> M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* [1929], Einaudi, Torino 1968, pp. 250-251.

assumendo le sue fattezze, anche visive (come avviene nel ritratto uscito nella «Krasnaja gazeta»), per condurre attraverso la sua voce un racconto che rispecchia le sue conoscenze, la sua mentalità e le sue passioni. Con questa finalità imitativa, descrive, ad esempio, la Russia sovietica attraverso lo sguardo straniato di un americano. Si potrebbe dire che si maschera da Dollar.

Le mascherate, l'uso degli pseudonimi, i travestimenti, le mistificazioni e il *cross-dressing* erano pratiche molto comuni del modernismo europeo e russo<sup>32</sup>. Secondo Leonard Koos, queste pratiche avevano finalità sovversive nei confronti della realtà data: cambiare nome, genere sessuale o costruire la propria identità in maniera contingente, soggettiva e fluida, prescindendo da una concezione essenzialista, equivaleva a infrangere i limiti di un'accettazione passiva dell'esistente, per ricostruire il mondo in forme radicalmente nuove e inusitate. Il linguaggio e la narrazione della testualità decadente partecipavano appunto in questa ricostruzione del sé e, per estensione, dell'intero mondo, secondo un progetto utopistico e rivoluzionario<sup>33</sup>. In Russia, la sfida a una concezione identitaria sessuale di tipo essenzialista, oltre che dalle pratiche ereditate dal decadentismo francese e inglese, arrivava anche dal pensiero di Vladimir Solov'ev (1853-1900). Com'è noto, questo pensatore sosteneva l'idea della necessità della trasfigurazione della materia attraverso l'incarnazione in essa di un principio divino, trans-materiale; questo processo avrebbe condotto a una palingenesi dell'umanità<sup>34</sup>. L'utopia solov'eviana si traduceva anche in un cambiamento radicale dei rapporti fra i generi. Secondo la sua concezione dell'amore, che risentiva fortemente del pensiero platonico, sessualità ed erotismo dovevano essere svincolati dall'idea della procreazione, per divenire uno strumento di elevazione verso il divino: in *Smysl ljubvi* (Il senso dell'amore, 1892-1893) Solov'ev teorizzava la riunificazione dei sessi, in un futuro prossimo, nella figura ideale dell'androgino, simbolo di un'umanità che ritrova la pienezza perduta e l'unità originaria con il trascendente. Queste teorie ebbero

---

<sup>32</sup> Cfr. C. McQUILLEN, *The Modernist Masquerade. Stylizing Life, Literature, and Costumes in Russia*, The University of Wisconsin Press, Madison 2013, p. 6 e ss.

<sup>33</sup> Cfr. L.R. KOOS, *Improper Names. Pseudonyms and Transvestites in Decadent Prose*, in L. CONSTABLE, D. DENISOFF, M. POTOLSKY (eds.), *Perennial Decay. On the Aesthetics and Politics of Decadance*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1999, pp. 200, 204.

<sup>34</sup> Vedi D.M. MAGOMEDOVA, *Vladimir Solov'ev*, in *Russkaja literatura rubeža vekov (1890-e – načalo 1920-ch godov)*, I, IMLI RAN – Nasledie, Moskva 2001, pp. 732-778.



una profonda influenza sugli esponenti del modernismo russo, i quali adottarono comportamenti e pratiche di vita e artistiche in apparente conformità con esse, ma che talvolta si spingevano ben oltre, nella direzione di uno sperimentalismo radicale<sup>35</sup>.

L'uso di Zinaida Gippius di firmare le proprie opere con uno pseudonimo maschile (se ne conoscono una vera serie: N. Ropšin, Lev Puščin, Roman Arenskij, Tovarišč German, Anton Krajnij ecc.) o di travestirsi da uomo, come nel celebre ritratto di Lev Bakst del 1906, riflettevano appunto l'idea che l'artista avesse la libertà e il compito di infrangere i limiti della realtà data per ricostruirla in forme rinnovate<sup>36</sup>. Anche la scrittrice Poliksena Solov'eva, sorella del filosofo, si firmava con lo pseudonimo di genere neutro 'Allegro', che non permetteva di comprendere il suo genere sessuale a chi non la conoscesse<sup>37</sup>. Queste operazioni equivalevano a problematizzare la relazione del corpo come dato biologico e naturale con un'identità costruita e teatralizzata.

Un'operazione artistica simile, ma con finalità più radicali, in cui i limiti dell'identità soggettiva venivano infranti per aprirsi a una dimensione plurale e universale, fu tentata nel corso di alcune serate organizzate alla 'Torre' di Ivanov, tra maggio e giugno 1906. Gli incontri, tenuti nell'ambito del circolo segreto e iniziatico noto come 'gli amici di Hafiz'<sup>38</sup>, prevedevano che i partecipanti si travestissero

<sup>35</sup> La tematica è trattata estensivamente in: I. PAPERNO, J. DELANEY GROSSMAN (eds.), *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford University Press, Stanford 1994; O. MATICH, *Erotic Utopia. The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle*, University of Wisconsin Press, Madison 2005.

<sup>36</sup> Cfr. MCQUILLEN, *The Modernist Masquerade*, cit., pp. 105-106. Su questo argomento, vedi anche J. PRESTO, *Writing against the Body. Gippius and the Problem of Lyric Embodiment*, in EAD., *Beyond the Flesh. Alexander Blok, Zinaida Gippius, and the Symbolist Sublimation of Sex*, The University of Wisconsin Press, Madison 2005, pp. 133-239

<sup>37</sup> Vedi MCQUILLEN, *The Modernist Masquerade*, cit., p. 89.

<sup>38</sup> Dal nome del poeta mistico, vissuto a Shiraz, nel XIV secolo, autore di una raccolta di liriche di argomento erotico-amoroso. Sul tema dello 'hafizismo' alla 'Torre' di Ivanov, si vedano, tra gli altri: N.A. BOGOMOLOV, *Peterburgskie gafizity*, in ID., *Michail Kuzmin. Stat'i i materialy*, NLO, Moskva 1995, pp. 67-98; A. SHISHKIN (trad. C. DE MORSIER PRAZ), *Le banquet platonicien et soufi à la "Tour" péterbourgeoise: Berdjaev et Vjačeslav Ivanov*, in *Un maître de sagesse au XX-e siècle: Vjačeslav Ivanov et son temps*, «Cahiers du monde russe: Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants», vol. XXXV, n. 1-2, janvier-juin 1994, pp. 15-79; ID., *Severnij Gafiz (Novye materialy)*, in A. LAVROV, O. LEKMANOV (sost.), *Ot Kibirova do Puškina. Sbornik v čest' 60-letija N.A. Bogomolova*, NLO, Moskva 2011, pp. 687-701; ID., *Simvolisty na Bašne*, in K.G. ISUPOV (red.), *Filosofija. Literatura. Iskusstvo: Andrej Belyj – Vjačeslav Ivanov – Aleksandr Skrjabin*, ROSSPĚN, Moskva 2012, pp.



e assumessero uno o più pseudonimi, ripresi dalla cultura antica occidentale e medio-orientale. Le identità erano assegnate sulla base di tratti specifici degli iniziati (caratteriali, artistico-professionali o in conformità al ruolo svolto all'interno del circolo) ed evocavano sempre storie o miti. Ad esempio, Kuzmin era Antinoo, il favorito di Adriano, ma anche Caricle di Mileto, protagonista di un suo ciclo poetico; Lidija Zinov'eva era Diotima di Mantinea, la sacerdotessa esperta di eros del *Convivio* platonico; Val'ter Nuvel' era Petronio Arbitro, ma anche il *Corsaro*, dal poema di Byron, e più spesso Renouveau, per assonanza con il suo cognome; Berdjaev era Esarhaddon, antico re assiro, e Salomone; Konstantin Somov era Aladino; mentre Ivanov era il mistico persiano Rumi, fondatore della setta dei dervisci rotanti, ma anche Iperione, figlio di Urano e divinità solare, e così via. Questa pratica si iscriveva probabilmente nel programma utopistico di Ivanov, esposto nel saggio *O russkoj idee* (Sull'idea russa)<sup>39</sup>, di dar vita a una nuova cultura universale. Come nel celebre affresco *La scuola di Atene*, Raffaello aveva voluto rappresentare il programma politico universalistico di Giulio II, che intendeva fare della Città eterna la sede del Papato universale, raffigurando gli artisti a lui contemporanei nelle vesti dei grandi pensatori della Grecia antica, con il fine di creare un collegamento tra la Roma rinascimentale e la cultura greca classica, anche il circolo di Hafiz si proponeva, nelle intenzioni di Ivanov, come il primo nucleo di una comunità ideale, collettiva, formata da individui-simboli, poeti, filosofi e artisti, che riunivano in sé vari momenti della storia dell'umanità. Il soggetto dunque infrangeva i propri confini individuali per riplasmarsi in una sorta di simbolo dai significati labili e molteplici, un cronotopo universale fortemente teatralizzato, in cui arte e vita si fondevano inscindibilmente<sup>40</sup>.

Come si è detto, Šaginjan si era formata artisticamente nel contesto della cultura modernista: frequentava Belyj, Gippius, Merežkovskij. Le pratiche artistiche di quell'ambiente le erano note e non poterono non influenzarla quando, molti anni dopo, decise di pubblicare il suo romanzo, identificandosi in Jim Dollar. C'è però un episodio che forse la ispirò più di altri, e questo fu la vicenda legata alla pubblicazione

---

305-339.

<sup>39</sup> Vedi V.I. IVANOV, *O russkoj idee*, in ID., *Po zvezdam: Opyty filosofskie, èstetičeskie i kritičeskie. Stat'i i aforizmy*, I, otv. red. K.A. Kumpan, Puškinskij Dom, Sankt-Peterburg 2018, pp. 202-218.

<sup>40</sup> Una riflessione simile è proposta da McQUILLEN, *The Modernist Masquerade*, cit., pp. 148-154.

delle liriche di Čerubina de Gabriak.

\* \* \*

Nel novembre 1909, la rivista «Apollon» pubblicò alcune poesie a firma della misteriosa poetessa Čerubina de Gabriak. I componimenti erano preceduti da un breve saggio dal titolo *Goroskop Čerubiny de Gabriak* (L'oroscopo di Čerubina de Gabriak), in cui il poeta Maksimilian Vološin presentava questo nuovo talento letterario e la sua opera<sup>41</sup>. Si trattava in realtà di un personaggio fittizio, inventato – all'insaputa di tutti – dalla poetessa Elizaveta Dmitrieva e dallo stesso Vološin<sup>42</sup>. Dmitrieva era una giovane insegnante, studiosa di letteratura spagnola e medioevo francese, amica di Gumilev e Vološin, che nell'autunno 1909 aveva inviato alcune sue poesie alla redazione di «Apollon». Avendo ricevuto un rifiuto da parte dell'esigente direttore della rivista Sergej Makovskij, lei e Vološin architettarono una burla ai danni di questi: inventarono il personaggio fittizio di Čerubina, una giovane e avvenente nobildonna, figlia di un francese e di una russa, fervente cattolica, educata in un monastero di Toledo e sorvegliata a vista dal padre e dal suo precettore spirituale, un monaco gesuita. A nome di Čerubina, Dmitrieva inviò alla redazione alcune nuove liriche, scritte immedesimandosi nel suo personaggio: esse rivelavano una personalità tormentosamente scissa tra i doveri impostile da una forte devozione per la figura di Cristo e i turbamenti della carne, un connubio archetipico fra Maria ed Eva, ovvero la purezza virtuosa ed esaltata e il desiderio sessuale<sup>43</sup>. Makovskij fu molto colpito da queste poesie e decise di pubblicarle nel secondo numero della rivista. Egli finì per innamorarsi di Čerubina, consigliandosi proprio con Vološin su come portare avanti il suo corteggiamento. Da parte sua, quest'ultimo fece il doppio gioco, costruendo, insieme con Dmitrieva, la biografia di Čerubina e modellando i suoi versi in base ai desideri e alle aspettative di Makovskij. La burla continuò a lungo, finché Michail Kuzmin non scoprì la mistificazione, rivelando tutto a Makovskij<sup>44</sup>. Quel che è sorprendente è che, una volta svelata la vera identità di Čerubina, «Apollon» pubblicò i suoi versi accanto a quelli di Dmitrieva, ma questi ultimi risultarono scialbi e meno interessanti rispetto ai primi.

<sup>41</sup> M. VOLOŠIN, *Liki tvorčestva*, izd. podgot. V.A. Manujlov, V.P. Kupčenko, A.V. Lavrov, Nauka, Leningrad 1988, pp. 515-520.

<sup>42</sup> Cfr. MCQUILLEN, *The Modernist Masquerade*, cit., pp. 108-115.

<sup>43</sup> *Ivi*, pp. 108-109.

<sup>44</sup> VOLOŠIN, *Liki tvorčestva*, cit., pp. 755-759. Vedi anche S. MAKOVSKIJ, *Portrety sovremennikov*, Izd. im. Čechova, New York 1955, pp. 333-358.

Come osservato dalla critica, Dmitrieva «si era ritrovata nell'immagine di Čerubina, e questa posizione esistenziale immaginaria le offriva un materiale più ampio per creare versi brillanti e straordinari»<sup>45</sup>.

\* \* \*

Sono molti gli elementi in comune fra le biografie fittizie create da Dmitrieva-Vološin e Šaginjan. Dollar e Čerubina sono entrambi stranieri (o almeno lo sono in parte, nel caso di Čerubina) e condividono alcuni tratti biografici con i loro autori reali, indice del fatto che non si tratta della creazione di personaggi immaginari *tout court*, ma di mascheramenti di questi autori. Šaginjan e Dollar sono nati lo stesso anno, nel 1888, e provengono entrambi da un ambiente socio-culturale diverso da quello in cui si inseriscono successivamente e di cui si fanno portavoce. Čerubina è nata lo stesso anno di Vološin, nel 1877, è russa per parte di madre, francese per parte di padre, ma è cresciuta in Spagna; mescola cioè in sé la conoscenza di tutte e tre queste culture, come Dmitrieva, che è russa, ma esperta di letteratura spagnola e francese medievale.

Tutto questo potrebbe far pensare solo a una strategia simile, non necessariamente a una connessione diretta. Ci sono però alcune coincidenze a livello testuale che farebbero propendere per questa ipotesi.

Come è stato detto, Dollar è un trovatello, lasciato da uno sconosciuto a un facchino di una stazione ferroviaria di New York. Riporto per intero il brano in cui si racconta questo episodio:

«Una mattina di marzo del 1888, in una stazione newyorkese, un uomo ben vestito e con un neonato in braccio si avvicinò trafelato al facchino con la targhetta n. 701.

– Facchino, qual è il suo numero? Benissimo, prenda il marmocchio, faccia attenzione, porca miseria, se vuole guadagnare un dollaro... Mi aspetti lì, alla fermata degli omnibus, corro a cercare una signora...

Detto questo, lo sconosciuto si tuffò nella folla. La targhetta n. 701 trasportò con grande cura il marmocchio fino alla banchina, aspettò dieci minuti, poi mezz'ora, poi un'ora. Il neonato si mise a piangere. Il facchino si spaventò: non è che gli avevano mollato il marmocchio? Quando due ore dopo non si era fatto ancora vivo nessuno e dello sconosciuto alla stazione non c'era traccia, il facchino si disse con amarezza: “eccotelo qui, il dollaro” e portò il neonato al comando di polizia.

---

<sup>45</sup> VOLOŠIN, *Liki tvorčestva*, cit., p. 759.

Per strada però gli sorse un dubbio. Il marmocchio era vestito con gusto, sulle fasce c'erano delle cifre. E se allo sconosciuto fosse successo qualcosa? In seguito però si sarebbe ricordato del neonato, avrebbe cercato il facchino con il numero della targhetta e sarebbe andato su tutte le furie sapendo che il bambino era stato mollato ai poliziotti. Non era meglio tenerlo con sé e cercare nel frattempo lo sconosciuto?

Portò il neonato a casa sua e lo consegnò alla moglie. Era un magnifico maschietto. Sulla sua biancheria si leggevano le cifre J.D. Il facchino si chiamava James, ed egli per scherzo si rivolse al bambino un paio di volte chiamandolo 'Jim Dollar', e questo nome era destinato ad associarsi per sempre a quell'esserino smarrito, procurandogli in futuro molta notorietà»<sup>46</sup>.

Mentre in questo modo Vološin descrive metaforicamente la nascita di Čerubina come poeta:

«Un tempo le fate si raccoglievano intorno alle principesse appena nate e ognuna di loro riponeva nella culla i propri doni, che sostanzialmente non erano altro che buoni auspici. Anche noi critici ci raccogliamo intorno alle culle dei poeti appena nati. [...] Ora ci troviamo raccolti intorno alla culla di un nuovo poeta. È un trovatello della poesia russa. Uno sconosciuto ha abbandonato un cesto di vimini nel portico della rivista 'Apollon'. Il neonato è avvolto in fasce di fine battista con uno stemma ricamato sopra a punto raso, vi si legge il motto della città di Toledo: 'Sin miedo'. Intorno alla sua testa sono stati deposti un ramoscello di brugo, sacro a Saturno, e un mazzetto di *capillaire*, chiamato anche 'capelvenere'.

Su un foglio listato di nero una mano femminile ha vergato, con scrittura rapida e aguzza, le seguenti parole:

"*Cherubina de Gabriack. Née 1877. Catholique*".

'Apollon' ha adottato questo nuovo poeta»<sup>47</sup>.

La simbologia vegetale cui Vološin fa riferimento, il brugo, consacrato a Saturno, e il capelvenere, definisce due tratti caratteristici della personalità e della poetica di Čerubina:

«Due pianeti definiscono l'individualità di questo poeta: Saturno mortalmente pallido e il verde astro serale dei pastori, Venere, che nella sua ipostasi mattutina è detta Lucifero. La loro

<sup>46</sup> MM, p. 7.

<sup>47</sup> VOLOŠIN, *Liki tvorčestva*, cit., p. 515.

combinazione nella culla del poeta neonato parla del suo carattere fascinoso, appassionato e tragico. Venere è la bellezza. Saturno, il fato. Venere rivela il barbaglio accecante dell'amore; Saturno traccia il cammino della vita, ineluttabile e doloroso. Venere è testimonianza di grandezza d'animo, affabilità ed espansività; Saturno serra queste caratteristiche dentro un anello di orgoglio, conferisce al carattere un atteggiamento di chiusura, che può essere franta solo attraverso un gesto appassionato, sempre tragico»<sup>48</sup>.

Eros e Tanathos, dunque, sono le due pulsioni che muovono Čerubina. Ma, nel contesto del discorso culturale degli anni Venti, queste non possono che essere sostituite da nuovi impulsi, nuove passioni, fondamentali per la formazione del carattere e della visione del mondo, artistica e politica, di Dollar: l'attività politica nelle fabbriche e il cinematografo.

«Due circostanze lo segnano profondamente: il primo sciopero e il primo incontro con il cinematografo.

Lo sciopero, come scrisse in seguito, gli insegnò "a difendersi voltando le spalle all'avversario", mentre il cinematografo gli fece conoscere quella teoria del 'romanzo urbano' che ha oggi tanti seguaci»<sup>49</sup>.

Questi paralleli rendono, a mio avviso, in maniera abbastanza evidente la connessione tra la biografia di Dollar e quella di Čerubina. Ma, a ulteriore riprova della sua presenza in *Mess Mend*, trovano anche importanti riferimenti intertestuali all'interno del romanzo. Come osservato da Bogomolov, la protagonista Miss Vivian Orton, scissa nei due personaggi dell'insegnante di musica zoppa e misconosciuta e della misteriosa *femme fatale*, l'amante senza volto del banchiere Westinghouse che ha fatto innamorare di sé tutta New York, è modellato sul prototipo di Čerubina, a sua volta sdoppiata nelle personalità dell'insegnante zoppa e insignificante Dmitrieva e della poetessa seduttrice<sup>50</sup>.

Nel costruire il suo *alter ego* Šaginjan si serve, infine, anche del *cross-dressing*, facendosi rappresentare in vesti maschili, come si è visto, nel 1925, e in questo ricalcava le orme di quanto usavano fare Gippius e Allegro-Solov'eva come autrici letterarie. Anche in questo

---

<sup>48</sup> *Ivi*, pp. 515-516.

<sup>49</sup> *MM*, p. 9.

<sup>50</sup> BOGOMOLOV, *Avantjurnyj roman*, cit., p. 49.

caso, echi di queste pratiche trovano un riflesso parodizzato all'interno del romanzo: Claire, la sorellastra del protagonista Arthur Rockefeller, è rappresentata come «una fanciulla di rara bellezza, che solo due cose guastavano forse un po': una voce da profondo basso e un paio di baffetti neri»<sup>51</sup>.

\* \* \*

A conclusione di quanto detto finora, potremmo interrogarci sulle ragioni che spinsero Šaginjan a modulare la sua narrazione sulla voce di un narratore fittizio, lo scrittore-operaio americano, appassionato di cinema, Jim Dollar.

*Mess Mend* ha una struttura complessa e ammette diversi livelli di lettura. I giovani lettori proletari, per i quali il potere sovietico aveva ideato e commissionato il 'Pinkerton rosso', potevano fruire di questo romanzo come di un'opera di svago con una impostazione ideologica conforme al nuovo corso politico. Attribuire il romanzo a uno scrittore straniero andava incontro alle loro richieste e sarebbe stato garanzia di successo tanto per l'operazione editoriale, quanto per la campagna di educazione politica dei più giovani che vi stava dietro. Le indagini sociologiche condotte nei primi anni Venti mostravano che la letteratura più gradita agli adolescenti in URSS era la narrativa straniera di svago, «cinematografica» (nel 1924 gli autori più letti erano Jack London, Upton Sinclair, O. Henry e Burroughs, l'autore di *Tarzan*<sup>52</sup>). Come osservava Michail Zoščenko: «I lettori si sono fatti audaci. Si buttano sui romanzi francesi e americani, e la letteratura russa, nostrana, neanche la sfiorano. Nei libri, vedete un po', vogliono trovare certi voli impetuosi di fantasia, certi intrecci, lo sa solo il diavolo quali»<sup>53</sup>. E la soluzione al problema la suggeriva con senso dell'ironia Boris Ėjchenbaum:

«Adesso uno scrittore russo, se vuole essere letto, deve inventarsi uno pseudonimo straniero e definire il proprio romanzo una traduzione. Allora può accadere persino che tre case editrici lo pubblichino contemporaneamente, cambiando solo un po' il titolo. Davvero mi stupisco che i letterati russi finora non abbiano tentato questo metodo»<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> *MM*, p. 22.

<sup>52</sup> E. ŠAMURIN, *Obščie kontury knižnoj produkcii 1924*, in N.F. JANICKIJ, (red.), *Kniga v 1924 g. v SSSR*, Sejatel', Leningrad 1925, p. 124 (cit. in MALIKOVA, *Chalturovedenie*, cit., p. 110).

<sup>53</sup> M. ZOŠČENKO, *Strašnaja noč'*, in Kovš, cit., n. 1, 1925, p. 132.

<sup>54</sup> B. ĖJCHENBAUM, *O Šatobriane, o červončach i russkoj literature [1924]*, in Id., *O literature. Raboty raznyh let*, Sovetskij pisatel', Moskva 1987, p. 366.

D'altro canto, come si è visto, in quel periodo un nutrito gruppo di scrittori russi, influenzati dalle teorie dei critici formalisti, auspicava un rinnovamento della letteratura russa nella direzione segnata dalla narrativa d'avventure occidentale. Questi autori, che Evgenij Zamjatin definiva «*sjužetniki*», si caratterizzavano per l'attenzione alla costruzione degli intrecci ('*sjužet*', appunto), alla tecnica compositiva, agli artifici letterari. Essi prendevano spunto dalla realtà per approdare al fantastico, situandosi sul punto di confluenza tra l'elemento fantastico e la filosofia, la sociologia, il misticismo. Zamjatin riteneva che questa linea, in cui inseriva autori come Aleksej Tolstoj e Il'ja Ėrenburg, oltre che alcuni giovani scrittori serapionidi, andasse incoraggiata<sup>55</sup>.

La posizione di Šaginjan, dunque, era quella comune a tanti scrittori sovietici degli anni Venti, costretti a barcamenarsi tra le esigenze del mercato, imposte dalla situazione economica determinata dalla Nep, il 'mandato' (*zakaz*) politico e il desiderio di tenere alto l'orgoglio di scrittori, desiderosi di sperimentare nuove strade artistiche<sup>56</sup>. Ecco che così si spiegherebbe il gioco complesso di pseudonimizzazione, imitazione, stilizzazione, parodizzazione, presente nel romanzo.

C'è, a mio avviso, però, un'altra ragione, più nascosta e sottile, che spinse Šaginjan a parlare con la voce di Jim Dollar, stabilendo allo stesso tempo una connessione intertestuale con la biografia fittizia di Čerubina de Gabriak. Così come questa autrice di fantasia aveva finito per rappresentare una sorta di voce ideale della scrittrice decadente, della raffinata *femme fatale*, allo stesso tempo mistica ed etera, la quintessenza della poesia femminile modernista russa, anche Jim Dollar, nelle intenzioni di Šaginjan e di un certo ambiente che la circondava, diveniva la voce ideale dello scrittore sovietico degli anni Venti: una sorta di golem proteiforme, una creatura fantastica nata dal concretizzarsi delle speranze di coloro che desideravano che la letteratura russa guardasse a occidente, uno scrittore russo-sovietico con il talento letterario e la fantasia di un narratore americano, la cui apparizione era auspicata, ad esempio, nell'accorato appello di Lev Lunc:

«Al contadino e all'operaio, come ad ogni persona sana, occorre un intreccio avvincente, una trama. [...] Cresce la esigenza quasi smaniosa della trama; dai circoli dei soldati dell'armata rossa e

<sup>55</sup> E. ZAMJATIN, *Novaja russkaja proza* [1923], in ID., *Sobranie sočinenij v 5 tt.*, III. *Lica*, sost. podgot. teksta i koment. St.S. Nikonenko i A.N. Tjurina, Russkaja kniga, Moskva 2004, pp. 125-139.

<sup>56</sup> Su questo insiste Malikova nel suo saggio *Chalturovedenie*, cit., *passim*.

degli operai, sommersi da populistici e da scrittori del *Proletkul't*, salgono alti lamenti. Piangono lacrime di sangue i teatri proletari [...]. Perciò io vi esorto, fratelli di Serapione, populistici, prima che sia troppo tardi: alla trama, all'intreccio, alla vera letteratura popolare!

Ci attende un cammino difficile. L'alternativa che ci sta di fronte è: una morte onorevole o la vera vittoria!

A Occidente! A Occidente!»<sup>57</sup>.

Così come nel circolo iniziatico di Ivanov, l'artista avrebbe dovuto infrangere i confini della propria individualità per aprirsi a una molteplicità di soggetti, appartenenti a epoche, luoghi e culture diverse, in una prospettiva universalistica, Šaginjan ricostruiva la propria identità in una direzione internazionalista, per incarnare in sé la figura ideale del nuovo scrittore sovietico: uomo e donna, russo e americano allo stesso tempo.

---

<sup>57</sup> L. LUNC, *Na zapad!* [1922], in ID., «Obez'jany idut!». *Proza. Dramaturgija. Publicistika. Perepiska*, sost., podgot. tekstov, komment. E. Lemminga, Inapress, Sankt-Peterburg 2003, pp. 343-351, qui p. 351 (trad. it. *A Occidente!*, in *I fratelli di Serapione*, a cura di M. Olsoufieva, De Donato, Bari 1967, pp. 57-71, qui pp. 70-71).





Agnese Accattoli

*Il romanzo satirico secondo Il'ja Ėrenburg,  
trickster e grande provocatore*

ABSTRACT:

This paper analyses two of Ilia Ehrenburg's satirical novels, *Neobyčajnyje pokhozheniia Khulio Khurenito i ego učenikov* (1922) and *Trest "D.Ė."* *Istoriia gibeli Evropy* (1923), which are the result of his search for a new narrative form by combining a range of different genres. The dystopian projection is highlighted in the two texts alongside the 'great provocateur' type, an actualization of the trickster archetype. This autofiction-based hero inspired notable characters in subsequent Soviet literature, such as Ostap Bender (*The Twelve Chairs*) and Volland (*The Master and Margarita*).

Il furfante, il buffone e lo sciocco creano intorno a sé particolari piccoli mondi, particolari cronotopi. [...]

Essi sono attori della vita, la loro esistenza coincide col loro ruolo, e fuori di questo ruolo essi non esistono.

A loro sono intrinseci una peculiarità e un diritto:  
essere estranei in questo mondo.

*M. Bachtin*

Nella vita tempestosa di Il'ja Ėrenburg (1891-1967), gli anni Venti, vissuti tra Berlino e Parigi, sono il periodo di massima libertà personale e artistica, all'insegna di contraddizioni, provocazioni e sperimentazioni. Emigrato giovanissimo per motivi politici, poeta *bohémien* e poi giornalista negli anni Dieci, nel decennio successivo Ėrenburg diventa uno degli autori sovietici più letti e discussi in patria e all'estero, soprattutto grazie ai suoi romanzi satirici.

Lo scrittore, che era rientrato in Russia come molti altri esuli allo scoppio della rivoluzione, nel 1921 decide di tornare in Europa occidentale, dove trascorre il ventennio successivo, senza tuttavia rinunciare alla cittadinanza sovietica. Un visto firmato dall'amico Nikolaj Bucharin trasforma la sua fuga dalla Russia bolscevica in guerra nella 'missione artistica' di un poeta che vuole raggiungere Parigi per scrivere il suo primo romanzo<sup>1</sup>. Il documento è tanto eccezionale quanto

<sup>1</sup> VJAČ. POPOV, B. FREZINSKIJ, *Il'ja Ėrenburg: chronika žizni i tvorčestva. Tom I: 1891-1923*, Lina, Sankt-Peterburg 1993, pp. 201-202.

significativo del destino di Èrenburg, che per tutta la vita continua a viaggiare con il passaporto sovietico dentro e fuori dall'Urss godendo di una libertà di movimento unica rispetto ai suoi connazionali. Tale mobilità è forse il tratto più significativo della sua biografia, l'elemento che lo ha reso un'anomalia nel cinquantennio di cultura sovietica che ha attraversato e uno degli intellettuali più controversi del Novecento.

Se la capacità, o la necessità, di varcare confini caratterizza tutta la vita di Èrenburg, è negli anni Venti che questo 'dono' si riflette in modo più libero e diretto nelle sue opere, trovando nel romanzo satirico la sua massima espressione. Giudicato troppo sovietico dagli emigrati e troppo occidentale dai sovietici, troppo ebreo da alcuni, non abbastanza ebreo da altri, nel corso degli anni Venti Èrenburg si presenta soprattutto come una figura di transito, poliedrica e mutevole, ovunque portatrice di un'alterità e irrimediabilmente percepita come 'estranea'. In questo periodo Èrenburg crea per i suoi romanzi personaggi che gli somigliano – grandi provocatori, stranieri stravaganti, picari, ebrei erranti – che attraversano con moto caotico le frontiere del mondo contemporaneo, diviso da ideologie, guerre e rivoluzioni. La satira di Èrenburg è costruita sulla dialettica cinica o ingenua di queste figure liminali, che fa emergere le ipocrisie e le contraddizioni di tutti i sistemi politici e ideologici, mentre la loro ironia nasconde il senso di perdita provocato dai cataclismi del nuovo secolo, sullo sfondo di una cultura europea irrimediabilmente divisa.

Questo lavoro propone un'analisi dei due romanzi satirici di Èrenburg *Neobyčajnye pochoždenija Chulio Churenito i ego učenikov* (Le straordinarie avventure di Julio Jurenito e dei suoi discepoli, 1922) e *Trest "D.E." Istorija gibeli Evropy* (Il Trust D.E.: storia della distruzione dell'Europa, 1923) che insieme al terzo romanzo satirico-picaresco dell'autore, *Burnaja žizn' Lazika Rojtšvaneca* (La tempestosa vita di Lazik, 1928), rappresentano il suo contributo più originale e significativo alla letteratura sovietica degli anni Venti. Questi testi sono il risultato della sperimentazione di una nuova forma narrativa ottenuta dalla contaminazione tra le più varie tradizioni letterarie europee: dal romanzo di avventure al *roman philosophique*, dalla letteratura agiografica medievale alle leggende chassidiche, dai miti greci alle teorie sul tramonto dell'Occidente. Elementi comuni alle due opere sono l'utopia e il tipo letterario del 'grande provocatore', nel quale è stata vista un'attualizzazione (rivoluzionaria) dell'archetipo del trickster. Questo nuovo tipo di personaggio, costruito da Èrenburg anche attraverso una serie di procedimenti di *autofiction*, inaugura la stagione sovietica del

*plutovskoj roman*, la versione russa del racconto picaresco, e ispira personaggi come Ostap Bender (protagonista dei romanzi *Le dodici sedie* e *Il vitello d'oro* di Il'ja Il'f e Evgenij Petrov) e Voland (uno dei protagonisti de *Il Maestro e Margarita* di Michail Bulgakov).

### 1. *Il grande provocatore Julio Jurenito, trickster del XX secolo*

La stesura dei tre romanzi satirici di Èrenburg si iscrive in un periodo che va dal 1921 (*Julio Jurenito* è finito in estate) al 1927 (*Lazik* è chiuso in ottobre), sei anni in cui l'autore dà alle stampe nel complesso sette romanzi, quattro cicli di racconti, quattro libri saggistici, cinque raccolte poetiche, oltre a molti altri testi giornalistici o pubblicistici. Èrenburg è molto prolifico in tutte le stagioni della sua vita, ma negli anni Venti è un fiume in piena.

La satira caratterizza fortemente la produzione di questo periodo – oltre ai tre romanzi menzionati, satiriche sono due delle raccolte di prosa breve e alcuni saggi – mentre in seguito l'autore metterà da parte questo 'linguaggio' a lui così congeniale, e con esso gran parte dei procedimenti artistici, delle pose e delle maschere con le quali lo aveva accompagnato soprattutto nella prima metà del decennio. Il suo ultimo romanzo satirico, *La tempestosa vita di Lazik*, che rimane fuori da questa analisi, è pubblicato a Parigi nel 1928 ma non uscirà mai in Urss, rifiutato dalla censura di Stato e dallo stesso Bucharin (che alcuni anni prima aveva scritto una benevola prefazione a *Julio Jurenito*) a causa della descrizione irrisoria della Rivoluzione russa e probabilmente anche della centralità della tematica ebraica. Il destino editoriale di questo libro molto amato dal suo autore, significativo di un cambiamento irreversibile del clima politico-culturale in Unione Sovietica, convince Èrenburg a cambiare definitivamente registro.

Il primo romanzo, invece, scritto nel 1921 in soli ventotto giorni, durante un soggiorno in una cittadina balneare belga, ha un grande successo nella Russia postrivoluzionaria. Il libro rivela nella forma e nei temi un'urgenza narrativa incontenibile, scatenata dagli eventi della storia recente e dall'esperienza diretta che l'autore ne ha tratto: il testo è una straripante, caleidoscopica rappresentazione del presente, glossata dall'inarrestabile logorrea del protagonista Julio Jurenito, il grande provocatore. Jurenito è uno stravagante guerrafondaio che, accompagnato da sette discepoli, viaggia in molti luoghi elencati nella

versione completa del titolo del romanzo: *Le straordinarie avventure di Julio Jurenito e dei suoi discepoli: Monsieur Delhaie, Karl Schmidt, Mister Cool, Aleksej Tišin, Ercole Bambucci, Il'ja Èrenburg e il negro Aiscia in giorni di pace, di guerra e di rivoluzione, a Parigi, in Messico, a Roma, nel Senegal, a Kinešma, a Mosca e in altri luoghi, nonché vari giudizi del Maestro sulle pipe, la morte, l'amore, la libertà, il gioco degli scacchi, la razza ebraica, la costruzione e molte altre cose*<sup>2</sup>. Il nome completo del protagonista, di nazionalità messicana per rendere omaggio al caro amico e artista Diego Rivera, è Julio Maria Diego Pablo Angelica Jurenito. Nella grafia russa del nome, Хулио Хуренито, si nascondono alcuni messaggi: le iniziali formano una doppia *cha*, lettera russa corrispondente al suono della *jota* spagnola, che è anche una doppia X, in cui è possibile leggere sia un riferimento al secolo ventesimo, sia il suono di una risata: *cha-cha* (onomatopea per rendere la risata in russo). Il personaggio, fin dal nome, incarna una strana contraddizione: una sghignazzata irriverente sul primo spaventoso ventennio del XX secolo.



Particolare di una copertina a cura di Natan Al'tman  
(I. ÈRENBURG, *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 1, Zemlja i fabrika, Moskva 1928)

<sup>2</sup> Il titolo, nelle diverse edizioni, subisce alcune variazioni. Qui è riportata la versione dell'edizione I. ÈRENBURG, *Neobyčajnye počoždenija*, Kristall, Sankt-Peterburg 2001. Si farà riferimento al romanzo con la versione abbreviata del titolo *Neobyčajnye počoždenija Chulio Churenito i ego učėnikov* o con la versione ulteriormente ridotta, spesso utilizzata anche dall'autore e dalla critica, *Chulio Churenito*. Tuttavia si sceglie di riportare il nome del protagonista non in traslitterazione scientifica, ma con la grafia originaria ispanica: *Julio Jurenito*.

Il messicano Jurenito appare in Europa nel 1913, alla vigilia della guerra. Dopo aver accumulato un'immensa cultura, le esperienze più disparate e aver viaggiato in tutto il continente americano, conclude che la cultura è un male da combattere con ogni mezzo, quindi prende «piena coscienza della propria missione: essere un grande Provocatore» (p. 23)<sup>3</sup>. Giunto a Parigi, recluta sette discepoli di differenti nazionalità con l'obiettivo di accelerare, per il bene dell'umanità, la distruzione del pianeta. Nel corso delle sue peregrinazioni per il globo, il gruppo dei protagonisti si disgrega e si ricompone, i discepoli si sostengono e si combattono, rappresentando ciascuno gli stereotipi culturali del paese di origine e riproducendo nel complesso le dinamiche di un piccolo mondo in guerra. Jurenito si diletta a provocare i discepoli e a osservarne le reazioni per verificare la validità delle proprie teorie sul genere umano.

Il personaggio esprime un'ambiguità filosofica radicale e incarna la lacerazione stessa che il mondo sperimenta negli anni della Prima guerra mondiale e della Rivoluzione russa. Jurenito conduce la sua sgangherata compagnia internazionale per diversi territori dell'Europa occidentale, della Russia e dell'Africa alla ricerca dei fondi e del sostegno politico necessari a compiere il suo progetto distruttivo, in una concatenazione di episodi tenuti insieme da una labile trama, in cui la digressione sovrasta di gran lunga l'azione. Se infatti il viaggio è la motivazione della struttura a 'infilamento' (o a 'schidionata') tipica del romanzo di avventure e del racconto picaresco, le 'avventure' di Jurenito e dei suoi discepoli sono piuttosto una serie di quadri: il viaggio ha la funzione di muovere il protagonista su vari scenari per permettergli di commentare in ogni luogo il degrado delle rispettive società e quindi di esporre la sua anti-filosofia contro qualunque idea politica, principio religioso, sistema sociale.

Che i discorsi di Julio Jurenito siano un asse portante del romanzo lo dimostra la loro menzione nel titolo: «...nonché vari giudizi del Maestro sulle pipe, la morte, l'amore, la libertà, il gioco degli scacchi, la razza ebraica, la costruzione e molte altre cose». I giudizi stessi sembrano fungere da motore dell'azione o, per dirla con Šklovskij, «i discorsi dei personaggi sono uno dei mezzi per svolgere l'intreccio, per loro mezzo viene introdotto nuovo materiale. Cioè i discorsi sono in primo luogo una motivazione dell'inserimento»<sup>4</sup>. Come nel *Don Chisciotte*,

<sup>3</sup> Per questa e le successive citazioni in italiano del romanzo si riporta la bella traduzione di Caterina Ciccotti: ÈRENBURG, *Le straordinarie avventure di Julio Jurenito*, trad. di C. Ciccotti, pref. di G.P. Piretto, Meridiano Zero, Bologna 2012. Il numero di pagina dell'edizione italiana è indicato nel testo dopo la citazione, tra parentesi.

<sup>4</sup> V. ŠKLOVSKIJ, *Com'è fatto il Don Chisciotte*, in ID., *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino

il pensiero folle del protagonista trova ogni pretesto per esprimersi ed espandersi a dismisura e, proprio come Cervantes, Èrenburg gioca con la natura sostanzialmente equivoca di questi discorsi, con «l'effetto che nasce dal contrasto tra la pazzia e la saggezza» del suo protagonista<sup>5</sup>. Fa parte di questo gioco, e dell'implicito richiamo al capolavoro spagnolo, un ulteriore livello di equivocità: lo sdoppiamento del punto di vista autoriale tra il grande provocatore Julio Jurenito e il personaggio che nel testo è omonimo dell'autore, il pavido discepolo ebreo Il'ja Èrenburg. Tra i tanti riferimenti letterari che si possono leggere nella coppia Maestro-discepolo (per esempio Gesù/Pietro, Pangloss/Candide), spicca il richiamo al cavaliere errante e al suo fido scudiero Sancio, soprattutto in virtù della connotazione del primo come stravagante visionario in lotta con il mondo e del secondo come suo seguace terrorizzato e preoccupato soprattutto di sopravvivere.

Negli sproloqui di Julio Jurenito non mancano descrizioni del futuro distopico verso il quale si è avviato il genere umano, e sorprende come all'alba degli anni Venti la fantasia di Èrenburg fosse già in grado di prefigurare con dettagli piuttosto precisi le più grandi tragedie del secolo, dall'olocausto alla bomba atomica. Grazie alla impressionante chiaroveggenza di alcuni quadri, il romanzo è spesso definito 'profetico' soprattutto dalla critica postsovietica: «Una profetica enciclopedia satirica» si legge sulla quarta di copertina della seconda traduzione italiana. La formula 'enciclopedia della satira' era già stata usata da alcuni critici del tempo<sup>6</sup>; sulla dimensione enciclopedica e planetaria del romanzo ho incentrato una mia analisi nella quale invito a considerare *Julio Jurenito* un'«opera mondo», secondo la definizione che Franco Moretti ha dato di alcuni romanzi moderni: «tutte opere epiche: enciclopediche, polifoniche, aperte, coltissime, stratificate, didascaliche, interminabili... Certo, è un'epica moderna: che non vuol più rappresentare una patria, ma il mondo intero: quel mondo che l'Europa ha “scoperto”, sottomesso e unificato»<sup>7</sup>. Rimando al mio lavoro per la ricognizione

1976, p. 101.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 105. Questa è la conclusione cui arriva Šklovskij al termine della sua descrizione dei romanzi di Don Chisciotte: «Cervantes nel corso del romanzo s'è reso conto che attribuendo a Don Chisciotte una sua intelligenza, ha costruito in lui una equivocità; e allora s'è servito, o ha cominciato a servirsi, di questa equivocità per i suoi scopi artistici» (p. 113).

<sup>6</sup> Si veda, per esempio, Lev Lunc: «“Chulio Churenito” – satirističeskaja ènciklopedija». L. LUNC, *I. Èrenburg. Neobyčajnye pochoždenija Chulio Churenito i ego učerikov*, in «Gorod», sb. I, Petrograd 1923.

<sup>7</sup> F. MORETTI, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi 1994, quarta di copertina.

della storia editoriale e critica del testo, l'analisi dei modelli e del genere letterario, la descrizione della trama e dei personaggi, il ricorrere in esso di temi dostoevskiani e in particolare del riferimento alla *Leggenda del Grande Inquisitore*<sup>8</sup>.

La *Leggenda* è una delle chiavi di lettura semiserie del romanzo, attraversato dal problema del rapporto tra il potere e le masse. Èrenburg fa vestire i panni dell'inquisitore a Lenin, intervistato al Cremlino da Jurenito, il quale incarna la controfigura di un Cristo ben più loquace di quello della leggenda dostoevskiana. Julio Jurenito bacia sulla fronte il suo interlocutore bolscevico alla fine dell'incontro, confermandosi un personaggio dai marcati, quanto farseschi, tratti cristologici: come Gesù, è considerato da alcuni un Maestro e da altri un pazzo, ha dei discepoli, è dedito alla predicazione itinerante, muore a trentatré anni; tuttavia, in considerazione della sua filosofia distruttiva, il grande provocatore potrebbe essere considerato al tempo stesso un Anticristo<sup>9</sup>.

Nella fitta rete di rimandi intertestuali del romanzo emergono quindi in primissimo piano una riscrittura della *Leggenda* di Dostoevskij, molto esplicita nel capitolo intitolato *Il grande Inquisitore fuori dalla leggenda*, il richiamo al *Don Chisciotte*, la parodia dei *Vangeli* e dei testi agiografici dei secoli XIV e XV<sup>10</sup>. La caratterizzazione burlesca di Jurenito come santo o novello Gesù enfatizza al massimo grado l'ambiguità della sua figura, la cui collocazione nella sfera del Bene o in quella del Male è pressoché impossibile.

Sull'appellativo *Velikij Inkvizitor* (Grande Inquisitore) è modellato l'appellativo dello stesso Jurenito come *velikij provokator* (grande provocatore), che a sua volta risuona nell'epiteto di uno dei personaggi della letteratura sovietica successiva che più apertamente si ispirano al Maestro, il *velikij kombinator* Ostap Bender. Non è semplice tradurre efficacemente in italiano questo termine, in russo perfettamente assonante a 'provocatore', proporrei il 'grande manipolatore' o 'falsificatore'

<sup>8</sup> A. ACCATTOLI, *Il primo romanzo di Il'ja Èrenburg: Neobyčajnye počozhdenija Chulio Churenito i ego učenikov*, in «Europa Orientalis», 2007, pp. 219-272.

<sup>9</sup> Vedi per esempio Michail Odesskij: «The symbolic imitation of Christ by such a character as Khurenito in relation to such a character as Lenin – permits one to qualify the behavior of the Mexican Teacher as Anti-Christ-like (which, naturally, in Èrenburg's system does not imply a negative assessment)», cit. in M. LIPOVETSKY, *Charms of the Cynical Reason: Tricksters in Soviet and Post-Soviet Culture*, Academic Studies Press, Boston 2010, p. 71.

<sup>10</sup> A rilevare l'affinità tra la struttura del romanzo e le vite dei santi è Venjamin Kaverin, cfr.: V. KAVERIN, *Poiski žanra*, in G. BELAJA, L. LAZAREV (sost.), *Vospominanija ob Il'e Èrenburge*, Sovetskij pisatel', Moskva 1975, p. 32.



in riferimento alle straordinarie abilità affabulatorie del trickster-*plut* (trickster-imbroglione) protagonista dei romanzi *12 stul'ev* (Le dodici sedie, 1928) e *Zolotoj telenok* (Il vitello d'oro, 1931) di Il'ja Il'f e Evgenij Petrov<sup>11</sup>.

È forse possibile ipotizzare che anche Michail Bulgakov avesse in mente il 'grande provocatore' di Ėrenburg quando intitolò *Velikij kancler* (Il grande cancelliere) il suo 'romanzo sul diavolo', titolo più volte mutato prima di diventare *Master i Margarita* (Il Maestro e Margherita)<sup>12</sup>. È molto probabile che quando si apprestava a scriverlo, nel 1928, l'autore avesse letto da non molto il romanzo di Ėrenburg, appena ripubblicato; secondo Mariëtta Ćudakova va tenuto conto della eventuale influenza esercitata da Julio Jurenito sulla natura diabolica del protagonista bulgakoviano, anzi è lecito supporre che nell'incipit del romanzo vi sia «una polemica aperta (o insinuata) con Ėrenburg»<sup>13</sup>. Il Maestro del romanzo di Bulgakov non ha nulla a che vedere, verosimilmente, con il Maestro Julio Jurenito (l'uno è *master*, l'altro è *učitel'*), mentre la figura di Voland ripropone numerosi e significativi tratti del grande provocatore: è uno straniero colto, ha un aspetto fisico simile a quello di Jurenito (alto e magro), veste in modo bizzarro e ha sembianze diavolesche, ha un suo seguito, ha virtù profetiche, ma soprattutto ha la missione di disvelare con le proprie provocazioni le malefatte e le contraddizioni di una società ipocrita e decadente. La consonanza più profonda, per quanto vaga, tra i due personaggi è la loro ambigua collocazione tra il Bene e il Male, mentre un contrappunto testuale piuttosto preciso è nelle circostanze della loro apparizione al principio dei rispettivi romanzi: Voland interviene in una conversazione sull'esistenza di Gesù in un parco di Mosca, Jurenito intavola una conversazione sull'esistenza del diavolo in

<sup>11</sup> Tra Jurenito e Bender si possono individuare numerosi tratti comuni, a cominciare dal nome completo di Bender che richiama la serie di nomi di Jurenito: Ostap-Sulejman-Berta-Marija-Bender-bej. L'idea di un eroe erede di Jurenito era arrivata ai due autori forse per il tramite del fratello di Evgenij Petrov, Valentin Kataev, che nel 1924 aveva scritto un romanzo con un personaggio ispirato a Ėrenburg, di cui si dirà in seguito. Secondo Dmitrij Bykov, per Il'f e Petrov «il primo oggetto di parodia era proprio Ėrenburg», vedi V. БЫКОВ, *Il'f i Petrov. Tajna tret'ego romana*, Lektorij "Prjamaja reč", Moskva 2014.

<sup>12</sup> M. BULGAKOV, *Il grande cancelliere e altri inediti*, a cura di V. Losev e I. Sibaldi, trad. di S. Prina e B. Osimo, Leonardo, Milano 1991.

<sup>13</sup> M. ĆUDAKOVA, *Michail Bulgakov. Cronaca di una vita*, trad. di C. Zonghetti, Odoja, Bologna 2013, p. 278. Sulle divergenze personali e artistiche tra i due scrittori, entrambi nati a Kiev nel 1891, vedi: B. FREZINSKIJ, *Il'ja Ėrenburg kak antipod Michaila Bulgakova*, in *Michail Bulgakov v potoke rossijskoj istorii XX-XXI vekov*, Vyp. 3, Muzej M.A. Bulgakova, Moskva 2015, pp. 139-153.

un caffè di Parigi; l'uno insiste sull'esistenza storica di Gesù, l'altro nega con convinzione l'esistenza del diavolo.

Secondo Mark Lipoveckij, Julio Jurenito è il primo trickster della letteratura sovietica<sup>14</sup>. L'archetipo del trickster, personaggio ricorrente in molte epoche e culture, studiato ormai da molti anni ma ancora sfuggente a una definizione precisa, è descritto come una figura di burlone o imbroglione, ma con connotati divini, demiurgici: «è l'incarnazione mitica dell'ambiguità e dell'ambivalenza, della doppiezza e della finzione, della contraddizione e del paradosso»<sup>15</sup>. Oppure: «Il trickster è certamente, quanto meno, un personaggio che gioca tiri: ora scherzosi e buffi, ora malevoli e crudeli, ora puerili, ora osceni, o ancora abilissimi e astuti, oppure al contrario goffi e maldestri, tanto da restarne prima vittima lui stesso, l'ingannatore-ingannato»<sup>16</sup>. Definizioni che calzano perfettamente a Julio Jurenito, ma anche ad altri personaggi nati dalla penna di Èrenburg negli anni Venti, e in qualche misura si adattano alla personalità del loro stesso creatore.

L'analisi di Lipoveckij è incentrata sulla mutazione novecentesca di questo archetipo e quindi sulla sua fortuna nella cultura sovietica e postsovietica. Il critico attribuisce a Èrenburg il primato di una rappresentazione radicalmente nuova del trickster, innescata dalla connessione con la rivoluzione: «Èrenburg not only marries the trickster trope with the revolution, but also presents a paradoxical, anti-dogmatic, intellectual model of the trickster's revolution as a response to the catastrophic turns in the history of modernity»<sup>17</sup>.

Tra i diversi elementi caratteristici che il trickster tradizionale avrebbe mantenuto nella sua versione postrivoluzionaria, secondo Lipoveckij, il più significativo è la sacralità. E la prossimità, forse ingannevole, con l'elemento sacro è uno dei tratti salienti della personalità di Jurenito, che si presenta al suo pubblico con attributi di Cristo, del diavolo, di idoli pagani e di altri dei: «Sulle origini del Maestro circolavano assurde leggende. Il più delle volte mi toccava ascoltare il racconto di come Budda si fosse reincarnato in quest'uomo alto e magro, dagli occhi pieni di brio, ma dotati della misteriosa facoltà di fermare il tempo» (p. 20).

---

<sup>14</sup> *Khulio Khurenito: The Trickster's Revolution* è il titolo del capitolo che Lipoveckij dedica al romanzo nella sua monografia *Charms of the Cynical Reason: Tricksters in Soviet and Post-Soviet Culture*, cit.

<sup>15</sup> L. HYDE, *Il briccone fa il mondo. Malizia, mito e arte*, Bollati Boringheri, Torino 2001, p. 15.

<sup>16</sup> S. MICELI, *Il demiurgo trasgressivo. Studio sul trickster*, Palermo, Sellerio, 1984, p. 12.

<sup>17</sup> LIPOVETSKY, *Charms of the Cynical Reason*, cit., p. 63.

Doti soprannaturali, reali o presunte, sono continuamente attribuite all'enigmatico Jurenito, mentre lui stesso sostiene di non essere altro che un uomo. Al suo primo apparire in Europa, nel caffè parigino La Rotonde, viene scambiato dal narratore (il suo futuro discepolo Èrenburg) per il diavolo in persona: «il signore in bombetta era un tipo talmente bislacco che tutta la Rotonda sussultò, ammutolendo un minuto per poi prorompere in un mormorio di stupore e di sgomento. Io solo capii al volo ogni cosa» (p. 15). Ma lo straniero nega sia di essere il diavolo, sia che il maligno esista: «Lo so per chi mi prende. Ma *lui* non esiste [...] No, scherzi a parte, io non sono il diavolo. Lei mi lusinga» (pp. 16-17).

Un altro tratto già presente nel modello tradizionale del trickster, molto ostentato da Jurenito, è la teatralità, mentre elementi inediti e distintivi del nuovo trickster novecentesco – che il Maestro messicano interpreta per la prima volta in una pagina letteraria – sarebbero il suo farsi filosofo e la capacità di rivelare il ‘diffuso cinismo universale’ presente nella società. Ma non si tratta semplicemente di un anticonformista, poiché è il trickster stesso a incarnare un sentimento ‘neocinico’, concetto che Lipoveckij trae da Peter Sloterdijk: «il *neocinismo* nasce dalla scelta di combattere l'avversario con le sue stesse armi: se l'ideologia vince facendosi portatrice dei valori e degli ideali, la filosofia avrà qualche possibilità di contrastarla soltanto attraverso una buona coscienza della menzogna e la costruzione di apparati di simulazione»<sup>18</sup>. Il trickster filosofo neocinico disvela il cinismo del discorso del potere facendosene ambiguo portavoce, immettendolo nel proprio folle argomentare e portandolo alle estreme conseguenze: «To play these discourses out to their limit, transforming them into pure absurdity, into selfdeconstructing spectacles or narratives – in other words, transforming authoritative discourses of modernity into material for the trickster's secular rites of waste or expenditure»<sup>19</sup>.

Il procedimento di esasperare un'idea apparentemente con lo scopo di esaltarla, ma in realtà per farne emergere le contraddizioni o i limiti, o per ottenere entrambi gli obiettivi, faceva parte dei comportamenti messi in atto, o meglio messi ‘in scena’, in quegli anni dallo stesso Èrenburg. L'ambiguità con cui l'autore si misurava con i suoi personaggi e con i temi delle sue opere era estrema, complicata dall'ambiguità dell'autoparodia. Per esempio, su uno dei temi affrontati provocatoriamente in *Julio Jurenito*, ‘la fine dell'arte’, il grande provocatore porta al limite, per

<sup>18</sup> M. PERNIOLA, *Presentazione*, in P. SLOTERDIJK, *Critica della ragion cinica. Il rapporto tra sapere e apparati di potere dall'antichità ai nostri giorni*, Garzanti, Milano 1992, p. 14

<sup>19</sup> LIPOVETSKY, *Charms of the Cynical Reason*, cit., p. 65.

ridicolizzarle, le idee propuginate dallo stesso autore in altre opere, come ammette Èrenburg nelle sue memorie:

«Ben presto mi appassionai a quel che allora chiamavano ‘costruttivismo’; tuttavia, lo riconosco, l’idea della diluizione dell’arte nella vita mi attraeva e, insieme, mi respingeva. Nel 1921 scrissi un libro, *Eppure gira*, chissoso e ingenuo, che si richiamava alla dichiarazione dei seguaci del Lef (la rivista Lef osservava che “il gruppo di I. Èrenburg giunge, per molti aspetti, alle nostre stesse conclusioni”). Io sostenevo che “la nuova arte cessa di essere arte”. Al tempo stesso prendevo a gabbo le mie stesse idee; sempre nel 1921 scrissi *Julio Jurenito*; il mio personaggio porta sino all’assurdo le tesi del libro *Eppure gira*. [...] Non era doppiezza la mia, dato che essa è sempre suggerita dal timore o da un calcolo. Semplicemente facevo le mie riserve sulla morte dell’arte, strombazzata da tanta gente, a cominciare da me»<sup>20</sup>.

Il manifesto costruttivista *A vse-taki ona vertitsja*, cui fa riferimento il brano e che in realtà non precede ma segue di pochi mesi la stesura di *Jurenito*, è un pamphlet dai toni fortemente provocatori in cui sembra prevalere la voce dell’Èrenburg-personaggio, con indosso la maschera del grande provocatore, su quella dell’Èrenburg-autore, sebbene non si tratti di un’opera né finzionale, né satirica<sup>21</sup>. Questo dimostra quanto articolata, polifonica e contraddittoria fosse la relazione tra l’autore e la sua creatura Julio Jurenito.

Secondo Lipoveckij, il metodo adottato da Julio Jurenito per far saltare tutti i nessi logici delle idee e delle ideologie della modernità è l’iperidentificazione (*overidentification*), una sorta di mimesi performativa che interpreta in modo così estremo il dettato ufficiale (sia esso religioso, culturale o politico) da risultare comica, provocatoria e sovversiva: «Khurenito’s performances have one purpose only, namely to reveal through comical overidentification the absurdity of modernity’s goals and values, including such sanctimonious ones as Freedom, Civilization, Culture and most of all, Progress. In fact, Khurenito even

<sup>20</sup> ÈRENBURG, *Uomini, anni, vita*, trad. di G. Crino, v. II, Editori riuniti, Roma 1961, p. 67 (*Ljudi, gody, žizn’. Kniga vtoraja*, in *Sobranie sočinenij v vos’mi tomach*, t. VII, Chudožestvennaja literatura, Moskva 2000). *A vse-taki ona vertitsja* è stato scritto nell’autunno del 1921 e pubblicato dall’editore Gelikon nel gennaio del 1922.

<sup>21</sup> È possibile leggere una parte del saggio tradotta in italiano in G. KRAISKI, *Le poetiche russe del Novecento. Dal simbolismo alla poesia proletaria*, Laterza, Bari 1968, p. 350.

overidentifies with the very idea of modernity»<sup>22</sup>. La satira di Èrenburg sembrerebbe rivolta in effetti soprattutto contro i valori dell'Occidente contemporaneo, che il protagonista messicano rifiuta nella sua totalità: è un Occidente fatto di sciovinismo francese e imperialismo americano, di militarismo tedesco e bolscevismo russo, ma anche di fatalismo russo e di nichilismo ebraico.

Il romanzo partecipa della riflessione, precedente alla guerra mondiale e alla Rivoluzione di Ottobre ma da questi eventi straordinariamente stimolata, sulla crisi della civiltà occidentale, un dibattito che diventa molto popolare negli anni Venti soprattutto grazie alla pubblicazione del saggio di Oswald Spengler *Il tramonto dell'Occidente: lineamenti di una morfologia della storia universale* (pubblicato in due tomi nel 1918 e nel 1922)<sup>23</sup>. Se *Julio Jurenito* fu letto da una parte della critica come un romanzo 'volgarizzatore' delle teorie di Spengler, tanto più lo fu il successivo romanzo satirico di Èrenburg, un'allegoria fantastorica della distruzione dell'Europa.

## 2. *Trest "D.E." e l'ebbrezza del tramonto dell'Occidente*

Dopo il successo straordinario e inatteso di *Julio Jurenito*, Èrenburg continua a sperimentare sul genere romanzesco, sempre incontrando il favore del pubblico e suscitando vivaci e contrastanti reazioni della critica. Il romanzo *Trest "D.E.": istorija gibeli Evropy*, scritto e pubblicato nel 1923, è una distopia satirica ambientata nel futuro, dal 1927 al 1940, in uno scenario, come scrisse lo stesso Èrenburg nelle sue memorie dei primi anni Sessanta, da «terza guerra mondiale».

Nell'autunno del 1921 Èrenburg si era stabilito a Berlino, città che

---

<sup>22</sup> LIPOVETSKY, *Charms of the Cynical Reason*, cit., p. 78.

<sup>23</sup> O. SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Wien 1918; München 1922. Nel periodo in cui Èrenburg scrive il suo primo romanzo, l'opera aveva attenti lettori e commentatori in Russia. Cfr. *Oswald Špengler i Zakat Evropy*, Bereg, Moskva 1922 (con saggi di F.A. Stepun, N.A. Berdjaev, S.L. Frank e Ja. M. Bukšpan). La Russia aveva avuto i suoi teorici della crescita e del declino della civiltà occidentale, anticipatori di alcune idee di Spengler, come Nikolaj Danilevskij e Konstantin Leont'ev nel XIX secolo e Nikolaj Trubeckoj nel XX. Cfr. A. FERRARI, *Trubeckoj e la nascita dell'eurasismo*, in N. TRUBECKOJ, *L'Europa e l'umanità*, pref. di R. Jakobson, a cura di O. Strada, Aspis, Milano 2021, pp. 158-174; V. N. BELOV, *La crisi della cultura europea nelle opere dei filosofi russi del Novecento: a proposito delle idee di Oswald Spengler*, in «Filosofia», n. 60, 2015, pp. 31-39.

non amava. Nel novembre del 1922, chiuso il suo secondo romanzo, *Žizn' i gibel' Nikolaja Kurbova* (Vita e morte di Nikolaj Kurbov), aveva dichiarato di volersi prendere una pausa di almeno sei mesi, sentendosi affaticato dalla scrittura come mai lo era stato prima. Dopo neanche due mesi racconta all'amico Vladimir Lidin di essere di nuovo al lavoro su «qualcosa di utopico-satirico-avventuroso: Il Trust Distruzione dell'Europa»<sup>24</sup>. Negli ambienti della comunità russa insediata nella capitale tedesca si comincia a parlare del nuovo progetto dello scrittore e il 18 febbraio il giornale in lingua russa «Dni» informa i lettori che Èrenburg «sta finendo il nuovo romanzo fantastico *Trust D.E.*»<sup>25</sup>. Due giorni dopo l'autore aggiorna l'amica Elizaveta Polonskaja, che si trova a Pietrogrado, sul suo «divertentissimo orribile scherzo. Già 2/3 dell'Europa sono stati fatti fuori. Rimane poco o niente»<sup>26</sup>. Alla fine di marzo un manoscritto del romanzo è recapitato a Mosca. Il 16 maggio Èrenburg legge brani del suo nuovo libro al pubblico del *Klub pisatelej*, club degli scrittori russi a Berlino.

La prima edizione di *Trest D.E. Istorija gibeli Evropy* esce nel maggio del 1923 per i tipi di Gelikon, editore russo berlinese che aveva già pubblicato *Jurenito*. Come per le opere precedenti, Èrenburg si muove per ottenere parallelamente una pubblicazione in Unione Sovietica; tuttavia le edizioni sovietiche sono sempre le più problematiche e in genere seguono con un certo scarto quelle occidentali. Fallito un tentativo con la rivista «Krasnaja nov'», il romanzo è accettato dall'editore Zemlja i fabrika (ZIF), che lo pubblica nel 1923 e successivamente nel 1928, in una raccolta completa delle opere dell'autore. Tra il luglio e l'agosto del 1923 anche la rivista «Ogonek» pubblica un capitolo del romanzo e il Glavlit ucraino ne autorizza la pubblicazione a cura delle edizioni di Stato. Quindi nello stesso 1923 il libro è pubblicato in tre diverse edizioni, a Berlino, Mosca e Char'kov<sup>27</sup>.

Il romanzo è una anti-utopia catastrofica orchestrata da un altro trickster bifronte, cinico e sentimentale, grande provocatore; ma mentre Julio Jurenito provocava solo a parole, il suo emulo è un uomo d'azione

<sup>24</sup> I. ÈRENBURG, *Daj ogljanut'sja... Pis'ma 1908-1930*, izd. pod. B. Ja. Frezinskim, Agraf, Moskva 2004, p. 249. La lettera è del 16 gennaio 1923.

<sup>25</sup> POPOV, FREZINSKII, *Il'ja Èrenburg: chronika žizni i tvorčestva*, cit., p. 303.

<sup>26</sup> ÈRENBURG, *Daj ogljanut'sja... Pis'ma 1908-1930*, cit., p. 258. Lettera del 20 febbraio 1923.

<sup>27</sup> In novembre viene annunciata su più di un bollettino letterario l'imminente pubblicazione della traduzione tedesca, mentre altre traduzioni si susseguono negli anni Venti, quella ceca è del 1924 e quella danese del 1926; in italiano il libro non è mai stato tradotto.

che scatena una guerra vera. L'avventuriero Jens Boot, figlio illegittimo del principe di Monaco e di una popolana olandese, uomo senza nazionalità e dai molti passaporti, intraprende il progetto di distruggere il continente europeo con il supporto di tre miliardari americani associati nel Trust D.E. (Destruction of Europe). Boot si dichiara seguace di Julio Jurenito dopo averne letto le gesta in un romanzo, e come il Maestro è mosso da pulsioni contraddittorie: innamorato di mademoiselle Lucy Flamengo, che ha rifiutato il suo amore, il giovane decide di radere al suolo il vecchio continente, che nella sua immaginazione si identifica nell'amata, reincarnazione della mitica Europa, la fanciulla fenicia rapita da Zeus nelle sembianze di un toro.

L'operazione del Trust ha inizio nel 1927 con l'ottenimento del controllo politico della Francia, paese scelto per sterminare gli altri sotto il comando della società *D.E.: Destruction et Expansion*. Una volta rasa al suolo la Germania, gli invasori francesi, con il supporto di rumeni e polacchi, si spingono fino a Mosca e oltre, suscitando la reazione dell'Armata rossa e di tutto il popolo sovietico, che contrattacca avanzando fino a Varsavia. Nel 1931, Boot, apparentemente dimentico del suo ruolo, partecipa all'avanzata russa verso ovest, incitando i sovietici con lo slogan «Daeš', Evropu!» («Forza Europa!», altra interpretazione della sigla D.E.). È una guerra senza esclusione di colpi, armi chimiche, bombe atomiche e ritrovati batteriologici vengono utilizzati da parte dei francesi, che lasciano terra bruciata al loro passaggio. Infine tutti i russi vengono sterminati con un virus letale dall'azione istantanea. In Francia scoppia una guerra civile, Parigi capitola nel 1940 e l'Europa è ormai ridotta a un oscuro deserto popolato da belve feroci quando Boot la lascia per l'America.

Gli europei sopravvissuti, occidentali e orientali, trovano rifugio altrove nel mondo e benedicono le terre che li accolgono; molti accorrono al pilastro che segna il confine tra l'Europa e l'Asia, sui monti Urali, e lo benedicono come un talismano: «Alle loro spalle c'era il deserto sconfinato, davanti a loro un regno benedetto: la Russia, l'Asia, la pace»<sup>28</sup>. I russi fuggiti verso Est si stabiliscono in Siberia e vengono impiegati nell'industria pesante: «Alcuni arrivarono fino a Sachalin e trovarono lavoro nelle miniere di carbone. In Siberia c'era ogni ben di Dio: neve, oro, pane e giustizia. I profughi non rimpiangevano le calde notti di Crimea, né i ciliegi delle capanne ucraine»<sup>29</sup>. Offre asilo

<sup>28</sup> ÈRENBURG, *Trest D.E. Istorija gibeli Evropy*, in Id., *Neobyčajnye pochoždenija*, cit., p. 396. La traduzione dei brani citati è mia, AA.

<sup>29</sup> *Ibid.*

ai rifugiati anche la lontana Australia, dove i professori della Sorbonne sono contenti di pascolare montoni. L'unico ad avere nostalgia del vecchio continente è Jens Boot, che sogna di tornare al più presto nella terra che ha devastato. Infine vi ritorna da solo, la percorre a piedi per molte settimane fino a morire di stenti, mentre bacia il suolo europeo.

La narrazione è retrospettiva: la ricostruzione degli eventi avviene in base ai documenti del Trust, conservati nell'archivio dell'associazione e rinvenuti solo nel 2004, circostanza chiarita quasi alla fine del romanzo. Alcuni di questi documenti sono inseriti nel testo nella presunta versione originale, come lettere, appunti, dispacci, articoli di giornale, e in questo possiamo leggere un omaggio, o un riferimento parodico, alla tendenza della prosa sovietica contemporanea verso la cronaca storica e il collage di diverse fonti documentali.

Le avventure del romanzo compongono una grande allegoria: l'uomo europeo è tormentato da sentimenti ambivalenti, si sente tradito dal proprio continente (dalla deriva della sua cultura) e, pur amandolo, decide di distruggerlo, nazione per nazione, attraverso i mali derivanti dalla degenerazione della stessa cultura dei singoli paesi. I personaggi sono la personificazione di concetti astratti e le loro azioni hanno un significato simbolico, il che crea alcuni vuoti narrativi, o comunque dei nessi deboli nell'intreccio.

Anche in questo libro c'è il ricorso agli stereotipi nazionali per cercare l'effetto satirico dello scontro tra culture, mentre la legge del contrappasso è il procedimento simbolico per motivare la distruzione dei vari popoli: l'annientamento della popolazione inglese, nota per i suoi modi snob, avviene attraverso il dilagare del cannibalismo; gli italiani, eredi di secoli di arte e di storia, sono decimati da un'epidemia che causa la perdita della memoria; i francesi ribelli, con la fama di grandi amanti, sono decimati per mezzo dell'infertilità maschile; i solerti scandinavi con la malattia del sonno, e così via. L'intervento stesso del Trust D.E. ai danni dell'Europa segue il principio del contrappasso: se la causa principale della degenerazione della cultura europea è l'economia capitalista, è proprio attraverso la creatura tipica di tale economia, il trust, che il continente trova la morte.

Come il suo predecessore ideale, Jens Boot può essere considerato un moderno Don Chisciotte perennemente in viaggio, tuttavia nella struttura itinerante dei due romanzi c'è una differenza fondamentale: qui gli spostamenti del protagonista sono funzionali all'intreccio, allo svolgimento dell'azione, e non soltanto alla descrizione dello spazio, come avveniva nel romanzo precedente. In *Neobyčajnye pochoždenija*



*Chulio Churenito i ego učenikov* l'azione era ridotta al minimo e il viaggio della compagnia di picari consisteva in una sorta di visita guidata tra le miserie e le macerie dell'Occidente, mentre il discorso del filosofo-guida Jurenito dominava la scena. Lo stesso Boot afferma in riferimento a Jurenito: «Quel rammollito non faceva altro che filosofeggiare, quando era necessario agire!»<sup>30</sup>; in effetti l'azione porta Boot a realizzare il suo piano, mentre le peregrinazioni inconcludenti del Maestro non hanno alcun esito concreto. Da questo punto di vista *Trest "D.E."* è molto più aderente al genere avventuroso di quanto non lo sia *Jurenito*, tuttavia non è ancora un romanzo di avventura nella sua forma pura, se è giusta l'indicazione di Abram Vulis, secondo il quale il genere si realizza quando il programma narrativo prevede l'azione per l'azione, mentre se l'azione è sottoposta alla dimostrazione o alla confutazione di un'idea, si tratta di romanzo filosofico o satirico<sup>31</sup>.

Con questo romanzo l'autore sperimenta quindi un'altra declinazione del genere satirico, mantenendo elementi formali importanti del primo romanzo, come la struttura itinerante, l'ambientazione globale e la caratterizzazione grottesca e simbolica dei personaggi, soprattutto del protagonista, ma modellando l'intreccio sulla letteratura di svago, e in particolare di avventura, con un aumento dell'azione e una sostanziale riduzione della densità filosofica. Nonostante l'impianto allegorico ispirato al mito greco di Europa appesantisca per certi versi l'intreccio, *Trest "D.E."* è sicuramente un romanzo meno colto e meno dostoevskiano sia di *Julio Jurenito*, sia di *Žizn' i gibel' Nikolaja Kurbova*, e decisamente – come molta critica ha rilevato – più cinematografico.

Nonostante le differenze, anche significative, tra i primi due romanzi satirici di Ėrenburg, la loro somiglianza innegabile ha indotto la critica a considerare *Trest "D.E."* una sorta di continuazione di *Julio Jurenito*, ad accusare l'autore di seguire facili mode per assecondare il gusto del pubblico e a liquidare *tout court* la sua produzione romanzesca come una continua riscrittura del primo romanzo. Si tratta di considerazioni comuni alla critica sovietica e a quella dell'emigrazione, si veda a nome di quest'ultima il parere di Michail Osorgin:

«Con il nuovo libro "Trest D.E." Il'ja Ėrenburg non ha battuto il suo record personale stabilito con "Chulio Churenito". "Trest D.E." è un libro di stanca arguzia e insipida malizia. [...]

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 365. La citazione è tratta dal capitolo intitolato *Jens Boot conosce Julio Jurenito*.

<sup>31</sup> A. VULIS, *V mire priključenij: Poëtika žanra, Sovetskij pisatel'*, Moskva 1986, p. 23.

Èrenburg ha scritto di meglio; forse tornerà a scrivere di meglio. Per il momento stupisce la rapidità con cui – a differenza di altri – pubblica un libro dopo l'altro. La qualità non ci guadagna»<sup>32</sup>.

Per buona parte dei critici sovietici, Èrenburg è troppo rivolto a Occidente e si è conquistato uno spazio immeritato nella letteratura sovietica solo in virtù del suo 'esotismo': Tynjanov gli rinfaccia di aver scelto la via più semplice per aggirare il problema del romanzo russo, che è sempre stato quello «della forma lunga su materiale nazionale»<sup>33</sup>; lo accusa di avere l'Occidente come unico eroe e di continuare a proporre al lettore russo temi e tipi occidentali<sup>34</sup>.

Ma la scelta di Èrenburg si dimostra felice: il pubblico sovietico la premia in un periodo di relativa crisi della letteratura nazionale, quando i lettori sono nettamente orientati verso la narrativa tradotta, in particolare i romanzi di appendice occidentali. Osserva Boris Èjchenbaum nel 1924:

«Adesso lo scrittore russo, se vuole essere letto, deve inventarsi uno pseudonimo e dire che il suo romanzo è una traduzione [...]. Anche se, a dire la verità, un modo c'è: andare all'estero e da lì tirar fuori romanzi su romanzi scritti all'ultima moda russo-parigina. Ma è una cosa molto costosa e per farlo bisogna avere il cognome giusto, proprio come Il'ja Èrenburg»<sup>35</sup>.

Secondo altri, uno degli aspetti più pregevoli delle sue opere sarebbe proprio la satira contro la società occidentale, che lo scrittore – a differenza della maggior parte dei suoi connazionali – conosce a fondo; da cui l'idea, errata, che i suoi romanzi rientrino nella narrativa

<sup>32</sup> M. OSORGIN, «Sovremennye zapiski», n. 7, 1923, cit. in POPOV, FREZINSKIJ, *Il'ja Èrenburg: chronika žizni i tvorčestva*, cit., p. 343.

<sup>33</sup> JU. TYNJANOV, *200.000 metrov Il'i Èrenburg*, in ID., *Literaturnaja evolucija. Izbrannye trudy*, Agraf, Moskva 2002, p. 380. Per la prima volta l'articolo è apparso su «Žizn' iskusstvo», n. 4, 1924, p. 14, firmato con lo pseudonimo Jurij Van Vazen.

<sup>34</sup> TYNJANOV, *Literaturnoe segodnja*, in ID., *Literaturnaja evolucija*, cit., p. 392. L'articolo appare per la prima volta su «Russkij sovremennik», n. 1, 1924, pp. 292-306. Sulla popolarità in Russia delle traduzioni dei romanzi su Tarzan, vedi anche: V. ŠKLOVSKIJ, «Tarzan», in «Russkij sovremennik», n. 3, 1924. Altri giudizi simili di Tynjanov su Èrenburg appaiono in: TYNJANOV, *Sokraščenje štatov*, in ID., *Literaturnaja evolucija*, cit, p. 384. L'articolo appare per la prima volta su «Žizn' iskusstva», n. 6, 1924. Sulla critica di Tynjanov all'opera di Èrenburg, vedi B. FREZINSKIJ, *Tynjanov, Èrenburg i drugie (V chronologičeskich kontekstach)*, in «Zvezda», n. 2, 2016, pp. 136-171.

<sup>35</sup> B. ÈJCHENBAUM, *O Šatobriane, o červoncach i russkoj literature*, in «Žizn' iskusstva», n. 1, 1924, pp. 3-4.

d'avventura antioccidentale o anticapitalista, di cui l'esempio più tipico sarà il filone del 'Pinkerton Rosso', divenuto abbastanza popolare presso il pubblico dei più giovani<sup>36</sup>.

Tra le voci della critica non ideologica, anche i Fratelli di Serapione considerano le opere di Èrenburg un'imitazione di romanzi occidentali, tra loro chiamano l'autore il 'grande imitatore' (*Velikij Imitator*)<sup>37</sup>, ma a differenza di altri lo apprezzano proprio per le 'armi non russe' cui fa ricorso, come l'ironia<sup>38</sup>. Per autori come Lev Lunc, Veniamin Kaverin, Mariëtta Šaginjan ed Evgenij Zamjatin Èrenburg fa bene a guardare alla letteratura occidentale, e soprattutto al genere avventuroso, come un modello da imitare. Zamjatin riconduce i suoi romanzi a quella che considera una nuova tendenza letteraria, cui appartiene lui stesso, che definisce *sintetizm*, ovvero la saldatura tra una trama avventurosa e una sintesi filosofica, e gli attribuisce la palma dello scrittore «più europeo»:

«Èrenburg è il più contemporaneo di tutti gli scrittori russi, interni ed esterni, o meglio: non è neanche uno scrittore russo, ma europeo, e proprio per questo è il più contemporaneo tra i russi. Ed è certamente un eretico (quindi, un rivoluzionario) autentico. L'eretico autentico ha la stessa proprietà della dinamite: l'esplosione (creativa) avviene nella direzione della massima resistenza»<sup>39</sup>.

Èrenburg considera Zamjatin un «maestro» e accoglie la sua approvazione come un incoraggiamento importantissimo a proseguire per la strada intrapresa<sup>40</sup>. In effetti, la sua prosa può essere considerata come la propaggine più europea della corrente occidentalista del

<sup>36</sup> A differenza dei testi inquadrabili in questo genere, i romanzi di Èrenburg non mettono in scena uno scontro ideologico tra comunismo e capitalismo, tra Est e Ovest, ma mettono la Russia sovietica e i paesi capitalistici sullo stesso piano, condannando entrambi alla rovina.

<sup>37</sup> Lettera di Nikolaj Tichonov a Lev Lunc del 2 febbraio 1924. Cfr. B. FREZINSKIJ, *Il'ja Èrenburg i "Serapionovy brat'ja"*, in «Voprosy literatury», n. 2, 1997, pp. 234-260.

<sup>38</sup> «Chulio Churenito è un libro pericoloso, non russo. È satira, ma il lettore russo non ci è abituato». Vedi LUNC, *I. Èrenburg. Neobyčajnye počozhdenija Chulio Churenito i ego učenikov*, cit.

<sup>39</sup> E. ZAMJATIN, *Novaja russkaja proza*, in «Russkoe iskusstvo», n. 2-3, 1923, p. 210. Anche in ID., *Lica*, Meždunarodnoe Literaturnoe Sodružestvo, Copyright by Inter-Language literary Associates, New York 1967, pp. 208-210. Vedi anche ID., *Èrenburg*, in «Rossija», n. 8[10], 1923, p. 28.

<sup>40</sup> POPOV, FREZINSKIJ, *Il'ja Èrenburg: chronika žizni i tvorčestva*, cit., p. 315 (lettera di Èrenburg a Zamjatin inviata alla redazione della rivista «Rossija» il 16 maggio 1923).

romanzo russo degli anni Venti, ma di tale corrente Èrenburg incarna un punto di vista anomalo: non guarda più a Occidente degli altri, piuttosto guarda *da* Occidente il presente della Russia e dell'Europa, e lo fa con la convinzione che la Russia sia parte dell'Europa. Si veda cosa scrive a proposito di *Trest "D.E."* negli anni Sessanta:

«È una satira; potrei riscriverla oggi con il sottotitolo: Episodi della terza guerra mondiale. Per me l'Europa non era un cimitero, ma un campo di battaglia, che a volte mi stava a cuore e a volte no: così l'avevo vista da giovane a Parigi, così la ritrovai nell'inquieta Berlino del 1922. (Così la vedo ancor oggi. Naturalmente, è sempre possibile assumere atteggiamenti diversi di fronte all'Europa: "Spalancare le finestre", chiudere ermeticamente le porte, si può anche ricordare che tutta la nostra cultura – dalla Rus di Kiev fino a Lenin – è indissolubilmente legata alla cultura dell'Europa)»<sup>41</sup>.

L'ultima frase del brano citato riflette l'opinione più autentica dell'autore sulla «cultura dell'Europa»: nel continente che i protagonisti dei suoi romanzi satirici vogliono distruggere, rientra pienamente, in termini storici, culturali e geografici, anche la Russia. Di questa idea, tutt'altro che scontata per un intellettuale sovietico, impopolare negli anni Venti ed eretica nei decenni successivi, Èrenburg è l'incarnazione stessa, e se ne fa portavoce militante per tutta la vita.

Sebbene il grottesco, la proiezione nel futuro, l'autoparodia e molti altri aspetti macroscopici del romanzo suggerissero di non prendere sul serio *Trest "D.E.": istorija gibelj Evropy*, certa critica ha voluto leggersi la volontà di divulgare una teoria politica. Quindi i marxisti hanno rimproverato a Èrenburg la totale ignoranza dei meccanismi dell'evoluzione storica e della lotta di classe, cosa ovvia viste le sue note posizioni filooccidentali, decadenti e piccolo-borghesi, mentre la critica antibolscevica gli ha attribuito una concezione politica antieuropea, frutto di un odio viscerale nei confronti del vecchio continente, dettato da un complesso di inferiorità di stampo russo-sovietico<sup>42</sup>.

Il 1923 è il momento di maggiore esposizione dell'autore al fuoco

<sup>41</sup> ÈRENBURG, *Uomini, anni, vita*, trad. di G. Crino, v. III, Editori riuniti, Roma 1962, p. 30.

<sup>42</sup> Cfr. POPOV, FREZINSKIJ, *Il'ja Èrenburg: chronika žizni i tvorčestva*, cit. L'opera riporta numerose recensioni in cui si può leggere questa polarizzazione, per esempio: «Iskry» (luglio 1923, Rostov), p. 333; «Kommunist» (19 settembre 1923, Char'kov), p. 337; «Petrogradskaja pravda» (6 ottobre 1923), p. 340.

incrociato della critica antioccidentale e filooccidentale. Èrenburg gioca con questa immagine ambigua e veste compiaciuto la maschera del cinico, con la presunzione di collocarsi ancora per qualche anno *au-dessus de la mêlée*<sup>43</sup>. «È significativo che i bianchi lo considerino rosso, e i rossi, bianco» recita un articolo delle «Izvestija» che si interroga sulle ragioni del suo successo e sulla composizione del suo pubblico, arrivando a concludere che la parte più raffinata e vivace della giovane società sovietica, divisa tra utopia socialista e il nuovo slancio capitalista stimolato dalla Nep, si riconosce nell'opera ambigua e scanzonata di questo *intelligent* che dal punto di vista politico «non è né carne né pesce»<sup>44</sup>.

Un'opinione diffusa è che l'autore con questo libro abbia voluto 'romanzare' il dibattito contemporaneo sui concetti di *cultura* e *civiltà*, e in particolare dare forma narrativa alle teorie storico-filosofiche di Spengler. Tuttavia lo spenglerismo di Èrenburg si limita a una suggestione e non è difficile individuare l'interesse specifico dell'autore per il 'tramonto' come tema trasversale: alla morte dell'Europa dei suoi romanzi satirici, corrisponde la morte dell'eroe in un altro genere praticato da Èrenburg negli anni Venti, il romanzo di formazione. Subito dopo la pubblicazione di *Julio Jurenito* l'autore aveva scritto *Žizn' i gibel' Nikolaja Kurbova*, la biografia di un giovane čekista morto suicida, tormentato dall'ossessione per la 'costruzione', proprio come il suo creatore in quella fase<sup>45</sup>. Che il termine *gibel'* (morte, distruzione, rovina) ricorra nei titoli di due romanzi consecutivi di Èrenburg è significativo dell'importanza del tema della fine, affrontato in alcuni testi nella sua dimensione tragica, individuale e psicologica, e in altri nella sua dimensione grottesca, collettiva e storica. Il ricorrere del tema della fine/morte/distruzione è puntualmente rilevato da Jurij Tynjanov, il quale vi individua un problema strutturale: «tutti i suoi eroi muoiono, perché sono privi di peso e fanno solo morire»<sup>46</sup>. Il critico formalista rimprovera a Èrenburg di creare personaggi inconsistenti, incapaci di sorreggere una struttura romanzesca, ragion per cui «il romanzo di

<sup>43</sup> La celebre frase di Rolland è anche il titolo di un suo articolo, cfr. ÈRENBURG, *Au-dessus de la mêlée*, in «Russkaja kniga» (Berlino), n. 7-8, 1921, p. 2.

<sup>44</sup> Èrenburg i Èrenburgščina, in «Izvestija», 1 oktjabrja 1923.

<sup>45</sup> Scritto nel 1922, il romanzo avrebbe descritto nelle intenzioni dell'autore la tragedia di un «eroe costruttivista». In italiano il romanzo è uscito con il titolo *L'uomo della Ceka. Vita e morte di Nikolaj Kurbov*, Sugar, Milano 1963.

<sup>46</sup> TYNJANOV, *Literaturnoe segodnja*, in ID., *Literaturnaja evoljucija*, cit., pp. 397-398.

Èrenburg è solo il riflesso, l'ombra di un romanzo»<sup>47</sup>. Tutto assorbito dal problema di 'come sia fatto' questo tipo di romanzo, Tynjanov – in linea con la posizione dei suoi sodali dell'Opojaz – non coglie o non vuole ammettere il potenziale innovativo dei testi di Èrenburg, che considera brillanti *feuilleton* spacciati per romanzi.

La severità dei giudizi di Tynjanov, Èjchenbaum, e in parte anche di Šklovskij, lascia qualche perplessità: nonostante l'interesse per le sperimentazioni sull'intreccio, l'incoraggiamento ai giovani scrittori a imitare i modelli occidentali, il valore attribuito alla letteratura di evasione, esprimono forti riserve sulla narrativa di Èrenburg, che pure faceva breccia nel cuore dei lettori<sup>48</sup>. Questa posizione dei formalisti risente forse di una certa insofferenza nei confronti di un autore considerato un transfuga e un privilegiato, molto letto, chiacchierato e tradotto in Russia e all'estero, insomma un 'fenomeno editoriale' *sui generis* che la critica 'seria' impegnata nella ricerca e nella disamina dei 'generi nuovi' per la nuova cultura russa tendeva a considerare passeggero e a non prendere troppo sul serio.

Anche se *Trest "D.E."* non ha l'originalità delle *Straordinarie avventure di Julio Jurenito e dei suoi discepoli* e non ha conosciuto la popolarità della maggior parte delle opere dell'autore, la sua apparizione nel 1923 fa lievitare notevolmente il 'fenomeno Èrenburg'.

### 3. Il 'fenomeno Èrenburg': tra autofiction, fortuna editoriale e caricatura letteraria

Nel giugno del 1924 Vsevolod Mejerchol'd mette in scena a Leningrado la pièce *Daeš' Evropu!*, un adattamento di *Trest "D.E."* di cui Èrenburg ricostruisce le circostanze nelle memorie *Uomini, anni, vita*:

«Nell'estate del 1923 vivevo a Berlino e vi si recò anche Mejerchol'd. Ci incontrammo. Vsevolod Èmil'evič mi propose di adattare il mio romanzo *Trust D.E.* per il suo teatro, diceva che l'opera sarebbe dovuta riuscire un misto fra lo spettacolo da circo

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> In merito alle critiche ingenerose dei membri dell'Opojaz all'indirizzo di Èrenburg vedi, tra gli altri, V. KANTOR, *Metafizika evrejskogo 'net' v romane Il'ja Èrenburga "Chulio Churenito"*, <<http://gefter.ru/archive/13858>> (ultimo accesso 16.4.2022).

e l'apoteosi propagandistica. Non me la sentivo di rielaborare il mio romanzo [...]. Tuttavia sapevo quanto fosse difficile dire di no a Mejerchol'd e risposi che ci avrei pensato»<sup>49</sup>.

La trasposizione teatrale del romanzo non è il frutto di una collaborazione, anzi produce una rottura tra lo scrittore e il regista. L'aspetto finale della pièce si discosta notevolmente dal romanzo: il testo scritto da Mečislav Podgaeckij e riadattato in un secondo momento da Mejerchol'd era basato principalmente su *Trest "D.E."* e in misura minore su *Tunnel* di Bernhard Kellermann e su opere di Upton Sinclair e Pierre Hamp<sup>50</sup>:

«Non assistetti allo spettacolo: a giudicare dai commenti degli amici e dagli articoli dei critici ben disposti nei confronti di Mejerchol'd, Podgaeckij aveva scritto un'opera fiacca. Vsevolod Emil'evič ne aveva fatto uno spettacolo interessante: l'Europa andava a rotoli fragorosamente, le scene si cambiavano in un fiato, gli attori si struccavano e si truccavano in fretta e furia, strepitava il jazz. [...] Tuttavia lo spettacolo ebbe successo, e la fabbrica di sigarette 'Java' lanciò sul mercato le sigarette 'D.E.'. Io, invece, per via di questa sciocca faccenda, non vidi più Vsevolod Emil'evič per ben sette anni»<sup>51</sup>.

Èrenburg ricorda che nella disputa nata tra lui e il regista Majakovskij aveva preso le sue difese e rievoca anche un altro spettacolo teatrale del 1924, un adattamento di *Julio Jurenito* andato in scena a Kiev, durante il quale era comparso sul palco un attore che impersonava l'autore<sup>52</sup>. La risonanza di queste trasposizioni, insieme al furore delle recensioni dei libri, che si pubblicano velocemente e si vendono bene sia a Berlino che a Mosca, amplificano in Urss l'attenzione sulla persona di Èrenburg, nonostante sia distante dallo scenario sovietico, o forse proprio in virtù di tale distanza. In questo periodo nasce una sorta di piccola mitologia su Èrenburg, che nell'immaginario comune diventa una misteriosa creatura metaletteraria, per metà autore e per metà personaggio.

La sintesi più completa dei miti fondanti del 'fenomeno Èrenburg' si trova in un capitolo del romanzo di Viktor Šklovskij *Zoo ili pis'ma ne o ljubvi* (*Zoo o lettere non d'amore*, 1923), che descrive la vita

<sup>49</sup> EHRENBURG, *Uomini, anni, vita*, cit., v. II, p. 158.

<sup>50</sup> VJAČ. POPOV, *Daeš' Evropu!*, in «Peterburgskij teatral'nyj žurnal», n. 8, 1995 <<https://ptj.spb.ru/archive/8/in-opposite-perspective-8/dayosh-evropu/>> (ultimo accesso 16.4.2022).

<sup>51</sup> EHRENBURG, *Uomini, anni, vita*, cit., p. 159.

<sup>52</sup> ÈRENBURG, *Ljudi, gody, žizn'. Kniga vtoraja*, cit., p. 176.



degli emigrati russi a Berlino: Èrenburg è uno degli animali costretti a risiedere in questo particolarissimo zoo. Della complessa caricatura costruita da Šklovskij ci interessano qui soltanto gli elementi di fusione tra la figura dell'autore Il'ja Èrenburg e le figure dei suoi personaggi, mentre l'analisi dell'intero capitolo metterebbe in luce l'intrecciarsi di questi luoghi comuni con tutta una serie di altri giudizi e stereotipi, parimenti interessanti, che riguardano la posizione dello scrittore nel contesto socio-culturale dell'emigrazione russa e la critica del suo lavoro letterario, soprattutto dei suoi «*feuilleton* con intreccio»<sup>53</sup>.

Prendiamo quindi in esame un brano tratto dalla Lettera venticinquesima del romanzo epistolare di Šklovskij:

«Lui ha tre professioni: 1) fumare la pipa, 2) fare lo scettico, seduto al caffè mentre pubblica "L'oggetto", 3) scrivere Chulio Churenito.

Cronologicamente, l'ultimo Chulio Churenito si chiama Trust D.E. Erenburg emana raggi, questi raggi hanno nomi diversi, il loro segno di riconoscimento è che fumano la pipa.

Questi raggi riempiono la Prager Diele.

In un angolo della Prager Diele siede il maestro stesso, mostrando l'arte di fumare la pipa, di scrivere romanzi e di prendere il mondo ed il gelato con scetticismo.

La natura è stata generosa con Erenburg: lui possiede il passaporto. Con questo passaporto vive all'estero. E ha migliaia di visti»<sup>54</sup>.

«Fumare la pipa» è una delle passioni di Èrenburg, che fa della pipa la sua firma, il suo oggetto totemico: *Trinadcat' trubok* (Le tredici pipe) è il titolo di una sua celebre raccolta di racconti satirici, tutti i suoi personaggi *alter ego* fumano la pipa, sulle copertine dei suoi libri spesso compaiono le pipe. Lo scrittore «fa lo scettico» di professione: Šklovskij gli attribuisce la posizione intellettuale del suo personaggio più famoso, Julio Jurenito, definito nel romanzo stesso, ma soprattutto dalla critica, scettico, cinico e nichilista.

L'immagine di Èrenburg seduto in un caffè è un dato di realtà: si conservano molte fotografie, schizzi, disegni, testimonianze sullo scrittore intento a scrivere le sue opere al tavolino di un bar. È l'iconografia classica del bohémien russo all'estero, un tipo umano del quale Èrenburg è la quintessenza. Šklovskij enfatizza ironicamente questa immagine, sottolineando che lo scrittore può vedere il cielo di

<sup>53</sup> ŠKLOVSKIJ, *Zoo o lettere non d'amore*, trad. di M. Zalambani, Sellerio, Palermo 2002, p. 116.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 115.



Berlino solo in primavera, quando il famoso caffè Prager Diele mette i suoi tavoli all'aperto: «Grazie a Dio, è primavera. La Prager Diele metterà i tavolini fuori, in strada, e Il'ja Ėrenburg vedrà il cielo»<sup>55</sup>. I caffè hanno un'importanza fondamentale per la quotidianità di Ėrenburg negli anni Venti, sono il suo luogo di lavoro, fanno da scenografia al suo ruolo di autore-personaggio e ispirano le sue opere; il romanzo *Ljubov' Žanny Nej* (L'amore di Žanna Nej, scritto nel 1923 e pubblicato nel 1924), è stato interamente scritto nel locale turco Islam, scelto per la sua ambientazione squallida e al tempo stesso esotica: «Lì ogni mattina incontro i miei eroi»<sup>56</sup>. Le lettere inviate agli amici da Berlino sono ricche di informazioni sui caffè («Qui fa un freddo odioso. La "Diele" è di nuovo aperta fino alle 12») e un saggio sulla vita in Germania si intitola proprio *Pis'ma iz kafe* (Lettere da un caffè)<sup>57</sup>.

Ma il caffè è anche un *topos* letterario e nei romanzi di Ėrenburg è il luogo in cui avvengono incontri cruciali: in *Julio Jurenito* il discepolo ebreo Il'ja Ėrenburg incontra il Maestro mentre è seduto a un tavolo del caffè La Rotonde di Montparnasse; Nikolaj Kurbov incontra la sua Katja al Tarakanij brod (Il guado degli scarafaggi), un bar moscovita di terza categoria (*Žizn' i gibel' Nikolaja Kurbova*); Jens Boot incontra la bella e altera Lucy Flamengo in un night di Parigi (*Trest "D.E." Istorija gibeli Evropy*). Se in queste opere il caffè è il cronotopo dell'incontro, diventa addirittura protagonista ed elemento cornice nella silloge *Uslovnye stradanija zavsegdataja kafe* (Sofferenze relative di un assiduo frequentatore di caffè, 1925), che nel primo progetto di Ėrenburg doveva essere una guida turistica dei bar sovietici ed europei e poi diventa una raccolta di racconti satirici<sup>58</sup>.

Nella citazione del romanzo di Šklovskij Ėrenburg è seduto a un tavolo della Prager Diele a scrivere *L'oggetto*, ovvero la rivista di arte contemporanea in tre lingue «Vešč' /Objet/Gegenstand» che in questo periodo dirige a Berlino insieme a El' Lisickij. Un progetto internazionale moderno e provocatorio, uno dei primi esempi dell'impegno di Ėrenburg affinché non si interrompa la comunicazione tra intellettuali e artisti europei e sovietici divisi da barriere ideologiche e nazionali. Ėrenburg che «emana raggi» è un riferimento a questa pubblicazione.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> ĖRENBURG, *Vstreča avtora so svoimi personažami*, in «Prožektor», n.17, 1927, p. 12.

<sup>57</sup> Cfr. ID., *Daj ogljanut'sja... Pis'ma 1908-1930*, cit., p. 260. Lettera a Vladimir Lidin del 21 febbraio 1923; e *Pis'ma iz kafe*, in «Rossija», n. 9, 1923.

<sup>58</sup> L'opera è stata ripubblicata nel 2001 nell'antologia ĖRENBURG, *Neobyčajnye pochoždenija*, cit., pp. 695-784.

Tutta la simbologia condensata nella prima frase del testo citato, che non manca di sottolineare che *Trest "D.E."* sia un romanzo uguale a *Julio Jurenito*, è replicata quasi perfettamente alcune righe sotto: «In un angolo della Prager Diele siede il maestro stesso, mostrando l'arte di fumare la pipa, di scrivere romanzi e di prendere il mondo ed il gelato con scetticismo»<sup>59</sup>. Quindi il bar, la pipa, la scrittura (in questo caso di romanzi) e lo scetticismo tornano in una frase in cui però il soggetto dell'azione non è più Èrenburg, ma «il maestro stesso», ovvero Julio Jurenito: con un semplice procedimento di iterazione della situazione e sostituzione del soggetto, Šklovskij ottiene l'identificazione totale tra l'autore Èrenburg e il suo personaggio Jurenito.

L'ultima parte del brano citato di Šklovskij arricchisce il ritratto dello scrittore di un elemento simbolico fondamentale: «La natura è stata generosa con Èrenburg: lui possiede il passaporto. Con questo passaporto vive all'estero. E ha migliaia di visti»<sup>60</sup>. Qui non è esplicito il procedimento di sovrapposizione tra autore e personaggio, a prima vista si tratta di dati reali che riguardano soltanto il 'vero' Èrenburg, tuttavia l'effetto realistico è neutralizzato da un intenzionale effetto iperbolico. Per sua 'natura' questa persona non è né un emigrato come gli altri, né un cittadino sovietico comune: ha scelto di vivere all'estero, ma grazie al suo passaporto e ai suoi visti può tornare quando e come vuole nella Russia sovietica, cosa che per esempio lo stesso Šklovskij vorrebbe ma non può fare. Il passaporto è l'«oggetto magico» di cui la natura ha generosamente (e misteriosamente) dotato Èrenburg, le «migliaia di visti» sono le infinite munizioni con cui questa arma misteriosa può essere ricaricata. Da persona reale lo scrittore diventa in questo modo una figura mitica, e perciò stesso estranea, diversa da tutti gli altri membri della comunità, anzi di entrambe le comunità: sia quella emigrata, sia quella sovietica. Questa 'estraneità' lo avvicina ancora di più ai suoi personaggi 'stranieri' perennemente in viaggio, trickster dai poteri misteriosi, geni dei confini e del loro transito.

L'autocaricatura di Èrenburg in *Julio Jurenito* nelle sembianze del discepolo ebreo può essere considerata l'esordio dell'Èrenburg-personaggio nel mondo della letteratura russa: qui l'autore si mette in scena con un procedimento di *autofiction*, ovvero conferendo al narratore protagonista un'identità che coincide con la propria, a cominciare dal nome e da alcuni elementi autobiografici noti, come l'origine ebraica

<sup>59</sup> ŠKLOVSKIJ, *Zoo o lettere non d'amore*, cit., p. 115.

<sup>60</sup> *Ibid.*

e la frequentazione di alcuni caffè parigini<sup>61</sup>. Il ritratto di Šklovskij in *Zoo ili pis'ma ne o ljubvi* è una sorta di consacrazione del personaggio Èrenburg sulla scena letteraria, dove però l'eroe risulta arricchito da una serie di elementi inter e metatestuali: si consolida la saldatura tra Èrenburg autore e il personaggio Jurenito, già insinuata ma non esplicita in *Julio Jurenito*, alla quale nel frattempo avevano contribuito notevolmente fattori esterni al libro, come le osservazioni insistenti della critica che attribuivano all'autore le idee del protagonista. È significativo che nel processo di costruzione artistica di questo personaggio, Èrenburg accolga alcune delle caricature elaborate da autori e critici, mostrando di vestire volentieri le maschere che gli altri gli attribuiscono.

Un'ulteriore conferma della vitalità dell'Èrenburg-personaggio, con un'ulteriore elaborazione dei suoi tratti caratteristici, è in *Ostrov Èrendorf* (L'isola di Èrendorf, 1924), romanzo d'avventure di tematica antioccidentale di Valentin Kataev<sup>62</sup>.

Il titolo *Ostrov Èrendorf* è un riferimento esplicito a Èrenburg e la scelta di abbinare il suo nome a un romanzo del genere non è casuale. «L'intreccio di *Ostrov Èrendorf* ricalca lo schema tipico del Pinkerton rosso: lo scontro del capitalismo mondiale contro l'Internazionale operaia sostenuta dal blocco sovietico», un genere incoraggiato dalle autorità sovietiche<sup>63</sup>. Si trattava di sfruttare in chiave propagandistica l'alto gradimento dimostrato dal pubblico nei confronti della letteratura poliziesca e d'avventura proveniente dall'Occidente, trasformando le trame occidentali in chiave comunista.

Lo scrittore Èrendorf, vecchissimo e ricchissimo capitalista, è autore di una serie infinita di romanzi, tradotti in tutte le lingue, in cui si descrivono le distruzioni di tutti i continenti. Vive in uno dei suoi alberghi di Nizza, l'hotel Julio Jurenito. In uno scenario tipico di scontro planetario tra comunisti e capitalisti, lo scrittore è incaricato dalle potenze occidentali, in qualità di esperto di catastrofi, di elaborare un piano di distruzione degli stati comunisti e al contempo un piano

<sup>61</sup> Sul concetto di *autofiction*, cfr. S. DOUBROVSKY, *Fils*, Éditions Galilée, Paris 1977; P. GASPARINI, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, Paris 2004; Id., *Autofiction. Une aventure du langage*, Seuil, Paris 2008; Id., *Poétiques du je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 2016.

<sup>62</sup> V. KATAEV, *Ostrov Èrendorf. Roman*, I-II, Omsk 1924.

<sup>63</sup> Si veda sul testo e sul genere in cui si inserisce: A. LENA CORRITORE, *Avventure e propaganda all'epoca della Nep: un romanzo di Valentin Kataev*, in «Samizdat», II, n. 2, 2004, pp. 161-164. L'articolo di Andrea Lena introduce la sua traduzione di alcuni brani del romanzo.

di riorganizzazione sociale a beneficio dei capitalisti sopravvissuti al conflitto. Nell'isola Èrendorf, l'unico brandello di terra destinato a resistere alla distruzione del pianeta, sono dunque messi in salvo i ricconi di tutto il mondo e viene ricostruita una distopica società capitalista. Tuttavia, alla fine le forze comuniste hanno la meglio e l'isoletta finisce per sprofondare nell'oceano con tutto il suo carico umano; l'unico a salvarsi è l'astuto scrittore, nascostosi in una valigia che reca le iniziali D.E.: Da zdrastvuet Èrendorf (Viva Èrendorf).

Quindi il personaggio Èrenburg-Èrendorf assume qui i connotati dell'autore, perché è un romanziere, ma è posto al centro di una storia simile a quelle vissute dai suoi personaggi: il procedimento è di nuovo di fusione tra l'immagine dell'autore e quella del personaggio, che in questo caso sembra più vicino a Jens Boot piuttosto che a Julio Jurenito, ma che comunque presenta caratteristiche di entrambi. L'immagine dell'Èrenburg-personaggio evolve in *Ostrov Èrendorf* arricchendosi di nuovi elementi in parte tratti dalle opere di Èrenburg-autore, in parte introdotti liberamente da Kataev perché funzionali al suo intreccio: si tratta sempre di uno scrittore e di un privilegiato (come in *Zoo*), ma qui è anche ricco, capitalista, esperto di catastrofi e straordinariamente vecchio (mentre in *Zoo* era «assolutamente giovane»).

Potremmo considerare l'operazione di Kataev una iperparodia: oltre alla caricatura di Èrenburg, *Ostrov Èrendorf* rappresenta la parodia dei suoi romanzi, i quali a loro volta sono parodie complesse di altri testi. Il fatto che la parodia di Kataev sia costruita come un'opera di propaganda e che i procedimenti tipici di questo genere siano portati alle estreme conseguenze e resi espliciti, suggerisce che il testo sia anche una raffinata parodia del genere propagandistico.

Il personaggio Èrenburg, malamente camuffato, fa altre apparizioni nella narrativa sovietica di questi anni, per esempio in *Rokovye jajca* (Le uova fatali, 1925) di Michail Bulgakov, dove nel settimo capitolo intitolato *Mosca nel giugno 1928*, quindi proiettato in un prossimo futuro, compare lo scrittore Èrendorg:

«Il teatro dedicato al compianto Vsevolod Mejerchol'd, morto, come è noto, nel 1927 durante le prove del *Boris Godunov* di Puškin, nella scena in cui i boiardi nudi precipitano giù dai trapezi, esponeva invece un'insegna elettrica, mobile e multicolore, per annunciare la rappresentazione della pièce dello scrittore Èrendorg *Strage di polli*, nell'allestimento di un allievo di Mejerchol'd, il benemerito regista della Repubblica

Kuchtermann»<sup>64</sup>.

Il richiamo alla comica morte di Mejerchol'd, che naturalmente non era morto, e alla pièce allestita dal suo epigono non lascia dubbi sul fatto che il brano alluda alla messa in scena di *Daeš' Evropu!*, peraltro molto recente visto che Bulgakov termina la sua *povest'* fantascientifica nell'ottobre del 1924 e lo spettacolo era stato messo in scena nel giugno precedente. Il ricorrere di personaggi camuffati da Èrenburg in opere in cui domina il grottesco e il fantastico, perlopiù in un'ambientazione futuribile o fantascientifica, è indicativo di quali atmosfere evocasse il nome dello scrittore in virtù del genere delle sue opere più popolari. La 'citazione' di Bulgakov si colloca a metà strada tra lo sberleffo e l'omaggio, potremmo definirla un 'cammeo', che rende conto non solo e non tanto della risonanza del 'fenomeno Èrenburg', quanto della tendenza diffusa a intessere di materiale quotidiano la pagina letteraria, giocando con scherzi e allusioni, quasi mai benevoli, a contaminare i piani dell'arte e della vita.

Èrenburg non è solo oggetto, ma maestro di questi scherzi, o, per dirla in termini tecnici, procedimenti: nei suoi romanzi satirici dà una rappresentazione grottesca di una miriade di personaggi reali, più o meno noti, ma soprattutto mette in scena sé stesso. La sua *autofiction*, intesa come «mille manières de jouer avec le Je»<sup>65</sup>, ricorre a una strumentazione molto varia in cui rientrano l'omonimia, l'omodiegese, lo sdoppiamento, l'autoparodia e l'iperidentificazione; mentre nella vita lo scrittore ostenta una teatralità degna dei suoi personaggi, mette e dismette la maschera del cinico, usa la satira per prendere le distanze da qualunque identificazione netta, transita a suo capriccio tra la realtà e la finzione.

---

<sup>64</sup> M. BULGAKOV, *Le uova fatali*, in ID., *Romanzi e racconti*, Newton, Roma 1995, p. 321.

<sup>65</sup> Vedi la presentazione a cura di Roger-Yves Roche della collana dedicata a recenti studi sull'*autofiction* «Autofictions, etc» (Presses Universitaires de Lyon) <<https://books.openedition.org/pul/155>> (ultimo accesso 16.04.2022).

Dmitry Novokhatskiy

*Le origini del 'viaggio correttivo' nel tempo  
nel romanzo russo degli anni '20*

ABSTRACT:

Soviet science fiction of the 1920s, like all contemporary Soviet literature, was of an experimental nature. One of these experiments is the 1928 novel *BESTSEREMONNYI ROMAN*, which was written by three authors: Veniamin Kirshgorn, Iosif Keller and Georgii Lipatov. It was the first Russian alternative historical novel to use the motif of time travel and deliberate changes in history. The main character, Roman Vladychin, is trying to organize a world proletarian revolution during the Napoleonic wars. The experimental nature of the novel is consistently embodied at all levels: composition, style, chronotope, geopoetics, main and secondary characters, as well as the model of the relationships between humans and History. *BESTSEREMONNYI ROMAN* laid the foundations of the genre's canon, which continues to be used in Russian literature today.

La fantascienza russa degli anni '20, come del resto la letteratura coeva, è indubbiamente un campo di sperimentazione audace e variegato<sup>1</sup>. Il 'romanticismo rivoluzionario' diede vita a una nuova produzione fantascientifica, realizzata con un'ampissima gamma di temi e forme: dai romanzi *Plutonija* (Plutonia, 1915-1924) e *Zemlja Sannikova* (La terra di Sannikov, 1926) di Vladimir Obručev, che ricalcano scrupolosamente le opere di Jules Verne e Artur Conan Doyle, al riconosciuto capolavoro della letteratura antiutopica mondiale, *My* (Noi, 1920) di Evgenij Zamjatin; dalle fantasmagoriche e satiriche *Rokovye jajca* (Uova fatali, 1925) del giovane Michail Bulgakov ai romanzi brevi e politicamente impegnati di Aleksej Tolstoj (*Aëlit*a, 1923; *Giperboloid inženera Garina*, L'iperboloide dell'ingegner Garin, 1927) o alla prima utopia sovietica *Strana Gonguri* (Il paese Gonguri, 1922) di Vivian Itin.

L'innovazione e la sperimentazione narrativa degli anni '20 si

<sup>1</sup> Per un'analisi dettagliata del contesto della fantascienza sovietica negli anni '20, cfr. L. GELLER, *Za predelom dogmy. Sovetskaja naučnaja fantastika*, Overseas Publications Interchange Ltd, London 1985 (Capitolo 2 «Vzlet i padenie sovetskij naučnoj fantastiki»).

concretizzano nella creazione di nuovi generi e nella ibridizzazione di quelli già esistenti. Come nota Il'ja Kozlov, «la fantascienza sovietica degli anni '20 e la critica letteraria che si interessava ad essa erano ancora nella fase iniziale del loro sviluppo. Ciò spiega [...] la febbrile ricerca di proiezioni artistiche, soggetti, protagonisti fantascientifici»<sup>2</sup>. Come risposta a tale ricerca la letteratura russa propose alcune opere estremamente innovative sul piano nazionale e internazionale, tra le quali, la *space opera* *Pylajuščie bezdny* (Abissi di fuoco, 1924) di Nikolaj Muchanov o *Pugačev – pobeditel'* (Pugačev il vincitore), una storia alternativa a firma dell'*émigré* Michail Pervuchin, apparsa a Berlino nel 1924.

Apprezzatissime dai lettori (*Abissi di fuoco*, ad esempio, fu più volte ristampato nel corso degli anni '20), queste opere si rivelarono estranee ai precetti di una fantascienza proletaria; già all'inizio degli anni '30 si afferma un genere prettamente sovietico, '*fantastika bližnego dejstvija / bližnego pricela*'<sup>3</sup>, il cui esempio classico è la produzione di Grigorij Adamov o, in parte, di Aleksandr Beljaev. Il Primo Congresso degli scrittori sovietici del 1934 pose fine alle sperimentazioni, ivi comprese quelle fantascientifiche, e le opere di Muchanov o di Pervuchin caddero nell'oblio fino al crollo dell'Urss.

La medesima sorte toccò a *BESCEREMONNYJ ROMAN* (*Sfrontato*)<sup>4</sup>, un singolare romanzo fantascientifico degli anni Venti, «un tipico esempio della letteratura dell'epoca, che per temi e idee, per la peculiare struttura narrativa, per il sistema immaginistico e compositivo ricorda molti romanzi fantascientifici degli anni '20 e dei primi anni '30»<sup>5</sup>. La prima edizione del libro, frutto del lavoro

<sup>2</sup> I. KOZLOV, *Polizhanrovaja priroda sovetskoj naučnoj fantastiki 1920-h godov*, in *Dergačevskie čtenija-2008. Russkaja literatura: nacional'noe razvitie i regional'nye osobennosti. Problema žanrovych nominacij: materialy IX Meždunarodnoj naučnoj konferencii*, v. 2, Ekaterinburg 2009, p. 144.

<sup>3</sup> Letteralmente 'fantascienza a corto raggio /del futuro immediato', cioè letteratura di genere fantascientifico, «legata alla divulgazione di alcuni problemi pratici della scienza e della tecnica», V. DMITREVSKIJ, E. BRANDIS, *Sovremennost' i naučnaja fantastika*, in «Kommunist», n. 1, 1960, p. 73.

<sup>4</sup> Nella prefazione del volume gli autori specificano che il titolo va scritto tutto in maiuscolo, ingenerando volutamente un equivoco interpretativo e traduttivo, dovuto anche alla polisemia di 'roman /Roman' (il romanzo e il nome proprio Roman). *BESCEREMONNYJ ROMAN* può dunque essere reso come *Un romanzo impudente / sfrontato* o come *Lo sfrontato Roman*; data l'impossibilità di trasporre questo gioco di parole in italiano, proponiamo la traduzione 'aperta' *Sfrontato*.

<sup>5</sup> E. PETUCHOVA, I. ČERNYJ, *Sovremennyj russkij istoriko-fantastičeskoj roman*, Manufaktura, Moskva 2003, <[https://fandom.ru/about\\_fan/cherny\\_17\\_2.htm](https://fandom.ru/about_fan/cherny_17_2.htm)> (ultimo accesso 25.4.2022).

congiunto di tre autori (Veniamin Kiršgorn, Iosif Keller, Boris Lipatov), risale al 1927; la successiva al 1991. Fino ad allora gli autori, così come lo stesso romanzo, furono dimenticati. Nel 1991 esso venne finalmente rieditato nello stesso volume di *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (Un americano alla corte di re Artù), un romanzo di Mark Twain ampiamente noto in Unione Sovietica. L'affinità stilistica e compositiva fra i due testi è innegabile<sup>6</sup>: se *Un americano...* è considerato un esempio classico della narrativa sul viaggio nel tempo<sup>7</sup>, una ben specifica varietà della storia alternativa letteraria, nella quale la storia viene corretta consapevolmente da un cronoviaggiatore, *Sfrontato*, è in assoluto il primo caso di cronoviaggio correttivo nella letteratura russa. La trama s'incentra sulle vicende di Roman Vladyč'in<sup>8</sup>, un giovane ingegnere che inventa la macchina del tempo e si catapulta dal 1922 al 1815, in piena battaglia di Waterloo. Roman salva l'esercito di Napoleone da una vergognosa sconfitta, diventa *de facto* il sovrano della Francia, quindi organizza una rivoluzione proletaria mondiale. Nonostante il primato – Vladyč'in è il primo ‘classico’ cronoviaggiatore russo e *Sfrontato* è «il primo vero romanzo di storia alternativa»<sup>9</sup>, – l'opera è ad oggi poco nota e viene menzionata dalla critica solo sporadicamente<sup>10</sup>. Nel contempo, la letteratura russa degli ultimi decenni ha visto un boom del cronoviaggio, un fenomeno ampiamente studiato dalla comunità scientifica<sup>11</sup>. Una più attenta disamina di *Sfrontato* potrebbe dunque

<sup>6</sup> Vitalij Bugrov, apparentemente il primo studioso sovietico interessatosi al romanzo dopo decenni di oblio, senza tante cerimonie lo bolla come «nient'altro che una variazione di *Un americano...*, e pertanto nemmeno troppo coraggiosa», cfr. V. BUGROV, *1000 likov mečty. O fantastike vser'ez i s ulybkaj*, Sredne-ural'skoe knižnoe izdatel'stvo, Sverdlovsk 1988 (capitolo «Fantastika na Urale. Vgljadimsja v istoki», pp. 207-224), <[http://www.fandom.ru/about\\_fan/bugrov\\_10\\_3\\_1.htm](http://www.fandom.ru/about_fan/bugrov_10_3_1.htm)> (ultimo accesso 25.4.2022).

<sup>7</sup> In russo – *popadančestvo*, dal verbo *popast'*, ‘capitare, trovarsi all'improvviso da qualche parte’. Il termine non ha una traduzione stabile in lingua italiana, da cui i termini ‘cronoviaggio’, ‘viaggio (correttivo) nel tempo /nel passato’, ‘temponautica’ in questo contesto sono sinonimici.

<sup>8</sup> Il cognome ‘Vladyč'in’, non a caso, proviene dal verbo ‘*vladet'*» (владеть), ‘possedere / dominare’.

<sup>9</sup> A. LOBIN, *Povestvovatel'noe prostranstvo i magistral'nyj sjužet sovremennogo istoriko-fantatičeskogo romana*, UIGTU, Ul'janovsk 2008, p. 27.

<sup>10</sup> Oltre alla già menzionata monografia di E. Petuchova e I. Černyj, cfr. M. GALINA, *Resentiment and Post-traumatic Syndroms in Russian Fiction*, in M. SUSLOV, P.-A. BODIN (eds.), *The Post-Soviet Politics of Utopia*, I.D. Taurus, London 2020, p. 59.

<sup>11</sup> LOBIN, *Povestvovatel'noe prostranstvo i magistral'nyj sjužet sovremennogo istoriko-fantatičeskogo romana*, cit.; M. GALINA, *Vernut'sja i peremenit'*. *Al'ternativnaja istorija Rossii kak otkrazenie travmatičeskich toček massovogo soznanija postsovet'skogo*



aiutare a comprendere meglio la specificità delle origini del viaggio correttivo nel tempo in Russia, nonché fornire ulteriori materiali per la costruzione di un modello teorico e diacronico del genere.

Il viaggio correttivo nel tempo (sia questo futuro immaginario oppure più o meno verosimile passato) geneticamente affianca il viaggio in altri mondi, esso è noto alla mitologia e al folklore ed è ampiamente usato nella *fantasy* contemporanea, sebbene talvolta ricorra anche in opere ibride, riconducibili alla fantascienza e alla *fantasy*, quali ad esempio il *Ciclo di Barsoom (Ciclo di Marte)* di Edgar Rice Burroughs, assai popolare nella Russia postrivoluzionaria. Il viaggio nel tempo è molto più ‘giovane’, risale alla fine del XIX secolo, quando diversi autori hanno dedicato la propria opera alla questione. Il viaggio nel tempo spesso pone problemi di natura utopica / distopica; nel caso di un viaggio nel passato, si ha un legame molto forte con la storia alternativa. Di fatto, viaggi simili costituiscono «la tecnica usata più di frequente dalla fantascienza per razionalizzare la storia alternativa»<sup>12</sup>.

L'esempio forse più celebre è *La macchina del tempo* (1895) di H.G. Wells, che tuttavia propone un modello ‘passivo’ e contemplativo di cronoviaggiatore, mentre il già menzionato *Americano alla corte di re Artù* (1889) attua per la prima volta una correzione della storia (il protagonista, invece di limitarsi ad osservarla, la cambia). La diretta discendenza da queste due opere viene non a caso esplicitata in *Sfrontato*: nel romanzo balugina l'annuncio pubblicitario di una rivoluzionaria macchina del tempo, intitolata «alla memoria dei Padroni del tempo H. G. Wells e Samuel Clemens (Mark Twain)»<sup>13</sup>. La critica definisce ‘progressore’ il cronoviaggiatore, il cui compito è ‘domare’ il tempo, e le sue attività di correzione della storia – ‘progressionismo’. Nella letteratura del XX secolo il ‘modello’ più classico di cronoviaggiatore / progressore è Martin Padway, protagonista del romanzo *Lest Darkness Fall!* (Nell'abisso del passato, 1939) dello scrittore americano Lionel Sprague de Camp. Padway ha a propria volta generato moltissimi

---

*čeloveka*, in «Novoe literaturnoe obozrenie», n. 4 (146), 2017, pp. 258-271. Nella monografia collettanea R. NICOLOSI, B. OBERMAYR, N. WELLER (Hrsg.), *Interventionen in die Zeit. Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur*, Ferdinand Schöningh, München 2019 alcuni capitoli sono dedicati alla questione.

<sup>12</sup> A. DUNCAN, *Alternate History*, in *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press, New York 2003, p. 214.

<sup>13</sup> V. KIRŠGORN ET AL., *Besceremonnyj Roman*, in MARK TVEN, *Janki iz Konnektikuta pri dvore korolja Artura*; V. KIRŠGORN ET AL., *Besceremonnyj Roman*, Chudožestvennaja literatura, Leningrad 1991, p. 421.

cliché del genere del cronoviaggio correttivo.

Tuttavia, *Sfrontato*, apparso un decennio prima di *Nell'abisso del passato*, fa un ampio uso degli stessi cliché, peraltro ancora attuali e ampiamente sfruttati nei romanzi sulla correzione del tempo pubblicati anche ai giorni nostri. Resta però il fatto che «in generale, la letteratura sovietica trattava i temi del viaggio nel tempo con grande cautela»<sup>14</sup>, e che *Sfrontato* – un romanzo destinato alla marginalità rispetto al sistema letterario sovietico – non poté ambire a una posizione di rilievo nella storia della letteratura russa, né tantomeno di quella mondiale. In ambito russo-sovietico, fino agli anni Settanta, il motivo del viaggio nel passato compare solo sporadicamente. Nota Maria Galina: «La storia alternativa letteraria e il viaggio correttivo nel tempo proliferano in Occidente [...], ma godono di scarsa popolarità nell'Unione Sovietica postbellica»<sup>15</sup>. Tale osservazione può essere estesa anche alla letteratura russa degli anni '20-'30, quando, in generale, «la maggior parte degli autori della fantascienza sovietica preferisce collocare le proprie utopie in un futuro più o meno lontano invece di speculare retrospettivamente sul passato»<sup>16</sup>. Tra le sporadiche opere in cui ricorre il motivo del viaggio nel passato, apparse prima degli anni '70, oltre a *Sfrontato* vale la pena ricordare la pièce *Ivan Vasil'evič* (1935) di Michail Bulgakov, il romanzo *Goluboj čelovek* (L'uomo azzurro, 1964) di Lazar' Lagin, nonché il romanzo breve dei Fratelli Strugackij *Popytka k begstvu* (Fuga nel futuro, 1962)<sup>17</sup>.

Le ragioni dell'avversione che la fantascienza sovietica provava verso il cronoviaggio o la storia alternativa affondano nell'essenza del Realismo socialista e nella concezione marxista della storia. Il marxismo vede lo sviluppo storico come una successione naturale di modelli sociali, il cui punto più alto è rappresentato dalla società comunista. In altre parole, la storia è predeterminata e il suo corso naturale costituisce la base per l'edificazione della società comunista. È per tale motivo che il Realismo socialista mostra poco interesse per la storia alternativa e finisce, di fatto, per inibire qualunque correzione

<sup>14</sup> S. LUKJANENKO, *Popadancy u Stalina*, in «Izvestija», 26.05.2010, <<https://iz.ru/news/362106>> (ultimo accesso 25.4.2022).

<sup>15</sup> GALINA, *Ressentiment and Post-traumatic Syndroms in Russian Fiction*, cit., p. 47.

<sup>16</sup> GO KOSHINO, *Alternative Russian Revolution: Viacheslav Rybakov and Kir Bulychev*, in M. SUSLOV, P.-A. BODIN (eds.), *The Post-Soviet Politics of Utopia*, I.D. Taurus, London 2020, p. 23.

<sup>17</sup> Non a caso il finale dei romanzi *Ivan Vasil'evič*, *Sfrontato* e *L'uomo azzurro* segue lo stesso schema: le vicende vissute dai protagonisti nel passato si rivelano fittizie, così che gli stessi autori confutano la realtà della storia alternativa nelle loro opere.

letteraria della storia: «Un tale approccio contraddice il principio marxista-leninista del determinismo storico e il rispettivo modello di sviluppo storico»<sup>18</sup>. Un esempio emblematico del rifiuto di correggere la storia è il già citato *L'uomo azzurro*, il cui protagonista-comunista, ritrovandosi nel 1894, rigetta consapevolmente una tale idea<sup>19</sup>.

Il viaggio correttivo nel tempo, a differenza della storiografia marxista, sottolinea il legame tra le azioni di un singolo uomo e il percorso generale della storia: la storia può essere modellata da una 'forte personalità' in grado di cambiarla<sup>20</sup>. La correzione della storia prospettata in questo genere è una iniziativa ben pianificata: in *Sfrontato* Roman Vladyč'in, auspicando la rivoluzione mondiale, sceglie consapevolmente, quale punto di biforcazione, la battaglia di Waterloo e le guerre napoleoniche. Il suo viaggio nel passato è preceduto da un lungo e scrupoloso lavoro del protagonista negli archivi francesi e belgi; lo scopo è l'analisi dei documenti sulle strategie militari che avrebbero garantito ai francesi la vittoria nella battaglia di Waterloo, in realtà persa più di cento anni prima.

Nel romanzo la correzione pianificata della storia determina anche altre costanti della sua trattazione tipiche per la letteratura sul viaggio correttivo nel tempo. In *primis*, la storia può essere re-indirizzata tramite il cambiamento di un evento chiave (nel caso di *Sfrontato* si tratta dell'esito della battaglia di Waterloo), che ne affida completamente la gestione al cronoviaggiatore. In secondo luogo, la storia è interpretata non come una narrazione che esclude ogni intervento ed esiste *postfactum*, ma come una materia di eventi *viva* e sempre attuale. Possiamo constatare che nel discorso della correzione del passato viene realizzata l'idea del *cronocidio* (di cui scrive Michail Ėpštejn)<sup>21</sup>, però in una forma modificata. Ėpštejn ritiene che esistano «tre forme

---

<sup>18</sup> A. GULARJAN, *Ėvoljucija žanra al'ternativnoj istorii v rossijskoj fantastike*, in *Pjatye Lemovskie Čtenija: sbornik materialov meždunarodnoj naučnoj konferencii pamjati Stanislava Lema*, Samarskaja gumanitarnaja akademija, Samara 2020, p. 199.

<sup>19</sup> Cfr. D. NOVOKHATSKIY, *Soviet Time-Traveller into the Past: Poetics of Goluboj Čelovek (The Blue Man) by Lazar' Lagin*, in «Studi Slavistici», XVIII, n. 1, 2021, pp. 87-106.

<sup>20</sup> Per questa ragione il già menzionato critico sovietico Bugrov, sostenendo la posizione marxista-leninista, stabilisce che Roman Vladyč'in fallisce nel suo tentativo di cambiare la storia, che alla fine va fuori dal suo controllo – una dichiarazione che contraddice esplicitamente sia il contenuto del romanzo, sia la sua fine. Cfr. BUGROV, *1000 likov mečty. O fantastike vs'er'ez i s ulybkoj*, cit.

<sup>21</sup> Cfr. M. ĖPŠTEJN, *Chronocid: Prolog k voskrešeniju vremeni*, in «Oktjabr'», n. 7, 2000, pp. 157-171.

fondamentali di cronocidio: l'ossessione utopica del futuro ("la felicità delle generazioni future"), l'ossessione nostalgica del passato ("la Grande tradizione") e la fascinazione postmoderna per il presente ("la scomparsa del tempo nel gioco sincronico dei significanti")»<sup>22</sup>. Il viaggio correttivo nel tempo, a nostro avviso, è un tentativo di uccidere il presente *reale* tramite il cambiamento del passato, che, a sua volta, diventa un presente *alternativo*, da cui deriva un futuro alternativo, del tutto sconnesso dal presente reale. Si spiega così il netto contrasto tra il viaggio correttivo nel tempo e: A) il romanzo storico 'classico', basato sulla concezione della storia come un passato immutabile, nonché B) il romanzo della storia alternativa senza cronoviaggio, che utilizza gli artifici del romanzo storico tradizionale per creare una pseudo-storia parallela.

Il cronoviaggio correttivo rappresenta una tappa successiva dello sviluppo del cronocidio nella letteratura mondiale sullo scorcio del XIX-XX secolo: l'idea del superamento dell'oggettività del tempo e della storia (passata e futura) si realizza dapprima nel cronoviaggio contemplativo (vedi i romanzi di H. G. Wells, Edward Bellamy); il successivo emergere della correzione della storia (Mark Twain ed i suoi successori) segnala la perdita della sacralità del tempo e della storia e testimonia una crescente fiducia nelle capacità dell'uomo. Il comunista Roman Vladyč'in, protagonista di *Sfrontato*, incarna perfettamente questa tendenza: «La Storia, una stupida furba e senza cuore, è stata sconfitta a Waterloo. Roman l'ha messa in ginocchio»<sup>23</sup>. Anticipando gli esperimenti postmoderni con la narrazione storica, gli autori di *Sfrontato* ne negano l'oggettività e dichiarano nell'introduzione la falsità di ogni storia documentaria: «Lettore! [...] Ti hanno insegnato che le vicende della storia passata sono morte e sepolte per sempre. Gli autori di *Sfrontato* sono però persone strane! Sostengono che le cose stanno esattamente all'opposto e hanno riscritto la storia della civilizzazione umana a modo loro»<sup>24</sup>.

La specificità del cronoviaggio è nel non proporre il cambiamento di tutta la storia, ma solo di quei frangenti ritenuti 'sbagliati' dall'autore. Stando a Roman Kacman, «la storia alternativa è sostanziata dalle idee del messianismo o del misticismo, nelle quali il desiderio di correggere il passato, derivante dalla consapevolezza dell'imperfezione del mondo, può manifestarsi in modo implicito o esplicito»<sup>25</sup>. Nel caso

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> KIRSGORN ET AL., *Besceremonnyj Roman*, cit., p. 315.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 296.

<sup>25</sup> R. KATSMAN, *Literature, History, Choice: The Principle of Alternative History*

del viaggio nel passato, la storia alternativa propone una correzione deliberatamente esplicita. Il cronoviaggio attribuisce inoltre grande importanza all'idea di giustizia, che avvicina il genere al discorso utopico o distopico<sup>26</sup>. Non è un caso che *Sfrontato* sollevi il tema della rivoluzione mondiale dieci anni dopo l'Ottobre del 1917, quando la Nuova politica economica aveva compiuto la sua parabola, l'egemonia politica e culturale del governo centrale era sempre più evidente, e, soprattutto, le speranze dei leader sovietici di 'appiccare il fuoco della rivoluzione mondiale' si erano definitivamente rivelate una chimera. La correzione della storia attuata nel romanzo svolge dunque una funzione compensativa e scaturisce dalla consapevolezza dell'impossibilità di una vera rivoluzione proletaria mondiale.

È ben noto che negli anni '20 «l'utopia non era solo uno dei tanti generi letterari. Tutta la letteratura aveva un forte spirito utopico»<sup>27</sup>. Da questo punto di vista *Sfrontato* è un'opera abbastanza tipica per il suo tempo, che tuttavia presenta una significativa particolarità: il collocamento dell'utopia comunista in un passato alternativo. L'appartenenza degli autori alle schiere dei più ardenti comunisti viene chiarita già nel preambolo del romanzo dedicato agli avvenimenti della Guerra civile: l'arrivo al potere dei bolscevichi, l'esecuzione della famiglia imperiale e l'epoca del Terrore rosso sono narrati in chiave smaccatamente positiva. E non sorprendono neanche le posizioni politiche di Roman Vladyčín, *alter ego* collettaneo degli autori, che, nonostante le sue nobili origini, si professa un fervente sostenitore dell'Internazionale, operaio e un bolscevico di ferro. Il romanzo trabocca delle riflessioni di Vladyčín (ossia degli autori) sulla rivoluzione e l'essenza della stessa, per esempio: «La rivoluzione è da amare come un lavoro quotidiano, una necessità a tratti noiosa, un compito faticoso»<sup>28</sup>. Nella Francia pseudonapoleonica, Roman, *alias* il *Principe Waterloo*, attua le stesse riforme dello Stato sovietico (vedi ad esempio la statalizzazione e la modernizzazione scientifico-tecnologica dell'industria o l'assegnazione della terra ai contadini); tuttavia, simili trasformazioni, a differenza di quelle apportate nell'Urss reale,

---

in *Literature* (S.Y Agnon, *the City With All That is Therein*), Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2013, p. 29.

<sup>26</sup> Cfr. M. ŽURKOVA, D. KURAŽENKOV, *Dialektika kategorii spravedlivosti v smyslovoj strukture žanra utopii i antiutopii*, in «Mir nauki, kul'tury, obrazovanija», n. 3 (76), 2019, pp. 400-403.

<sup>27</sup> GELLER, *Za predelom dogmy. Sovetskaja naučnaja fantastika*, cit., p. 61.

<sup>28</sup> KIRŠGORN ET AL., *Besceremonnyj Roman*, cit., p. 399.

non incontrano nessun ostacolo, godono del pieno sostegno del popolo e vengono immancabilmente coronate dal successo. Leonid Fišman sottolinea che il protagonista di *Sfrontato*, «nonostante le sue simpatie verso il socialismo, attua in Francia un classico piano di modernizzazione»<sup>29</sup>, che diverge di poco dai programmi promossi dalla maggioranza dei cronoviaggiatori.

La realizzazione ideale delle riforme evoca inevitabilmente e costantemente (tanto più nel lettore coevo) dei parallelismi con l'Unione Sovietica. Prende insomma forma uno degli artifici compositivi più ricorrenti nel genere del viaggio nel tempo: quella 'sovrapposizione dei mondi', dovuta al fatto che il protagonista si trovi contemporaneamente in due mondi (o due epoche). Questa tecnica permette non solo di mostrare i difetti del passato, che il protagonista è chiamato ad estirpare, ma anche di formulare delle critiche alla contemporaneità dell'autore e del lettore. Il mondo da cui proviene il cronoviaggiatore è facilmente identificabile con la realtà oggettiva del lettore (nel caso di *Sfrontato*, la Russia sovietica); la maggiore/minore veridicità di quello in cui si ritrova (qui l'Europa ottocentesca) è una scelta autoriale. Nel romanzo, Vladyčín – il 'vivo collegamento' fra le due epoche – paragona ripetutamente la *realtà passata* del futuro reale e la *realtà attuale* del passato alternativo da lui creato. La sovrapposizione dei due mondi è centrale nella terza parte del romanzo, che si svolge in Russia: Roman scorge «le strade della cara Pietroburgo, così sconosciute e estranee»<sup>30</sup> e «non si meraviglierebbe affatto se, all'improvviso, gli comparissero davanti le luci colorate di un tram»<sup>31</sup>. In *Sfrontato* un ruolo importante nel motivo della sovrapposizione dei mondi è svolto dalle note di chiusura, nelle quali gli autori, non senza una certa ironia, forniscono al lettore diversi indizi sulle trappole volutamente lasciate nel romanzo (Gioacchino Murat non può aver partecipato alla battaglia di Waterloo, Madame Récamier ha tutt'altro nome e biografia, la topografia di Parigi è totalmente inventata, ecc.).

Un ulteriore e fondamentale artificio, proprio non solo del viaggio nel tempo ma, più in generale, della storia alternativa, è quello della 'ricezione contrastiva': per comprendere come cambia la storia, il lettore è costantemente costretto a confrontare i fatti e i dati proposti nel testo con quelli realmente documentati. Secondo Andy Duncan, «l'unica regola invariabile della storia alternativa è che la

<sup>29</sup> L. FIŠMAN, *My popali*, in «Družba narodov», n. 4, 2010, p. 205.

<sup>30</sup> KIRŠGORN ET AL., *Besceremonnyj Roman*, cit., p. 358.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 359.

differenza tra la linea temporale fittizia e quella reale deve essere evidente per il lettore»<sup>32</sup>. Abbiamo già rilevato che in *Sfrontato* la discrepanza iniziale con la realtà (volutamente anticipata dagli autori nell'introduzione) è la vittoria di Napoleone nella battaglia di Waterloo. Con il procedere dell'azione, le discrepanze diventano sempre più palesi: il suicidio del duca Wellington<sup>33</sup> («Wellington si è sparato!... Era un combattente coraggioso e comunque... un avversario scomodo...»<sup>34</sup>) e l'avvelenamento del conte Arakčëev con un veleno destinato a Vladyč'in<sup>35</sup>, l'attivo coinvolgimento dello scrittore tedesco Ernst Theodor Amadeus Hoffmann nella politica europea, la follia dell'imperatore Alessandro I.

Fedele alla tradizione del cronoviaggio, *Sfrontato* opera in un mondo straripante di celebrità storiche; all'inizio del romanzo gli autori ne forniscono una lista dettagliata che include, tra l'altro, Napoleone Bonaparte, Alessandro I, Talleyrand, Aleksandr Puškin, Johann Pestalozzi, Madame Récamier, il conte Kočubej e molte altre figure di spicco della prima metà del XIX secolo. La presenza di personaggi realmente esistiti caratterizza anche il romanzo storico classico o *à la Walter Scott*; tuttavia nella letteratura di massa, cui la storia alternativa è riconducibile, «è rilevante non tanto il fatto documentato quanto l'idea del fatto stesso»<sup>36</sup>. Nel cronoviaggio non vanno pertanto ricercate rappresentazioni storiche accurate. Al contrario, le caratteristiche dei personaggi vengono semplificate e stereotipate al massimo: una reale figura storica diventa portatrice di una qualche qualità iperbolizzata. Napoleone, il cui cuore viene immediatamente conquistato da Roman con una banalissima lusinga<sup>37</sup>, è un ridicolo megalomane; Alessandro I è un uomo arrogante e orgoglioso, roso dal rimorso di aver ucciso il

---

<sup>32</sup> DUNCAN, *Alternate History*, in *The Cambridge Companion to Science Fiction*, cit., p. 217.

<sup>33</sup> In realtà, morto il 14 settembre 1852 all'età di ottantatré anni.

<sup>34</sup> KIRŠGORN ET AL., *Besceremonnyj Roman*, cit., p. 314.

<sup>35</sup> Aleksej Arakčëev muore per cause naturali nel 1834, durante il regno di Nicola I.

<sup>36</sup> B. ARCHIPOV, S. DRUŽKOVA, V. MENŠČIKOV, *Fal'sifikacii i interpretacii v istoričeskom znanii*, in «Vestnik Kurganskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija Gumanitarnye nauki», n. 4 (31), 2013, p. 64.

<sup>37</sup> «La mia storia è straordinaria e incredibile, così come sono straordinari le Vostre gesta eroiche, Vostra Maestà», KIRŠGORN ET AL., *Besceremonnyj Roman*, cit., p. 312.



padre<sup>38</sup>; Madame Récamier<sup>39</sup>, una delle donne più influenti dell'epoca, è una frivola *coquette* che sguazza in discutibili *liasons*.

Tale semplificazione è strettamente connessa alla logica stessa del cronoviaggio, un genere letterario la cui narrazione si basa non sul dinamismo dei caratteri ma sulla descrizione delle azioni del protagonista per modificare la storia. Osserva Aleksandr Lobin: «Molte opere di questo genere [...] ricalcano la struttura delle cronache, nelle quali l'autore elenca tutta una serie di eventi storici di rilievo (di solito guerre), utilizzandone i protagonisti come mezzo per illustrare il proprio punto di vista»<sup>40</sup>. I personaggi secondari giovano agli autori solo nella misura in cui sono funzionali al raggiungimento degli obiettivi del protagonista. Roman agisce da abile manipolatore, né gli autori mettono in discussione l'etica del suo comportamento: «Roman Vladyč'in non è solo uno sfrontato senza ritegno [...], come un vero rivoluzionario, agisce senza principi morali. La massima a cui si attiene e che diventa il suo credo è l'affermazione di Machiavelli sul fine che giustifica i mezzi»<sup>41</sup>. Vladyč'in sfrutta le ambizioni di Napoleone per conquistare l'Europa, ma durante la rivoluzione proletaria francese ne ordina l'assassinio senza alcun rimorso; intrattiene una rovente relazione amorosa con Madame Récamier solo al fine di rafforzare il suo potere in Francia, ma la interrompe bruscamente quando non ne ha più bisogno e, appresa la notizia della morte dell'ex-amante, «getta via il giornale con noncuranza»<sup>42</sup>. Tutti i sentimenti e moti d'animo del protagonista sono commisurati e allineati alla missione sociale che deve compiere; il cronoviaggiatore è dunque un eroe altrettanto schematizzato dei personaggi secondari, tanto che si discosta raramente da un cliché prestabilito.

Tra le caratteristiche più tipiche del viaggiatore nel tempo riscontriamo il cosiddetto 'effetto Mary Sue'<sup>43</sup>: egli solitamente è

<sup>38</sup> «Alessandro incurva le labbra in un sorriso compiaciuto. Sapeva come si era sviluppata la vertiginosa carriera dell'ingegnere fino ad allora pressoché sconosciuto e, senza darlo a vedere, era risentito per la nomina del "Principe Waterloo" a rappresentante plenipotenziario di Napoleone», *ivi*, p. 362.

<sup>39</sup> Jeanne Françoise Julie Adélaïde, da nubile Bernard, conosciuta come Madame Récamier (1777-1849) – scrittrice francese, ospite di un famoso salotto, uno dei simboli dell'epoca del Direttorio e delle guerre napoleoniche.

<sup>40</sup> LOBIN, *Povestvovatel'noe prostranstvo i magistral'nyj sjužet sovremennogo istoriko-fantastičeskogo romana*, cit., pp. 81-82.

<sup>41</sup> PETUCHOVA, ČERNYI, *Sovremennyj russkij istoriko-fantastičeskij roman*, cit.

<sup>42</sup> KIRŠGORN ET AL., *Besceremonnyj Roman*, cit., p. 387.

<sup>43</sup> Per la storia del termine, cfr. A. CHANDER and M. SUNDER, *Everyone's a Superhero: A*



«Una persona di bell'aspetto, intelligente, fortunata, talentuosa, che trova sempre e rapidamente una via d'uscita da qualsiasi situazione; un personaggio statico che non si sviluppa nel corso della trama»<sup>44</sup>. Vladyč'in è un 'Mary Sue' per antonomasia: la sua laurea in ingegneria spiega la capacità nel progettare ponti, ferrovie e sommergibili, ma non la perfetta conoscenza delle politiche finanziarie ed esattoriali, dei sistemi agricoli ed urbanistici, o, non ultima per importanza, l'ottima padronanza del francese che parla come un parigino nato e cresciuto all'ombra della Bastiglia. Nessuno può sottrarsi al suo magnetico carisma: le donne ne sono misteriosamente attratte, gli uomini lo odiano ferocemente (come il maresciallo Davout o il conte Arakč'eev) o lo venerano come un dio (Aleksandr Puškin o E.T.A. Hoffmann).

La figura di Vladyč'in rispecchia perfettamente l'Eroe positivo della paraletteratura, la cui principale missione è salvare il mondo. Se la storia alternativa *senza* un cronoviaggiatore viene spesso classificata come un'antiutopia, la storia alternativa che utilizza il motivo del cronoviaggio si rivela una sorta di utopia di massa. La letteratura di massa, di norma, contrappone all'Eroe un *Antieroe* che rappresenta il Male e impedisce all'Eroe di raggiungere il suo obiettivo. In *Sfrontato*, dove – lo si è già rilevato – tale obiettivo è la rivoluzione mondiale, fungono di volta in volta da Antieroe i ministri di Napoleone, Fouché e Talleyrand (parte I, topos della Francia) e il 'braccio destro' di Alessandro I, il conte Arakč'eev (parte II, topos della Russia). Nelle parti III-IV Roman da eroe solitario si trasforma in un proletario *lumpen*, un rappresentante del popolo, al quale si oppone l'intero sistema feudale-nobiliare.

La paraletteratura compensa la 'staticità' dei personaggi con una trama ricca e articolata che possa mantenere vivo l'interesse del lettore. Il cronoviaggio procede secondo il seguente schema compositivo: il motivo principale (la correzione della storia e la costruzione di un mondo migliore) serve da sfondo a micro-intrecci legati tra loro dalla figura del protagonista. Tali micro-intrecci fanno inoltre sì che il romanzo sul cronoviaggio combini generi diversi, ottemperando

---

*Cultural Theory of "Mary Sue" Fan Fiction as Fair Use*, in «California Law Review», 95, n. 2, Apr. 2007, pp. 597-626.

<sup>44</sup> N. ŠAMOVA, 'Popadancy' kak tipičnyj sjužet fanfikšn: ètimologija, struktura, osnovnye motivy, in *Mirovaja literatura glazami sovremennoj molodeži. Cifrovaja èpoha: sbornik materialov IV meždunaronoj molodežnoj naučno-praktičeskoj konferencii*, Izdatel'stvo Magnitogorskogo gosudarstvennogo tehičeskogo universiteta imeni G.I. Nosova, Magnitogorsk 2018, p. 59.

e garantendo *suspense* (il disvelamento di un segreto o complotto), avventura (battaglie e gesta eroiche), storie d'amore. Sovente, queste trame secondarie si sviluppano rapidamente e, raggiunto il culmine, si risolvono in modo tanto improvviso quanto improbabile (con un *deus ex machina*) o si interrompono.

Non si può, insomma, di certo affermare che il romanzo sul cronoviaggio brilli per la coerenza della struttura compositiva. Lo dimostra perfettamente *Sfrontato*, nel cui motivo principale (la preparazione della rivoluzione mondiale) si innestano varie microtrame secondarie, sviluppate laddove l'azione principale perde di intensità. La *suspense* delle prime due parti dell'opera si fonde con la linea amorosa, nonché coi complotti orditi contro Vladyčín: l'assassinio di Roman pianificato dall'*élite* politico-militare francese (I parte) o dalla nobiltà russa capeggiata da Arakčeev (II parte); in entrambi i casi il protagonista scampa alla morte grazie a un *deus ex machina* e viene salvato da due donne perdutoamente innamorate di lui: Madame Récamier si rivolge all'Imperatore Napoleone (I parte), Nataša Golicyna rivela al padre, conte Golicyn, il piano del complotto ai danni di Vladyčín (II parte).

Nella III e IV parte, la *suspense* è assicurata dalla comparsa di un misterioso Vlad, che coordina le attività dei rivoluzionari di tutto il mondo. Il lettore lo sa bene, e fin dall'inizio: Vlad altri non è che Roman Vladyčín; i suoi compagni di avventura lo scoprono però occasionalmente laddove il temponauta viene catturato dai controrivoluzionari. Il 'riconoscimento' di Vladyčín è assai melodrammatico; con l'arresto (e il disvelamento) del protagonista la narrazione si interrompe, di fatto senza alcuno scioglimento. Il finale del romanzo è un tripudio di sperimentalismo: il lettore è invitato a scegliere quello che preferisce tra una serie di opzioni. Un simile artificio è, tuttavia, imputabile anche ad alcuni limiti del genere: praticati tutti i micro-intrecci possibili, la logica narrativa viene irrimediabilmente compromessa e non può essere risolta in modo univoco e convincente. In qualsiasi caso, il finale potenzialmente aperto riguarda solo il destino e l'eventuale morte di Roman: il trionfo della rivoluzione mondiale resta inevitabile.

Sebbene il romanzo descriva una rivoluzione *mondiale*, la sua realizzazione si localizza prevalentemente nella Francia e nella Russia. Nella geopoetica del romanzo, i due Stati sono i poli principali della narrazione, nonché gli antagonisti che si completano a vicenda: si tratta di due superpotenze che si sono spartite l'Europa e sono pertanto costrette a tollerare l'esistenza l'una dell'altra. La Russia è il Paese

del trionfo della rivoluzione proletaria, ma non è stata in grado di diffonderla nel resto del mondo, giacché non ha adottato le giuste politiche espansionistiche. La Francia è la patria della rivoluzione del 1789, seguita dalle guerre d'espansione, ma fallisce nel consolidare l'esportazione di un sistema repubblicano nella maggior parte dei territori conquistati. Se la storia alternativa «intende elaborare nuovi modelli sociali»<sup>45</sup>, il modello utopico di *Sfrontato* è la combinazione di due culture rivoluzionarie: l'espansionismo napoleonico (contenitore) viene sostanziato dalla rivoluzione proletaria russa (contenuto). In altre parole, nel romanzo, il tentativo di correggere la storia si realizza nell'ibridizzazione delle idee del bolscevismo e del bonapartismo.

A partire dal secondo capitolo in poi, domina, come in qualunque romanzo di avventure, il motivo del viaggio e quello ad esso connesso dell'incontro con l'altro: Vladyčín viaggia in lungo e in largo per la Russia e per l'America (e ritorno); Napoleone intraprende una spedizione militare in Australia e, rientrando, si inabissa nell'oceano Atlantico. Il cronotopo della strada è tuttavia assente in quanto tale: la mappa geografica di *Sfrontato* risulta dalla combinazione di *loci* circoscritti e legati appena tra loro<sup>46</sup>. Strutturalmente, il romanzo consiste di quattro parti, i cui rispettivi macro-*loci* sono: Parigi-1 (parte I), Russia (parte II), il Mondo (parte III), Parigi-2 (parte IV). In essi emergono alcuni micro-*loci* episodici e sconnessi fra loro (la narrazione si articola secondo i principi compositivi di una odierna serie televisiva): a Parigi-1 l'azione si svolge, ad esempio, in luoghi 'aristocratici' (il Palais-Royal dove risiede Vladyčín), la reggia di Napoleone, la villa di Madame Récamier); Parigi-2 è 'plebea' (il bordello di Madame Deverny, le piazze cittadine, la casa del complottista Jean). L'azione si sposta da un *locus* all'altro senza alcuna connessione formale.

L'unico personaggio a collegare tutti questi luoghi è Roman; i personaggi secondari non oltrepassano mai i confini del proprio *topos* e ne sono anzi una caratteristica integrante, sono parte di una sorta di paesaggio culturale privo di qualsiasi dinamismo. I numerosi ministri e generali di Napoleone (Fouché, Talleyrand e altri) o i cospiratori plebei sono, ad esempio, legati esclusivamente alla Francia, mentre

---

<sup>45</sup> O. PUTILO, *Obraz al'ternativnoj Rossii v al'ternativno-istoričeskoj fantastike*, in «Vestnik slavjanskich kul'tur», V, n. 55, 2020, p. 52.

<sup>46</sup> Il termine *locus*, come proposto da Jurij Lotman, sottolinea un forte legame tra alcuni eventi e le azioni dei personaggi, da una parte, e il luogo dove questi si svolgono; il luogo diventa un campo funzionale che definisce certi conflitti della trama – proprio come succede in *Sfrontato*.

i decabristi, Alessandro I, Arakčeev, Speranskij e altri personaggi 'russi' agiscono esclusivamente a Pietroburgo, dove Puškin ha un ruolo determinante. La 'sfrontatezza' degli autori nel caso del Poeta nazionale raggiunge il suo apogeo: egli diventa un amico fidato di Vladyč'in, cui chiede persino qualche consiglio sull'*ars poetica*. Anche il ruolo di Puškin nel movimento decabrista viene amplificato rispetto alla realtà: da amico dei capi dell'insurrezione, diventa uno di loro. Sporadicamente appaiono anche altri luoghi (come la città di Königsberg, dove abita Hoffmann), però solo Roman – che prima del viaggio temporale vive tra Ekaterinburg, Mosca e l'America – ha la facoltà di spostarsi liberamente nello spazio geografico del romanzo. Tra questi ultimi, merita una menzione a sé quello di Ekaterinburg-Sverdlovsk, situato 'al confine' dello spazio artistico di *Sfrontato*, in quanto ad un tempo luogo dove comincia l'azione (all'*interno* del cronotopo letterario), e città dove si trovano gli autori del romanzo (all'*esterno* del cronotopo letterario).

Il ruolo degli autori rappresenta la prova più evidente della sperimentaltà di *Sfrontato*. Nell'introduzione, attraverso il loro punto di vista, il lettore coglie lo spirito del testo: il supporto alla rivoluzione bolscevica, l'odio per i suoi nemici, il desiderio di contribuire alla costruzione del neonato Stato sovietico. Tali idee vengono condivise da Roman Vladyč'in, che (come in molta letteratura russa classica) è ad un tempo una figura reale, un amico degli autori e un personaggio di fantasia, completamente in balia degli autori e del mondo che questi creano. Anche la proiezione degli autori non è univoca: nel testo e nella lista dei personaggi ad esso anteposta figura un 'noi' inclusivo, che, nell'epilogo, si scinde in tre punti di vista diversi fra loro, rappresentati dagli altrettanti finali del romanzo. Tali finali paralleli e opzionabili dal lettore in base ai suoi gusti e a una logicità soggettiva provano ulteriormente la natura sperimentale di *Sfrontato*.

Questo tratto viene del resto confermato a tutti i livelli del testo. L'ecclettismo degli stili impiegati spazia dalla 'telegraficità' della corrispondenza ufficiale tra Roman e Napoleone e dei trafiletti giornalistici riportati nel testo, all'imitazione del romanzo rosa (i diari di Madame Récamier e Nataša Golicyna), mentre i capitoli che descrivono la spedizione di Napoleone in Australia e la morte dell'Imperatore sono una vera e propria sceneggiatura cinematografica. L'impressione di un romanzo *bout-rimé* è amplificata dalla comparsa, in alcuni frammenti del testo, di un narratore e dalla narrazione in prima persona, laddove l'opera reca esplicitamente la firma di tre

autori. Tra i frammenti narrati in prima persona con un punto di vista ‘personale’ troviamo il diario di Madame Récamier (parte II), la corrispondenza di E.T.A. Hoffmann (parte III, capitolo 3), le delibere di Alessandro I (parte III, capitolo 4). Sotto il profilo compositivo, sulla base del variare dell’interazione con il lettore nel romanzo si possono distinguere tre tipi di narrazione: A) il testo (trama e intreccio); B) la prefazione e l’ultimo capitolo (rispettivamente punto e punti di vista degli autori); C) le note conclusive. Scritte in chiave ironica e sotto forma di ‘dialogo’ con il lettore, l’introduzione e la fine, nonché le note conclusive fungono da paratesto, attraverso il quale gli autori esprimono la loro opinione sul protagonista e le peripezie della trama, e disvelano il carattere giocoso dell’opera. La morte di Roman durante il test della macchina del tempo, cui si accenna nell’epilogo, annulla sostanzialmente la credibilità (seppur fittizia) della narrazione: gli autori dimostrano ancora una volta che tutte le avventure del loro eroe sono solo una finzione e una fantasia utopica.

Ed è proprio l’approccio scherzoso e ironico degli autori, nei riguardi sia di Roman Vladyčĭn sia del romanzo stesso, a costituire la particolarità di *Sfrontato*, a renderlo diverso dalla maggior parte dei cronoviaggi correttivi degli anni successivi, che descrivono il compito di cambiare la storia con serietà assoluta. Come impone già il titolo, Roman tratta davvero tutto e tutti quelli che lo circondano con la stessa sfrontatezza della protagonista della pièce *Madame Sans-Gêne*<sup>47</sup>, ripetutamente citata nel romanzo. Tuttavia, a differenza dei ‘colleghi’ cronoviaggiatori contemporanei, che si auto-attribuiscono il merito delle invenzioni scientifiche e artistico-letterarie, Roman «ripaga equamente i suoi plagi»<sup>48</sup>, rendendo omaggio ai veri autori delle proprie ‘vittorie’. *Sfrontato* elenca le vittime dei plagi di Vladyčĭn, da Eugène Pottier, il vero autore dell’*Internazionale* ‘composta’ da Roman, ad Aleksej K. Tolstoj, la cui *Sred’ šumnogo bala, slučajno...* il nostro protagonista verga nel diario di una damigella d’onore innamorata di lui, una tal Nataša Golicyna che ricorda, e non a caso, la Nataša Rostova dell’*altro*, e più famoso, Tolstoj. In questo modo gli autori sottolineano una volta di più che la loro opera è uno scherzo e un inesauribile gioco con il lettore.

A causa di limiti storico-culturali oggettivi, *Sfrontato* non ha ottenuto il giusto riconoscimento nella storia della fantascienza russa.

<sup>47</sup> Scritta da Victorien Sardou e Émile Moreau, rappresentata per la prima volta nel 1893 e ai picchi di popolarità nella Russia degli anni ’20.

<sup>48</sup> KIRŠGORN ET AL., *Bescerimnyj Roman*, cit., p. 411.

Come osservano Elena Petuchova e Igor’ Černyj, «un tale “libero pensiero” [...] ben caratterizza lo spirito degli anni ’20, quando ancora si percepiva una libertà espressiva che era una diretta conseguenza della rivoluzione. Se questo libro fosse stato scritto dieci anni dopo, anche il destino dei suoi autori, molto probabilmente, sarebbe stato ben più tragico»<sup>49</sup>. *Sfrontato* rispecchia pienamente le sperimentazioni artistiche della letteratura degli anni Venti, che si spingono fino all’elaborazione di nuovi generi e artifici compositivi. La sua natura smaccatamente ironica lo avvicina ai primi esempi del viaggio correttivo nel tempo (a cominciare da *Un americano...* di Mark Twain); nel contempo nel romanzo si possono riscontrare tutte le caratteristiche di un genere che ha guadagnato la ribalta letteraria russa solo all’inizio degli anni Duemila (si vedano i principi compositivi della trama, lo specifico approccio all’interpretazione della storia, le qualità del protagonista, l’ampio uso di elementi mutuati dai generi paraletterari). Ciò ci permette di collocare *Sfrontato* alle origini del canone del genere del viaggio correttivo; un canone che, con qualche modifica, persiste nella letteratura russa dagli anni Venti sino ai giorni nostri.

---

<sup>49</sup> PETUCHOVA, ČERNYI, *Sovremennyyj russkij istoriko-fantastičeskij roman*, cit.



Laura Piccolo

*Kuski. Note sul teatro di Daniil Charms*

ABSTRACT:

This article is devoted to the 1920s theatrical productions of Daniil Kharms, the hallmark of which is their fragmented nature on several levels: from incomplete texts with a structure often arranged in incongruent, detached moments, to lost texts. It is organized into six 'pieces' (*kuski*) that deal with both his better-known works, such as the play *Elizaveta Bam*, and lesser-known collaborations and projects.

Dèi insignificanti  
dividono il tempo in pezzi.

*Daniil Charms*

*Kusok n. 1. Frantumi, montaggi e collage*

«Venendo da noi, dimenticate tutto ciò che eravate abituati a vedere nei teatri. Probabilmente molte cose vi sembreranno assurde. Noi prendiamo un intreccio drammaturgico. Inizialmente si sviluppa con semplicità, poi d'improvviso si frantuma in momenti, per così dire, incongruenti, chiaramente assurdi»<sup>1</sup>. Con queste parole gli obèriuty raccontano il proprio modo di fare teatro in un articolo – considerato in seguito il loro *Manifesto* – pubblicato nel 1928 sulle pagine della rivista «Afiša Doma pečati» (n. 2, pp. 11-13), organo della Casa della stampa (Dom pečati) di Leningrado. Ed è qui, come è noto, che ha avuto luogo la prima e leggendaria *soirée Tri levych časach* (Tre ore di sinistra), in cui le istanze teoriche di Obèriu – bizzarro acronimo del gruppo Ob''edinenie real'nogo iskusstva (Unione dell'arte reale) – trovano applicazione nel campo della poesia, del cinema e del teatro.

Nella macchina d'innovazione culturale della Russia postrivoluzionaria, uno degli «ingranaggi maggiormente funzionanti»,

---

<sup>1</sup> *Il teatro Oberiu*, in *Oberiu: il manifesto*, a cura di M. Berrone, in «eSamizdat», V, n. 1-2, 2007, p. 42.



come scrive Erica Faccioli, è proprio l'arte teatrale<sup>2</sup>. Charms e gli altri futuri obèriuty si formano nel laboratorio creativo degli anni Venti, luogo di ridefinizione delle arti, nella dialettica tra vecchio e nuovo, con una spinta verso la riconcettualizzazione del 'nuovo'. In questa prospettiva, per la nascita e la sperimentazione del teatro Obèriu sono fondamentali sia l'attività di Igor' Terent'ev ma anche, spesso attraverso la sua mediazione, quella di Vsevolod Mejerchol'd, a cominciare dalle ricerche sulla frammentazione del dramma in episodi che travalicano i confini paratestuali dell'atto. Nell'allestimento dei classici o di pièce più recenti, l'unità di misura scenica viene stravolta, frazionata, suscitando – osserva Rosanna Giaquinta – «un ritmo nuovo, antitradizionale, subordinato non più allo sviluppo classico dell'intreccio teatrale, bensì all'accentuazione della successione dei singoli eventi significativi»<sup>3</sup>. S'innesci così il collage di un 'testo' attraverso il montaggio di tali segmenti e delle diverse tecniche recitative, nonché dello stesso spazio scenico, «sottoposto ad una rigorosa *frammentazione* seguita da un altrettanto rigoroso *montaggio*»<sup>4</sup>. Una modalità di costruzione del dramma che in questi anni si confronta costantemente con la dimensione filmica; del resto, è lo stesso Mejerchol'd a instaurare un rapporto dialettico con la decima musa, convinto che il teatro possa sopravvivere alla concorrenza del film a condizione che «decida di impiegare i metodi del cinema»<sup>5</sup>.

Tali aspetti, nonché le stesse «correlazioni e collisioni» del mondo degli oggetti che gli obèriuty vogliono trasferire anche al palcoscenico, ricalcano la linea programmatica mejercholdiana per cui la scena diventa «luogo della discontinuità e dell'eterogeneità, dei contrasti esasperati e dei contrari»<sup>6</sup>. A tal proposito prosegue il *Manifesto*:

«Siete sorpresi. Desiderate trovare quella abituale, logica coerenza che credete di scorgere nella vita. Ma qui non ci sarà. Perché? Ma perché l'oggetto e il fenomeno trasportati dalla vita sul-

<sup>2</sup> E. FACCIOLI, *Nikolaj Michajlovič Foregger (1892-1939). Dal simbolismo al realismo socialista*, Bulzoni, Roma 2007, p. 57.

<sup>3</sup> R. GIAQUINTA, *Alcune note su Elizaveta Bam di D. Charms*, in S. DE FANTI (curante), *Munera polonica et slavica: Riccardo C. Lewański oblata*, Università degli Studi di Udine, Udine 1990, pp. 340-341.

<sup>4</sup> O. IARDINO, *Frammentazione e montaggio sul palcoscenico di Mejerchol'd*, in «Teatro contemporaneo e Cinema», X, n. 31, 2018, p. 55.

<sup>5</sup> V. MEJERCHOL'D, *La rivoluzione teatrale*, a cura di D. Gavrilovich, trad. it. di G. Crino, I. Malyšev, L. Piersanti, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 227.

<sup>6</sup> IARDINO, *Frammentazione e montaggio sul palcoscenico di Mejerchol'd*, cit., p. 56.

la scena, perdono la loro coerenza “quotidiana” e ne acquistano un’altra, teatrale. Noi non la spiegheremo. Per comprendere la coerenza di una qualsiasi rappresentazione teatrale, bisogna vederla. Noi possiamo soltanto dire che il nostro compito consiste nel restituire sulla scena il mondo degli oggetti concreti nelle loro correlazioni e collisioni. Alla soluzione di questo problema stiamo lavorando nella nostra messa in scena di *Elizaveta Bam*»<sup>7</sup>.

La pièce, una delle opere teatrali di Obëriu più note e rappresentate, mostra chiaramente quella deflagrazione dell’intreccio che «d’improvviso si frantuma in momenti, per così dire, incongruenti», tanto da essere articolato da Charms nel testo per la rappresentazione, non in scene, ma in *kuski*, in pezzi<sup>8</sup>. I ‘pezzi’ risultano molto ‘oberiutici’ e restituiscono una delle caratteristiche fondamentali della produzione teatrale charmsiana, vale a dire la frammentarietà, una drammaturgia di esperienze ed esperimenti compositi, di testi spesso incompiuti o di parti di opere – ancora pezzi – andati perduti. Questo saggio sarà a sua volta organizzato in *kuski* (ma anche in ‘assaggi’) che, ‘montati’ uno dietro l’altro, cercheranno di ricomporre il teatro di Charms negli anni Venti, non meno significativo della sua prosa e poesia.

### *Kusok n. 2. Radiks*

Il primo ‘pezzo’ riguarda la partecipazione di Charms a Radiks, un collettivo teatrale fondato nel 1926 da alcuni suoi ex compagni di corso all’Istituto di storia delle arti: Igor’ Bachtërev, Boris Levin, Sergej Cimbäl e Georgij Kacman. L’etimologia del nome rimanda a *rādīx*, ‘radice’, ma anche a una visione del teatro radicale. Ricorda Kacman in un’intervista del 1978:

<sup>7</sup> *Il teatro Oberiu*, cit., p. 42.

<sup>8</sup> Sulle integrazioni di Charms per la messinscena cfr. la pubblicazione di *Elizaveta Bam* curata da M. Mejlach in «Stanford Slavic Studies», I, 1987, pp. 205-246. Sulle varianti vedi anche N. CHARDŽIEV, *O kanoničeskom tekste p’esy Charmsa “Elizaveta Bam”*, in D. CHARMS, *Izbrannoe*, red. i vstup. st. Dž. Gibiana, Jar-Verlag, Vjurzburg [Würzburg] 1974, in particolare p. 170 e s. In Italia la prima traduzione di *Elizaveta Bam* risale al 1967 ad opera di Pietro Zveteremich, cfr. D. HARMS, *Elizaveta Bam*, atto unico, in «Il Caffè», XIV, n. 2, 1967, pp. 26-42. La prima pubblicazione in Unione Sovietica è, invece, del 1988 sulla rivista «Rodnik» (n. 5, pp. 30-32), a cura di M. Mejlach e V. Èrl.

«“Radiks” fu pensato come “teatro puro”, teatro dell’esperienza, orientato non tanto sul risultato finale e sullo spettatore, quanto sull’esperienza degli attori stessi dell’azione teatrale pura. La questione – ne uscirà mai qualcosa da questo – all’inizio non venne posta da nessuno, si introducevano continuamente nuovi personaggi [...], un unico testo di una pièce non è stato mai nemmeno scritto, la pièce non portava all’espressione di nessun tema, era un “montaggio delle attrazioni” [...]. Radiks era un conglomerato di arti diverse, azione teatrale, musica, danza, letteratura e pittura»<sup>9</sup>.

Il soggetto drammaturgico passa quindi in secondo piano, sebbene mosso da «parodizzazione» e «straniamento»<sup>10</sup>: è l’evento in scena – anche se assurdo e illogico – ad essere *teatrale*.

Pur con visioni diverse, i membri di Radiks non erano soddisfatti dei testi che provano a portare sul palco, convinti che «un nuovo teatro [...] inizia da una nuova drammaturgia»<sup>11</sup>. Vagliando opere di autori ed epoche differenti non riescono, infatti, a individuare un dramma affine alla propria concezione di teatro: «Ma dove prendere una *pièce* che potesse rispondere ai principi di Radiks? Frugavamo tra le *pièces* dei simbolisti e dei cubofuturisti russi, degli impressionisti tedeschi, del drammaturgo francese Cocteau, senza riuscire a scovare niente. Allora decidemmo di rivolgerci ai due činari di Leningrado: Charms e Vvedenskij»<sup>12</sup>.

I due futuri obėriuty, come è noto, si sono conosciuti probabilmente frequentando le serate poetiche dell’Unione dei poeti di Leningrado già dal 1925, quando Charms si esibisce assieme a Evgenij Vigiljanskij e a Aleksandr Tufanov. Il 21 settembre 1926 Charms appunta nel diario: «Abbiamo iniziato a scrivere un dramma»<sup>13</sup>. La scrittura a quattro mani

<sup>9</sup> Intervista a Kacman in M. MEJLACH, *Priloženie VI*, in A.I. VVEDENSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij v 2 tt.*, Gileja, Moskva 1993, t. 2, p. 128. *Montaggio delle attrazioni* era il titolo di un articolo di S.M. Èjzenštejn apparso su «LEF» (n. 3, 1923, pp. 70-75).

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> I. BACHTEREV, *Quando eravamo giovani (Racconto non inventato)*, trad. di S. Guagnelli, in «eSamizdat» V, n. 1-2, 2007, p. 49.

<sup>12</sup> *Ibid.* Sui činari vedi ad esempio A. DMITRIENKO, V. SAŽIN, *Kratkaja istorija “činarej”*, in «... Sborišče družej, ostavlennyh sud’boju». L. Lipavskij, A. Vvedenskij, Ja. Druskin, D. Charms, N. Olejnikov. «Činari» v tekstach, dokumentach i issledovanijach v dvuch tt.ach, Lodomir, Moskva 2000, t. I, pp. 5-45; vedi anche Ž.-F. ŽAKKAR, *Daniil Charms i konec russkogo avangarda*, per. s franc. F.A. Perovskoj, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 1995, pp. 115 e ss.

<sup>13</sup> D. CHARMS, *Polnoe sobranie sočinenij. Zapisnye knižki. Dnevnik*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2002, kn. 1, p. 77.

si rivela, tuttavia, complessa; il tempo è poco (come si apprende dalle memorie dei sodali di Charms), così la pièce prende il nome di una lirica di Vvedenskij, *Moja mama vsja v časach* (Mia mamma è tutta un orologio) andata poi perduta. Si tratta di «un'insolita pièce di montaggio»<sup>14</sup> di testi – o ‘pezzi’ – di natura differente, orchestrati sulla scena dalla regia di Kacman. La scenografia viene affidata a Bachterev e le musiche a Jakov Druskin che «sceglieva [...] fra le note dei compositori francesi contemporanei, Milhaud, Poulenc, Satie»<sup>15</sup>. Come interpreti sono scritturati alcuni attori del Leninfil'm, del Mastfor, lo studio creato da Nikolaj Foregger, e dello Stumazid di Klimentij Minc, ma anche dilettanti<sup>16</sup>.

Il nucleo dell'opera è composto da versi di Charms e Vvedenskij<sup>17</sup>, ma l'incipit appare nel tempo poco convincente, tanto che alcuni provano a suggerire propri versi da innestare nell'opera. Racconta ancora Kacman che Nikolaj Zabolockij «propose come pezzo iniziale il suo “Ofort” [...] ma si ritenne che in esso si sentiva troppo il volto di Zabolockij»<sup>18</sup>. Si

<sup>14</sup> BACHTEREV, *Quando eravamo giovani*, cit., p. 49. Bachterev ha anche ricostruito uno schizzo della scena, vedi *Daniil Charms glazami sovremennikov. Vospominanija, dnevniki, pis'ma*, pod red. A. Dmitrenko, V. Sažina, Vita Nova, Sankt-Peterburg, 2021, p. 109. Sulla pièce perduta vedi anche D.Ė. MIL'KOV, *Nekotoroe količestvo razgovorov ob odnom nesostojavšemsja pokuse (k 70-letiju teatra “Radiks”)*, in «Russian Studies», II, n. 4, 1998, in particolare p. 72.

<sup>15</sup> BACHTEREV, *Quando eravamo giovani*, cit., p. 49.

<sup>16</sup> Sul teatro di Nikolaj Foregger (1892-1939) e sul suo ‘Mastfor’ vedi FACCIOLI, *Nikolaj Michajlovič Foregger*, cit. Klimentij Minc (1908-1995) farà parte della sezione cinematografica di Obëriu assieme ad Aleksandr Razumovskij. Della troupe rammenta Kacman nell'intervista rilasciata a Mejlach nel 1978: «Adesso, guardando indietro, si può dire che il talento dei giovani attori e la professionalità degli interpreti erano tali che se lo spettacolo avesse avuto luogo, sarebbe stato indubbiamente interessante», Intervista a Kacman in MEJLACH, *Priloženie VI*, cit., p. 130. Sugli attori cfr. anche p. 131. Per ulteriori approfondimenti sulla tecnica attoriale e il teatro di Obëriu vedi, ad esempio, JU. GIRBA, «Dviženie – neizvestnogo putešestvennika». *Telo, žest i plastika v poëtike teatra Obëriu (Na materiale rekonstrukcii spektaklja «Elizaveta Bam» 1928 goda)*, in *Poëzija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N.I. Chardžieva*, sost. i obš. red. M.B. Mejlacha i D.V. Sarab'janova, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 2000, pp. 606 e ss.

<sup>17</sup> Bachterev ne ricorda alcuni: «Борода моя, борода, ты цветешь у подбородка, алой позой-кумачой, так, что носу горячо! [...] Гарфинкель входит поперек. Трубит Гарфункель с тайный рог», I. BACHTEREV, *Vospominanija o N. Zabolockom*, Sovetskij pisatel', Moskva 1984, pp. 37-38 («Barba mia, barbetta, che cresci sopra al mento, sembri stoffa scarlatta, e il naso mi ribolle [...] Garfinkel' entra tutto inclinato. Garfunktel' suona un corno fatato»), BACHTEREV, *Quando eravamo giovani*, cit., p. 43).

<sup>18</sup> Intervista a Kacman in MEJLACH, *Priloženie VI*, cit., p. 129. La lirica *Ofort* (Acquaforte, 1927) fa parte della raccolta *Stolbcy* (Colonne di piombo). Non sappiamo se esista un nucleo della lirica precedente al 1927, giacché come notano Valerij Sažin e Aleksej Dmitrenko le prove si concludono alla fine del 1926, vedi *Daniil Charms*

conviene così che al principio del dramma ci siano le danze di Zina Borodina, uccisa nel secondo atto dal suo innamorato, seguite dalla scena degli incubi dell'innamorato, ideata da Vvedenskij. Tuttavia, in seguito, per ragioni di tempo, la chiusura venne rimodellata da Charms che plasma il personaggio di Elizaveta.

Il collettivo lavora febbrilmente, il testo continua ad essere montato nel corso delle numerose prove che dalla fine di settembre si susseguono a casa di Vvedenskij e di Bachterev. Tuttavia, ben presto appare evidente la necessità di trovare un luogo per le prove. Vvedenskij e Charms si rivolgono così a Kazimir Malevič, allora direttore dell'Istituto statale di cultura artistica (Ginchuk), dove in quegli anni avevano avuto luogo diverse rappresentazioni, tra cui (nel 1923) una «insolita» *Zangezi* chlebnikoviana realizzata da Vladimir Tatlin<sup>19</sup>. Malevič sembrava ben disposto nei confronti dei giovani, soprattutto nell'aiutarli a risolvere una serie di lungaggini burocratiche. Così, il 12 ottobre, Radiks presenta una singolare dichiarazione con disegni e collage scritta, anzi montata, da Charms stesso: «“Radiks” che si sperimenta nel campo dell'arte al di là delle emozioni e del soggetto si pone come fine la creazione di opere di puro teatro, senza subordinarlo alla letteratura. Ogni momento che entra a far parte della composizione delle rappresentazioni ha PARI VALORE»<sup>20</sup>.

A Malevič il progetto piace: «sono un vecchio scapestrato, voi siete giovani, vediamo cosa esce fuori»<sup>21</sup>. A Radiks fu assegnata la sala Bianca dell'Istituto<sup>22</sup>. Ma le difficoltà del collettivo non si esauriscono: manca la legna e scarseggiano i materiali per la realizzazione della messinscena. Per ricevere finanziamenti, ricorda Kacman, era necessario «avere il testo completo della pièce, e proprio questo si rivelò irrealizzabile»<sup>23</sup>. Le parti di ricordo tra le diverse parti montate, scritte da Charms e Vvedenskij, non piacciono a Kacman che pensa di coinvolgere Konstantin Vaginov. La collaborazione, tuttavia, non ha luogo e presto questa avventura teatrale naufraga definitivamente. Scrive Charms il 4 novembre: «i

---

*glazami sovremennikov*, cit., p. 173, n. 9.

<sup>19</sup> «Nel 1923 il pittore Tatlin proprio qui con uno spettacolo insolito disorientò gli spettatori di Pietrogrado, mise in scena *Zangezi*, complicata opera a più livelli di Velimir Chlebnikov», BACHTEREV, *Quando eravamo giovani*, cit., p. 54.

<sup>20</sup> Richiesta di Radiks, cit. in ŽAKKAR, *Daniil Charms i konec ruskogo avangarda*, cit., p. 66.

<sup>21</sup> Intervista a Kacman in MEJLACH, *Priloženie VI*, cit., p. 130.

<sup>22</sup> Cfr. la richiesta al Ginchuk del 12 ottobre 1926, *ivi*, p. 131.

<sup>23</sup> Intervista a Kacman, in *ivi*, p. 130.

registi non sono venuti e gli attori se ne sono andati via presto»<sup>24</sup>. Il 10 novembre Charms e Kacman prendono atto che «Radiks è crollato e di *Mia mamma è tutta un orologio* non se n'è fatto nulla»<sup>25</sup>.

Della pièce resta, come ricorda Bachterev, «un annuncio miseramente stampato su una pagina ingiallita della Krasnaja gazeta e i ricordi dei testimoni»<sup>26</sup>. Eppure, l'esperienza del collettivo segna una tappa cruciale per il teatro di Charms. Come osserva Mejlach, «per i recenti partecipanti del teatro "Radiks", che nel corso di un anno aveva cambiato nome in "Fronte di sinistra", "Accademia dei Classici di Sinistra" e "Obèriu", il significato di questo termine era ancora carico di un contenuto concreto e vivo»<sup>27</sup>. Radiks, inoltre, non scompare ma è a sua volta 'innestato' – o montato – in alcuni 'pezzi' nelle indicazioni di regia di *Elizaveta Bam*.

### *Kusok n. 3. Amore*

Meno nota dell'esperienza di Radiks, è una piccola ma significativa parentesi che vede Charms collaborare nel 1927 con Terent'ev alla scrittura e messinscena di *Ljubov'* (Amore), pièce andata perduta. Conosciuto soprattutto per la sua messinscena di *Džon Rid* (John Reed, 1924, alla stessa cronaca del giornalista statunitense, *Ten Days that Shook the World*, si ispirerà anche Sergej Èizenštejn nel 1927 con *Ottobre*) – «tentativo cosciente di applicare allo spettacolo teatrale le esperienze dei circoli dei lavoratori»<sup>28</sup> – Terent'ev è una delle voci

<sup>24</sup> CHARMS, *Polnoe sobranie sočinenij. Zapisnye knižki. Dnevnik*, cit., kn. 1, p. 90.

<sup>25</sup> *Ibid.* Nel periodo di collaborazione di Radiks con il Ginčuk i membri del collettivo sperimentano diversi testi teatrali, rimasti successivamente irrealizzati: così, stando a Bachterev, Cimbal scrive una pièce dal titolo *Zolotyje rossypi* (Giacimenti d'oro), Levin «rifletteva sul piano di una commedia dedicata a Teocrito, lo strambo» e anche Zabolockij «aveva promesso di scrivere una pièce [...] parlava di un teatro delle maschere senza precedenti. Sui fondali piatti e colorati vengono pronunciati monologhi e dialoghi da attori che rappresentano animali, piante, oggetti. Tra loro ci sono anche persone, per loro le maschere non servono», BACHTEREV, *Quando eravamo giovani*, cit., p. 55.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>27</sup> MEJLACH, *Priloženie VI*, cit., p. 134.

<sup>28</sup> A. PIOTROVSKIJ, *Naši katakomby*, in *Id.*, *Za sovetskij teatr! Sbornik stat'ej*, Academia, Leningrad 1925, p. 36. Il soggetto viene anche qui organizzato in episodi (quindici e nell'esecuzione ventuno) che violano la suddivisione in quattro atti. Per ulteriori dettagli vedi lo stesso Terent'ev, *K postanovke Džona Rida v Krasnom teatre (Beseda s tov. Terent'evym)*, in *Id.*, *Sobranie sočinenij*, sost., podg. teksta, biogr. spravka, vstup. st. i komm. M. Marcaduri i Tat'jany Nikol'skoj, Università degli Studi di Trento-

più significative del teatro degli anni Venti, come ricostruisce Marzio Marzaduri, «colui che cercò di unire lo spirito di ribellione futurista e le utopie proletarie di un teatro antidrammatico con le ricerche del LEF di nuovi generi e le esigenze di uno spettacolo di agitazione e educativo, anticipando persino alcune idee di Bertold Brecht»<sup>29</sup>. Il dibattito di questi anni appare vivace e intricato, non solo nella lotta per un teatro sovietico ‘tradizionale’, ma anche all’interno dello stesso fronte delle avanguardie di sinistra le voci risultano alquanto dissonanti. È in questa ‘faglia’ creativa che opera Terent’ev, fondatore del teatro sperimentale della Casa della stampa, laboratorio artistico e teatrale permanente che nutre e stimola Obèriu: nell’aprile del 1927, i futuri membri del gruppo assistono alla messinscena del discusso *Revisore*<sup>30</sup> di Terent’ev, menzionato successivamente nell’articolo-manifesto del 1928, quando il neonato gruppo si interroga sul perché alcune novità artistiche non siano appoggiate dalle istituzioni, «quando invece dovrebbero godere di tutto il sostegno dell’intera società sovietica», e si domanda perché il *Revisore* «sia stato fischiato in modo così assurdo»<sup>31</sup>.

Diversi elementi del teatro terent’eviano sono rintracciabili in *Elizaveta Bam*; a cominciare dalla frammentazione dell’azione, ma anche, come osserva Jaccard, «i rapidi cambi di scena, l’importanza della gestualità, del suono, della musica, del trucco, l’utilizzo del montaggio, dei procedimenti cinematografici»<sup>32</sup>. Aggiungiamo la predilezione per le esperienze teatrali dilettantistiche, nonché l’uso degli arredi, in particolare degli armadi che già Mejerchol’d aveva portato sul palco. Nella messinscena del *Revisore* di Terent’ev comparivano armadi mobili, in cui i personaggi scomparivano (e simulavano atti sessuali).

---

Università degli Studi di Venezia, Bologna 1988, pp. 295-296 (= *Eurasiatica. Quaderni del Dipartimento di Studi Euroasiatici, Università degli studi di Venezia*, n. 7).

<sup>29</sup> M. MARCADURI, *Igor’ Terent’ev – teatral’nyj režisser*, in I. TERENT’EV, *Sobranie sočinenij*, cit., pp. 37-38.

<sup>30</sup> Apprezzata da Viktor Šklovskij – la definì «messinscena meravigliosa» – molto più di quella mejercholdiana che gli era parsa meno innovativa, una duplicazione di Gogol’ seppur diversa, V. ŠKLOVSKIJ, *Veter napolnjaet naši parusa*, in «Literaturnaja gazeta», n. 7, 1984, p. 8. Per una ricostruzione della «più strampalata messinscena» dell’opera gogoliana vedi A.M. RPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d’avanguardia*, Einaudi, Torino 1976<sup>4</sup>, p. 147 e s. Per una ricostruzione delle reazioni del pubblico e della critica vedi S. SIGEJ, *Igor’ Terent’ev v leningradskom teatre Doma Pečati*, in *Terent’evskij sbornik*, Gileja, Moskva 1996, pp. 19-59, in particolare pp. 32-33; J.-PH. JACCARD, *Un “février théâtral” pour les dix ans d’octobre. La réponse “de gauche” de Terent’ev à Mejerchol’d*, in «Revue des études slaves», XC, nn. 1-2, 2019, pp. 241-255.

<sup>31</sup> *Oberiu: il manifesto*, cit., p. 39.

<sup>32</sup> ŽAKKAR, *Daniil Charms i konec ruskogo avangarda*, cit., p. 201.



E gli armadi fanno spesso da sfondo alle esibizioni di Charms: durante la serata Obëriu, alla Casa della stampa del 1928, il poeta legge i propri versi sopra un armadio; un armadio è al centro della scena della tragedia *Zimnjaja progulka* (Passeggiata d'inverno) scritta da Charms e Bachtërev. Gli stessi slogan degli obëriuty menzionano spesso gli armadi come «Klassicism, kak škaf» (Il Classicismo come armadio) per l'esibizione del 1° aprile 1930 alla casa dello studente dell'Università di Leningrado<sup>33</sup> e il più noto «Iskusstvo kak škaf» (L'arte come armadio)<sup>34</sup>.

Tornando a *Ljubov'*, il 14 aprile 1927 Charms scrive nelle sue note: «grande intesa con Terent'ev» e, qualche giorno dopo, troviamo alcuni appunti dedicati al tema dell'amore che, probabilmente, avrebbero guidato la stesura dell'opera:

«L'amore è fenomeno sociale, ossia, laddove si attenuano le casse di risonanza sociali, l'amore si spegnerà, laddove si creano queste casse di risonanza (della cultura di classe), l'amore raggiungerà misure levitolstoiane di scala "mondiale". Il nostro tempo è di transizione, l'amore non esiste e scompare. L'asessualità è il segno dell'oggi! L'Erotismo è ormai démodée! Il futuro è l'amore per il compagno, per i propri cari»<sup>35</sup>.

Come osserva Geoff Cebula, l'«eclettica terminologia» di questo brano rimanda chiaramente a Terent'ev che è inoltre autore di un adattamento di *Guerra e pace* per il teatro e di un articolo ad esso correlato, *Semejno-istoričeskij roman na scene. Proekt postanovki Vojny i mira*, tocca i temi dell'amore e della felicità coniugale in Tolstoj e di come nel suo spettacolo Terent'ev voglia superarli<sup>36</sup>.

Purtroppo, non vi sono al momento altri elementi che aiutino a ricostruire *Ljubov'*, ma la collaborazione con Terent'ev resta una tappa

<sup>33</sup> P. FISUNOV, *Obereuty*, in «Studenčeskaja Pravda», n. 10, 1930. Sull'importanza degli 'armadi' vedi anche *Daniil Charms glazami sovremennikov*, cit., p. 45, n. 12.

<sup>34</sup> Cfr. ad esempio la lettera a A.V. Makedonov (1971), in cui A.V. Razumovskij esplicita: «“L'arte come armadio” era lo slogan degli obëriuty e rimarcava non “il gioco all'assurdo”, ma l'oggettualità e la concretezza dell'arte oberiuta», in *Daniil Charms glazami sovremennikov*, cit., p. 66.

<sup>35</sup> CHARMS, *Polnoe sobranie sočinienij. Zapisnye knižki. Dnevnik*, cit., kn. 1, p. 151.

<sup>36</sup> I. TEREŦ'EV, *Semejno-istoričeskij roman na scene. Proekt postanovki Vojny i mira*, in «Novyj Lev», n. 10, 1928, ora in ID., *Sobranie sočinienij*, cit., pp. 315-316. Sulla messinscena di *Guerra e pace* vedi N.S. SKOROCHOD, *Teatral'naja biografija romana "Vojna i mir", Čast IV. P.S.*, in «Voprosy teatra. Proascaenium», n. 1-2, 2018, in particolare pp. 414 e ss. Vedi anche G. CEBULA, *Oberiu Theater in the Context of Early Soviet Amateurism*, in «The Russian Review», 79, January 2019, p. 11, n. 1.



fondamentale nell'opera di Charms. Dai suoi diari, non solo si evince che in quello stesso periodo il poeta stava lavorando a *Komedija goroda Peterburga* – il nostro prossimo ‘pezzo’ – ma che, alla lettura della pièce, aveva invitato l'ammirato regista<sup>37</sup>.

#### *Kusok n. 4. Commedia della città di Pietroburgo*

«Un anno e mezzo dopo, nell'appartamento di via Nekrasov, dove vivevo all'epoca», ricorda Bachterev, «si tennero lettura e commento di due poemi: La commedia della città di Pietroburgo di Charms e la mia Antiche parole sanpietroburghesi. C'erano una trentina di persone», tra queste anche Zabolockij che ne rimane colpito, definisce il dramma come «l'apice di ciò che era stato creato da Charms», e dedica all'amico la lirica *Vosstanie* (Insurrezione): «Frammenti a Daniil Charms, autore della “Commedia della città di Pietroburgo”»<sup>38</sup>.

Charms, che teneva molto alla *Commedia*, il 9 novembre 1926 appunta: «Due persone, Vvedenskij e Zabolockij, le cui opinioni mi stanno a cuore, ma non saprei a chi dare ragione. Può darsi che una poesia approvata dall'uno e dall'altro sia la più vera. Questo per ora è il nucleo della “Commedia della Città di Pietroburgo”»<sup>39</sup>. L'opera è datata febbraio-settembre 1927, ma Charms continua a lavorarvi almeno sino ai primi anni Trenta.

Si tratta di un dramma incompiuto del quale sono pervenute solo la seconda e la terza parte. I due frammenti esistenti mostrano alcuni elementi tipici non solo della poesia e della prosa charmsiana, ma dell'attività degli obëriuty in generale. Scivolamenti, spostamenti, ripensamenti dello spazio e del tempo che sembrano scorrere via fluidamente, una concezione che stride notevolmente con l'interpretazione e anche con la definizione di queste categorie nella società sovietica, a cominciare dalla manipolazione del tempo – come la settimana di cinque giorni alla quale Charms dedica la poesia *I Razrušenie* (I Distruzione, 1929)<sup>40</sup> – allo

---

<sup>37</sup> Sulla sua esperienza nel teatro vedi MARCADURI, *Igor' Terent'ev – teatral'nyj režisser*, cit., pp. 37-80.

<sup>38</sup> N. ZABOLOCKIJ, *Sobranie sočinenija v trech tomach*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1983, t. 1, p. 378.

<sup>39</sup> CHARMS, *Polnoe sobranie sočinenij. Zapisnye knižki. Dnevnik*, cit., kn.1, p. 94.

<sup>40</sup> Sulla poesia cfr. ad esempio L. FLEJŠMAN, *Ob odnom zagadočnym stichotvorenii Daniila Charmsa*, in «Stanford Slavic Studies», n. 1, 1987, pp. 247-258.

stravolgimento topografico dello spazio (ridenominazione di città, vie ecc.) o alla riduzione della superficie abitativa pro capite, sulla quale il poeta torna più volte nella sua produzione letteraria. Nel ‘Caso’ *Pobeda Myškina* (La Vittoria di Myškin), un uomo vive sdraiato nel corridoio di un appartamento poiché non gli è stato assegnato nessun metro quadrato.

A fronte di questa condensazione forzata dello spazio e del tempo, nella *Commedia della città di Pietroburgo* alberga invece la loro dilatazione, e anche la dimensione mitologica, nella commistione di più piani spaziali e temporali, in cui personaggi di epoche diverse dialogano fra loro. Nonostante la dimensione prettamente extrasovietica, nella *Commedia* sembrano dipanarsi i fili di alcune dinamiche fondamentali proprie degli anni Venti, a partire dalla dicotomia tra vecchio e nuovo mondo, declinata anzitutto nella contrapposizione tra presente e passato. In questa dialettica si inserisce il tema della memoria che si impone già dall’incipit del *II Frammento*, nelle parole pronunciate da Pietro: «Я помню день. Нева шумела в море»<sup>41</sup>. La rimembranza si configura immediatamente non solo quale ricordo personale del personaggio, ma anche come sua reminiscenza letteraria attraverso un fitto reticolo citazionale. Il riuso del già detto poetico riguarda in primo luogo *Il cavaliere di bronzo* puškiniano. Continua infatti Pietro:

«когда пришёл и взглядом опрокинув тучу  
великий царь, подумал в полдень тусклый  
и мысль нежная стянув на лбу морщину  
порхая над Невой над берегом порхая  
летела в небо реяла над скучным лесом  
тревожила далекий парус в чудном море.  
Тогда я город выстроил на Финском побережье  
Сказал: столица будет тут, и вмиг  
дремучий лес был до корня <был> острижен  
и шумные кареты часто били в окна хижин»<sup>42</sup>.

Salta subito agli occhi il rimescolamento dei ‘pezzi’-citazioni riassembleati anche in chiave parodica: l’«он» puškiniano fissa l’orizzonte, prende la parola e parla in prima persona, esplicitando i grandi pensieri di cui è pieno («дум великих полн») che, nella *Commedia*, si trasformano in un tenero pensiero che scava una ruga sulla fronte dello zar («и мысль нежная стянув на лбу морщину»); l’aggettivo «пустой» delle onde puškiniane («на берегу пустынных волн») passa alla Neva («пустая

<sup>41</sup> D. CHARMS, *Komedija goroda Peterburga*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij*, cit., p. 191.

<sup>42</sup> *Ivi*, pp. 191-192.

и легкая»); il solitario «бедный челн» diventa un «далекий парус в чудном море»; le izbe che nereggiano qua e là subiscono anch'esse uno *sdvig* (slittamento), degradando in baracche. L'utilizzo del materiale poetico del *Cavaliere di bronzo* culmina, tuttavia, nei versi successivi: se al visionario progetto del Pietro puškiniano occorrono cento anni per realizzarsi, al suo omonimo charmsiano basta un «attimo»: «Сказал: столица будет тут, и вмиг /дремучий лес был до корня <был> острижен /и шумные кареты часто били в окна хижин». La stessa finestra sull'Europa («Природой здесь нам суждено /В Европу прорубить окно») viene declassata a finestra della baracca. Sono solo alcuni esempi di come nel dramma Charms operi un intricato montaggio del testo pietroburchese antecedente. Il sistema citazionale pervade anche la 'maschera' verbale del cittadino sovietico Vertunov che mastica 'pezzi' del nuovo discorso sovietico.

Tornando al tema della memoria, gli fa da contrappunto l'oblio che pervade la stessa Pietroburgo, una città che ha cambiato nome e, conseguentemente, identità, fino a trasformarsi nella *Commedia* in Leteburgo, la città dell'oblio, ma anche della possibile rigenerazione: nelle diverse stratificazioni mitologiche e letterarie del fiume ultraterreno, le anime bevono dalle sue acque per dimenticare la propria vita passata (e la propria identità) e potersi reincarnare in un nuovo corpo senza il fardello della memoria delle esistenze già vissute.

Nella definizione tra vecchio e nuovo mondo affiora, come in altri testi pietroburchesi a cominciare dal *Cavaliere di bronzo*, il tema del potere ma anche dell'impotenza degli zar di fronte all'elemento naturale. L'atto fondativo di Pietroburgo ricalca quell'espressione di forza che trasforma i pensieri di cui Pietro è «pieno» e che nella *Commedia*, come osserva Andrej Rymar', sembra agire secondo quella forza «magica» tipica di Obëriu «fondata sull'unità di pensiero, parola e azione»<sup>43</sup>.

Nell'opera vi sono inoltre capovolgimenti di diverso tipo – tipici di Charms – di situazioni, di coppie, di ruoli, slittamento di nomi (e quindi di identità, meccanismo poi consolidato in *Elizaveta Bam* in cui la protagonista viene continuamente chiamata con un patronimico diverso) e, soprattutto, l'ibridismo di genere, il passaggio da prosa e poesia, dalla forma dialogica a quella monologica, svuotando di significato la prima e, nota Giaquinta, «affidando alla seconda tutto il carico comunicativo»<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> A. RYMAR', *Komedija goroda Peterburga kak "obëriutskij predmet"*, in «Russian Literature», LX, n. 3-4, 2006, p. 456.

<sup>44</sup> R. GIAQUINTA, *Su alcuni aspetti del teatro Oberiu*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», XXI, n. 1-2, 1982, p. 88.

*Kusok n. 5. Tre ore di sinistra ed Elizaveta Bam*

L'esperienza più 'teatrale' di Charms resta probabilmente la serata *Tri levych časa* (Tre ore di sinistra), pensata dagli stessi organizzatori in maniera «teatralizzata» giacché, come ricorda Bachterev, «il principio di teatralizzazione rimaneva immutato per tutte le esibizioni»<sup>45</sup>. La prima ora prevedeva la lettura di versi e Charms recitava i versi sopra un armadio, «incipriato, con una lunga giacca decorata con un triangolo rosso, l'amato berrettino dorato con i ciondoli»<sup>46</sup>.

La seconda ora era dedicata alla messinscena del dramma *Elizaveta Bam*, mentre nel corso della terza veniva proiettato il film di Aleksandr Razumovskij *Mjasorubka* (Il tritacarne), presentato dallo stesso regista sulla scena in veste da camera con un berretto da notte. La serata, anzi più precisamente la nottata, con il suo sottofondo jazz, ebbe un notevole successo.

Intitolata in un primo momento *Slučaj ubijstva* (Un caso d'omicidio), *Elizaveta Bam* è una delle opere di Charms più conosciute e studiate. In questa sede ci limiteremo dunque a evidenziarne alcune caratteristiche utili a completare il quadro sulla produzione teatrale dell'autore negli anni Venti.

Alla messinscena nella cornice della serata alla Casa della stampa avevano collaborato Bachterev per le scenografie e Pavel Vul'fius per le musiche. In linea con le esperienze teatrali precedenti, come interpreti gli organizzatori avevano scritturato per lo più dilettanti: il ruolo di Elizaveta, ad esempio, era interpretato dalla moglie di Leonid Lipavskij, Amalija Grin (nome di scena di Amalija Gol'dfarb)<sup>47</sup>. La pièce rappresenta una sorta di 'prova' pratica delle affermazioni teoriche espresse da Obèriu nel 'manifesto' che ne anticipa le caratteristiche fondamentali, a partire dall'intreccio drammaturgico, ridotto a «fioce barlume dietro l'azione»<sup>48</sup>, laddove l'intreccio scenico emerge come montaggio di diciannove 'pezzi', differenti per tono e genere, e dal valore autonomo. Costante della frammentaria infilata

<sup>45</sup> BACHTEREV, *Quando eravamo giovani*, cit., p. 61.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Così i poeti Evgenij Vigiljanskij e Jurij Varšavskij, vicini a Obèriu, hanno rispettivamente il ruolo di Papaša e di Petr Nikolaevič, mentre Pavel Malevič, attore comico amatoriale, è Ivan Ivanyč. Per il ruolo di Mamaša, invece, viene coinvolta Babaeva, del Mastfor.

<sup>48</sup> *Il teatro Oberiu*, cit., p. 42.

di *kuski* è la parodizzazione<sup>49</sup> non senza riferimenti metaletterari – «pezzo realistico, melodramma», «genere realistico, da commedia», «pezzo činar’» ecc. – in particolare alla determinazione e ridefinizione dei generi. Ad amplificare questo senso di scivolamento di un genere nell’altro, sovente attraverso una «transizione abrasiva»<sup>50</sup>, concorre l’utilizzo da parte di Charms dello *svidg*.

Come in altre opere degli obëriuty, anche qui si ritrova quella dilatazione, se non circolarità, del tempo che porta i personaggi alla paralisi e all’attesa<sup>51</sup>, anche se obbligati a una sorta di assurda<sup>52</sup> e insensata coazione a ripetere situazioni, azioni e battute; queste ultime, come osserva Serena Vitale, sono un coacervo di «frammenti del medio linguaggio spersonalizzato della vita quotidiana filistea, sempre alle prese con problemi di cibo e di ventre»<sup>53</sup>. Si tratta di un «linguaggio lacerato e avvilito»<sup>54</sup>, uno «smozzicato balbettio»<sup>55</sup> che rende impossibile ogni forma di espressione. Al pari del tempo e dello spazio, i personaggi subiscono spostamenti, scivolamenti, smottamenti verbali per cui i dialoghi sono sempre distorti; i turni spesso non sono logici e in questa incomunicabilità si arriva all’urlo ferino e all’afasia.

<sup>49</sup> Sulla parodia in *Elizaveta Bam*, cfr. GIAQUINTA, *Alcune note su Elizaveta Bam di D. Charms*, cit., p. 342 e ss.

<sup>50</sup> H. GRÜNEWALD, *Generic Ambiguity in Daniil Kharm’s Elizaveta Bam*, in «New Zealand Slavonic Journal», 2001, p. 89. In questo senso antecedenti possono essere rintracciati anche in esperienze teatrali prerivoluzionarie come ad esempio gli scherzi registici di Nikolaj Evreinov al teatro satirico ‘Specchio ricurvo’, come *Il Revisore* rappresentato in cinque stili diversi, riducendo la trama gogoliana a «una traballante sequenza di gesti affannati, a singhiozzo, di inseguimenti, di equivoci e di capitomboli», A.M. RIPELLINO, *Il trucco e l’anima: i maestri nella regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino 1974, p. 206.

<sup>51</sup> Giaquinta definisce *Elizaveta Bam* «un’opera sostanzialmente immobile» in cui «gli elementi diversivi e teatralizzanti ritornano in definitiva ad un grado zero di dinamismo, esauriscono la loro carica vivacizzante e si riducono [...] alla condizione unica e irreversibile dell’attesa», GIAQUINTA, *Alcune note su Elizaveta Bam di D. Charms*, cit., p. 341.

<sup>52</sup> Numerosi sono gli studi che avvicinano la produzione drammatica di Obëriut al teatro dell’assurdo europeo, in particolare di Samuel Beckett. Vedi ad esempio la collettanea curata da Neil Cornwell, *Daniil Kharm’s and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials*, Macmillan, Basingstoke-London 1991 e la monografia D.V. TOKAREV, *Kurs na chudšee: absurd kak kategorija teksta u Daniila Charmsa i Sëmjuëla Bekketa*, Novoe Literaturnoe obozrenie, Moskva 2002.

<sup>53</sup> S. VITALE, *Pionieristica. A la Dumas: trent’anni dopo*, in «eSamizdat», n. 1-2, 2007, p. 13.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> GIAQUINTA, *Alcune note su Elizaveta Bam di D. Charms*, cit., p. 344.

I personaggi sono così sempre più simili a fantocci – assimilabili alla commedia dell'arte – dalla gestualità – «incongrua e ossessiva»<sup>56</sup>. Una mimica che tuttavia viene sabotata dall'assurdo poiché, pensando al lavoro di Mejerchol'd sull'attore, Charms spezza i legami tra intenzione-esecuzione fisica-reazione psichica.

Se nel metodo mejercholdiano «l'importante è dunque scomporre i movimenti nelle tre fasi e non confonderle, non anticipare la terza, lasciando che essa si manifesti solo dopo che la seconda ha avuto la sua completa e autonoma realizzazione»<sup>57</sup>, in *Elizaveta Bam* anche la recitazione sembra subire uno *sdvig* e gli attori tradire le aspettative degli spettatori, rimescolando questi tre elementi e costringendo il pubblico a uno sforzo attivo di ricostruzione a più livelli (verbale, gestuale) di nessi e di riempimento di lacune. Slittamenti, incomunicabilità, stasi e attesa sulla scena, svuotamento della parola e della logica creano un continuo senso di straniamento, di disautomatizzazione delle aspettative del pubblico rispetto allo spettacolo.

L'ultima esibizione del gruppo alla Casa della stampa (senza Zablockij e altri) risale all'aprile del 1930. Seguono attacchi sui giornali e poi l'inizio dei crudeli anni Trenta, nei quali quella esile linea di luce che gli obëriuty sono riusciti ad abitare destreggiandosi alla fine degli anni Venti, si spegne. Resta il buio, il sipario è ormai calato, le associazioni sciolte, i membri del gruppo imprigionati, perseguitati o eliminati<sup>58</sup>.

### *Kusok n. 6 o 'pezzo' finale*

«Amo davvero il teatro, ma sfortunatamente adesso il teatro non esiste»<sup>59</sup>, confiderà lo scrittore in una lettera del 1933 all'attrice Klavdija

<sup>56</sup> VITALE, *Pionieristica*, cit., p. 14. Nota inoltre Girba: «Se [...] si elencano in ordine le azioni e i gesti compiuti dagli eroi di "Elizaveta Bam", appare chiara la loro incoerenza e assurdità [...] e anche quando talvolta i gesti in una singola scena possono essere spiegati fisiologicamente o psicologicamente, questi repentinamente diventano insensati nella sequenza delle scene», GIRBA, «*Dviženie – neizvestnogo putešestvennika*», cit., pp. 608-609.

<sup>57</sup> F. MALCOVATI, *Introduzione*, in V. MEJERCHOL'D, *L'attore biomeccanico. Testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinskij*, a cura di F. Malcovati, Ubulibri, Milano 1993, p. 9.

<sup>58</sup> Cfr. VITALE, *Pionieristica*, cit., p. 13.

<sup>59</sup> Lettera di D. Charms a Klavdija Vasil'evna Pugačeva del 5 ottobre 1933, in D. CHARMS, *Polnoe sobranie sočinenij. t. III Traktaty i stat'i. Pis'ma. Dopolnenija k t. 1-3*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2001, p. 76.

Pugačeva. Già dagli anni Trenta, infatti, la drammaturgia degli obèriuty non troverà più spazio sulla scena, senza tuttavia esaurirsi nell'universo creativo di Charms; sarà, infatti, sempre più pervasiva nella sua lirica, in cui molti dei componimenti assumeranno forme ibride e di confine tra i generi: 'pezzi' quali *Lapa* (La zampa), o *Mest'* (La vendetta) ma anche altre opere costruite come dialoghi in versi, producono infatti nella critica classificazioni di genere spesso contrastanti.

Come osserva Giaquinta, «gli oberiuty sono arrivati troppo tardi» quasi intempestivi. Oppure, aggiungerei, sono arrivati troppo presto o forse sulla scena sbagliata, quella sovietica della fine degli anni Venti, sulla quale non c'era posto per loro, una scena che simbolicamente rimane vuota e in silenzio (altro elemento importante della poetica charmsiana), oppure troppo assordante, in cui il rumore ostacola la comunicazione. Non è un caso quindi che molti studiosi abbiano definito il teatro Obèriu antecedente a quello dell'assurdo (ad esempio di Ionesco) o come Giaquinta lo abbiano considerato un sotterraneo «anello di congiunzione» tra il teatro čechoviano e le esperienze successive.

Riscoperta verso la fine degli anni Sessanta, portata in scena al Teatro studentesco di Varsavia (1968) – e successivamente nei teatri di Olanda, Germania, Stati Uniti – la pièce *Elizaveta Bam* viene nuovamente rappresentata in Unione Sovietica solo nel 1989 nello spettacolo *Elizaveta Bam na elke u Ivanovyč* presso il teatro-studio 'Čelovek' (oggi Teatro drammatico di Mosca 'Čelovek'). Come si evince dal titolo, la pièce charmsiana rappresenta un 'pezzo' di un testo drammaturgico composito: il regista, Roman Kozak, 'monta' infatti alcune scene di *Elizaveta Bam* assieme a quelle di *Elka u Ivanovyč*, dramma di Vvedenskij, nonché a brani del manifesto Obèriu interpolati con versi di Charms, Olejnikov e Zabolockij, aggiungendo inoltre un sottofondo musicale<sup>60</sup>. Nello stesso anno, Aleksandr Ponomarev sceglie ugualmente di creare al Teatro 'Čet-Nečet' di Mosca, con l'unione di 'pezzi' charmsiani e vvedenskiani, lo spettacolo *Elizaveta Bam/Kuprijanov i Nataša*.

La scelta di presentare al pubblico tardosovietico l'opera di Charms come assemblaggio e collage di biografia, teatro, prosa, poesia, spettacoli clowneschi – secondo quello stesso montaggio delle attrazioni che aveva visto nascere la sua drammaturgia, cui si mescola

---

<sup>60</sup> Per ulteriori dettagli sulla messinscena cfr. JU. GIRBA, *Čistyje igry niščich*, in «Teatr», n. 11, 1991, p. 184.

la produzione poetica per l'infanzia e la prosa anche grottesca di 'Casi' – non si limita a *Elizaveta Bam*: nel 1982 Michail Levitin porta al Teatro delle Miniature (Teatro Ėrmitaž) *Charm! Ćarms! Šardam! ili Škola Klounov* (Charm! Ćarms! Šardam! Ovvero la scuola dei clown). Si tratta di un'opera gioiosa che sembra apparentemente pensata per i bambini. Tuttavia, come nota Julija Girba, il regista «non poteva non capire il significato esplosivo di testi, di rivelazioni piene vivide e crudeli sulla misera esistenza umana»<sup>61</sup>. Grazie a questo spettacolo – ancora presente nei palinsesti dei teatri russi – con un «espediente di contrabbando» Levitin riesce a inserire Charms «nel mondo degli “specchi deformanti” della stagnazione»<sup>62</sup>.

E non possiamo fare a meno di concludere come avrebbe fatto Charms: è tutto e di questi *kuski* è meglio non parlarne più.

---

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>62</sup> *Ibid.*



Il volume raccoglie una serie di saggi dedicati alla cultura russa e sovietica degli anni Venti del XX secolo, un periodo di eccezionale vitalità creativa, attraversato da profonde trasformazioni. I contributi riguardano diversi ambiti: studi teorici e prassi letteraria del formalismo, l'eredità del modernismo e del simbolismo russo, l'esperienza dell'emigrazione, l'infrazione del canone e la ricerca di forme inedite, le innovazioni nella prosa, le sperimentazioni teatrali e la contaminazione di linguaggio poetico, scenico e filmico.



Agnese Accattoli insegna Lingua e traduzione russa all'Università Roma Tre. I suoi principali ambiti di ricerca sono la letteratura russo-sovietica della prima metà del XX secolo, la storia delle relazioni russo-italiane e l'emigrazione russa. È autrice della monografia *Rivoluzionari, intellettuali, spie: i russi nei documenti del Ministero degli Esteri italiano* (2013) e curatrice del libro *Testimoni della rivoluzione. Le missioni italiane in Russia nel 1917* (2017). Ha pubblicato saggi e voci di enciclopedia sull'emigrazione russa e tradotto romanzi e racconti dal russo all'italiano.

Laura Piccolo insegna Letteratura russa e Cultura russa e sovietica all'Università Roma Tre. Tra i suoi ambiti di ricerca degli ultimi anni vi sono la poetica di Obëriu, la letteratura postsovietica e i rapporti culturali russo-italiani nella prima metà del XX secolo. È autrice di due monografie (*Ileana Leonidoff: lo schermo e la danza*, 2009 e *Ugo Ojetti e la Russia: incontri, itinerari, corrispondenze*, 2021) e di numerosi saggi pubblicati in Italia e all'estero. Per la Roma TrE-Press ha curato il volume *Violazioni. Letteratura, cultura e società in Russia dal crollo dell'URSS ai nostri giorni* (2017).