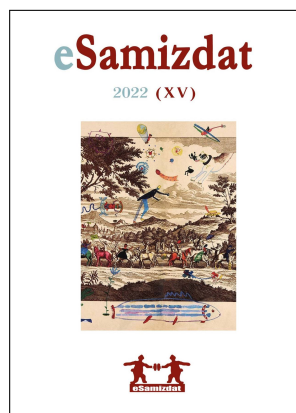


eSamizdat

2022 (XV)





eSamizdat, Rivista di culture dei paesi slavi registrata presso la Sezione per la Stampa e l'Informazione del Tribunale civile di Roma. N° 286/2003 del 18/06/2003, ISSN 1723-4042

DIRETTORE RESPONSABILE

Simona Ragusa

COMITATO DIRETTIVO

Anita Frison, Emilio Mari, Chiara Rampazzo

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Marina Balina, Alessandro De Magistris, Dalibor Dobiáš, Catriona Kelly, Tatjana Kuzovkina, Mark Lipovetsky, Stephen Lovell, Vladimir Paperny, Gian Piero Piretto, Susan E. Reid, Dmitry Zamyatin

COMITATO EDITORIALE

Alessandro Catalano, Claudia Criveller, Giuseppina Giuliano, Simone Guagnelli, Giulia Marcucci, Massimo Maurizio, Laura Piccolo, Marco Puleri, Raissa Raskina, Massimo Tria, Olga Trukhanova, Mikhail Velizhev, Anna Vyazemtseva

IN COPERTINA:

Alisa Poret, Daniil Charms, *Opyt s magdeburgskimi polušarijami* (1932-1933). Particolare

Indirizzo elettronico della rivista: <http://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS>

Contatto principale: esamizdat@esamizdat.it

Sono autorizzate la stampa e la copia purché riproducano fedelmente e in modo chiaro la fonte citata.

I criteri redazionali sono scaricabili all'indirizzo: <http://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/norme>

MONOGRAFICA

FOCUS TEMATICO

TRADUZIONI

Oxana Pachlovska, <i>Zizzania e Parsifal. Note sparse sulla guerra della Russia contro l'Ucraina</i>	5-17
Marco Puleri, Alessandro Achilli, <i>Beyond War: Russia, Ukraine and the State of the Field</i>	19-24
Владимир Паперный, <i>Две сказки: Волшебник страны Оз, 1939 – Золушка, 1947</i>	25-33

OBÈRIU / RI-OBÈRIU

a cura di Simone Guagnelli e Laura Piccolo

Simone Guagnelli, Laura Piccolo, <i>Tentativo di Ri-OBÈRIU</i>	37
Jean-Philippe Jaccard, <i>Dovremmo aver paura del Quadrato nero?</i>	39-47
Lada Panova, <i>Sui giochi di potere dell'avanguardia: Velimir Chlebnikov, Daniil Charms e altri</i>	49-65
Lenora Murphy, <i>Performativity and Interpellation in Elizaveta Bam</i>	67-80
Camelia Dinu, <i>OBÈRIU's Absurd Object and the Poetics of Daniil Kharms</i>	81-93
Alice Bravin, <i>L'idiota Puškin e il saggio Stalin. Aneddotica e strategie di demitizzazione in Charms e Prigov</i>	95-108
Annagiorgia Migliorini, <i>Nikolaj Olejnikov e l'universo femminile</i>	109-123
Virginia Pili, <i>"Oh, baionetta che dappertutto voli": per una lettura trockiana di Stolbcy di Nikolaj Zabolockij</i>	125-137
Nikolaj Zabolockij, <i>Due prose giovanili</i> (traduzione di Marco Caratozzolo)	139-145
Aleksandr Vvedenskij, <i>Quaderno grigio</i> (traduzione di Chiara Foddis)	147-156

FOCUS TEMATICO.**IMMAGINI D'AFRICA. LA RICEZIONE CECA E RUSSA (XIX-INIZIO XX SECOLO)**

a cura di Anita Frison

Marina Mogilner, <i>Per un'antropologia di Puškin. L'incerta 'linea del colore' nella Russia tardo-imperiale</i>	161-173
Anita Frison, <i>Black Figurines. Peoples of the 'Dark Continent' in the Russian Journal "Vsemirnaia illiustratsiia"</i>	175-191
Jana Kantořiková, <i>Literary Echoes of the Haitian Revolution in the Czech Lands</i>	193-208

TRADUZIONI.**POST-FOLKLORE. PER UN'ETNOGRAFIA DELLA CITTÀ CONTEMPORANEA**

a cura di Emilio Mari

Valerij Prokof'ev, <i>Sui tre livelli della cultura artistica moderna e contemporanea (il problema del primitiv nelle arti figurative)</i> (traduzione di Emilio Mari)	215-228
Aleksandr Belousov, <i>Il folklore urbano: lezione a studenti per corrispondenza</i> (traduzione di Martina Mecco)	229-240
Sergej Nekljudov, <i>Il folklore della città contemporanea</i> (traduzione di Emilio Mari)	241-253
Sergej Nekljudov, <i>Le tradizioni della cultura orale e scritta</i> (traduzione di Noemi Albanese)	255-264
Evgenij Kostjuchin, <i>La letteratura e le sorti del folklore</i> (traduzione di Maria Teresa Badolati)	265-270
Aleksandra Archipova, Sergej Nekljudov, <i>Folklore sull'asfalto</i> (traduzione di Matteo Anecchiarico)	271-275
Miron Petrovskij, <i>Il fascino discreto del Kitsch, ovvero che cos'è la romanza russa</i> (traduzione di Anna Cavazzoni)	277-309
Evgenij Kostjuchin, <i>La romanza crudele</i> (traduzione di Giulia De Florio)	311-319
Michail Lur'e, <i>I cantanti di strada degli anni Venti e le loro 'canzoni-cronaca': a proposito dei contesti sociali di funzionamento dei fenomeni (post)folklorici</i> (traduzione di Riccardo Mini)	321-335
Il'ja Utechin, <i>Il folklore delle kommunalki</i> (traduzione di Paola Ferrandi)	337-348
Aleksandr Belousov, <i>La barzelletta contemporanea</i> (traduzione di Kristina Polakova)	349-362
Aleksandr Pančenko, <i>"Ecosistemi di trame": modelli emozionali e cognitivi nella folkloristica contemporanea</i> (traduzione di Roberta Nasta e Simona Piergiacomo)	363-376
Anna Kirzjuk, <i>La trama è un sintomo? Come i folkloristi studiano le leggende metropolitane</i> (traduzione di Luca Cortesi)	377-393
Igor' Orlov, <i>"Come mosche, qui e là...": i rumors come fonte di comunicazione nello spazio del post-folklore</i> (traduzione di Manuel Paludi)	395-401
Michail Alekseevskij, <i>Internet nel folklore oppure folklore su internet? (folkloristica contemporanea e realtà virtuale)</i> (traduzione di Tania Triberio)	403-414
Aleksandra Archipova, Sergej Nekljudov, <i>Folklore e potere in una società chiusa</i> (traduzione di Maria Gatti Racah)	415-442

Zizzania e Parsifal.

Note sparse sulla guerra della Russia contro l'Ucraina

Oxana Pachlovska

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 5-17 ◇

È il mio cuore
il paese più straziato.
Giuseppe Ungaretti

Sul Ventesimo secolo
solo zizzania e Parsifal¹.
Pavlo Tyčyna

Quella che segue non è una distaccata analisi accademica: Emilio Mari mi ha chiesto di scrivere pensieri liberi, accolgo con gratitudine questa idea. Sono riflessioni immediate scritte a Kyiv tra i suoni di missili, interruzioni di corrente e notizie quotidiane che sembrano essere uno streaming dall'inferno.

* * *

LA casa del filosofo bombardata. Detriti ovunque. Miracolosamente rimane intatta la figura del filosofo. Con un libro stretto nella mano, il filosofo s'incammina verso un nuovo viaggio, lasciando dietro le spalle le rovine della casa dove è morto. Ha chiesto di scrivere sulla sua tomba: "Il mondo mi ha dato la caccia, ma non mi ha mai catturato". Villaggio Skovorodynivka vicino a Charkiv.

Il suo nome è Hryhorij Skovoroda. Dmytro Čyževs'kyj lo ha chiamato il primo filosofo degli slavi. Vladimir Ern vedeva in lui il precursore della filosofia religiosa russa. Aleksej Losev individuava nell'opera del filosofo ucraino i primi spunti del modo russo di filosofare. Del resto, questo "Socrate russo", a detta di Ern, era un lontano parente di Vladimir Solov'ëv, sognatore dell'ecumenismo. Un altro russo, di origini ucraine, Arsenij Tarkovskij, illustre padre

dell'illustre regista Andrej Tarkovskij, gli ha dedicato diverse poesie, cercando lui stesso di percorrere le sue strade laddove "i tumuli baciavano le steppe..."². Nel 2022, la statua di Skovoroda non si è voltata per guardare le rovine in cui i russi hanno trasformato la sua ultima dimora. Sodoma e Gomorra non vanno guardate.

Pochi mesi dopo, a dicembre dello stesso anno, l'imponente statua di Caterina II, nei tempi della quale visse Skovoroda, lasciava la piazza Katerynyns'ka di Odessa, rovesciata in modo indecoroso, con la pesante gonna per aria, in compagnia dei suoi amanti di pietra³. È stata lei ad aver distrutto l'esercito cosacco ucraino nel 1775, con l'ordine di cancellarne la memoria per secoli a venire. È stata lei ad aver colonizzato l'Ucraina, sempre con l'aiuto dell'immane amante Potëmkin e dei coloni tedeschi e serbi, creando la Novorossija⁴, termine usato dopo da Putin come uno dei numerosi *casus belli* per giustificare l'attacco contro l'Ucraina iniziato nel 2014 e proseguito nel 2022. È stata lei ad aver annesso la Crimea nel 1783, sterminando e deportando la popolazione tatara ("tutti da espellere in 24 ore", intimava Potëmkin Tavričeskij; "Abbiamo calpestato il paradiso musulmano, [...] depredato e devastato le terre", questo è il commento poetico di Maksimilian Vološin⁵). È stata di nuovo Caterina ad

¹ "Nad dvadcatym vikom – kukil' ta Parsyfal". Si tratta della poesia *Kukil'*, in P. Tyčyna, *Zamist' sonetiv i oktav*, Kyiv 1920. Questo libro è dedicato a Skovoroda. Qui e altrove la traduzione è mia, tranne dove diversamente indicato. O. P.

² Cfr. *Gde celovali step' kurgany...*, in A. Tarkovskij, *Stichi raznych let*, Moskva 1983. Si veda anche la poesia *Grigorij Skovoroda*.

³ <https://video.corriere.it/esteri/ucraina-odessa-rimossa-statua-caterina-ii/1033734e-8757-11ed-a82c-3a1d84a66a2f> (ultimo accesso: 29.12.2022).

⁴ Termine amministrativo dato al territorio attorno al litorale settentrionale del Mar Nero colonizzato da Caterina II nel corso delle guerre con la Turchia nella seconda metà del Settecento.

⁵ "My vyoptali musul'manskij raj, [...] Raschitili i razorili kraj", Cfr. la poesia *Dom poëta*, in M. Vološin, *Koktebel'skie berega*,

aver spartito la Polonia per ben tre volte, privando il paese della sua statualità, dividendo insieme alla Polonia anche l'Ucraina a seguito della Terza spartizione nel 1795. Ma oggi la petizione dei cittadini di Odessa, città tradizionalmente in prevalenza russofona, città ucraina, russa, ebraica, francese, greca, italiana, città che per mesi ha subito l'assedio delle navi militari russe pronte ad attaccarla, ha richiesto alle autorità di rimuovere la statua della sovrana, diventata simbolo dell'odioso quanto obsoleto imperialismo russo. La mano di Caterina era sospesa in aria nell'ultimo tentativo di aggrapparsi a questo mondo ucraino che la respingeva, che si congedava da lei con indifferenza e disprezzo. Il monumento di un altro ex idolo dell'impero, il generale Suvorov, massacratore di Varsavia nel 1794, ha accompagnato Caterina II. Lo smantellamento del monumento non ha suscitato alcun clamore.

Nel 1956 in Ungheria furono rovesciate le statue di Stalin. Nel 1968 nella ex Cecoslovacchia crollarono per terra le statue di Lenin. L'Europa dell'Est si allontanava da Mosca avviandosi verso Bruxelles sotto l'eco di queste statue crollanti, simbolo del potere tirannico sovietico. Decenni più tardi, Lenin ha visto nuovi 'tonfi' – chiamati *leninopad* –, questa volta in Ucraina nel 2013 durante la Rivoluzione della Dignità o Euromajdan.

Lo smontamento di monumenti a figure politiche simboleggianti un passato coloniale non è senz'altro un evento nuovo o unico al contesto post-sovietico (e neanche al contesto occidentale)⁶. Ma il dibattito si apre a domande decisamente più complesse nel fuoco dell'attuale guerra in Ucraina dove comincia a bruciare anche i monumenti degli scrittori. Una delle prime immagini simboliche di questa guerra è stato il monumento di Taras Ševčenko a Borodjanka, una piccola cittadina nei pressi di Kyiv, dove si è scatenato l'orrore iniziato a Buča. Su questo inferno, tra palazzi carbonizzati, guardava il poeta ucraino Ševčenko di pietra. Monumento ora distrutto, bruciato, con una pallottola conficcata nella fronte del poeta⁷. E non si può non ricordare le sue parole,

scritte nella Fortezza della Terza sezione durante il primo arresto nel 1847. Non gli importava, diceva lui, di ritornare in Ucraina e di essere ricordato o meno dai propri connazionali. Ma

Та не однаково мені,
Як Україну злії люди
Присплять, лукаві, і в огні
Її, окрадену, збудять...
Ох, не однаково мені⁸.

Ora i monumenti del poeta russo Aleksandr Puškin subiscono in Ucraina la stessa sorte di Caterina II. Alla fine del 2022 sono stati demoliti 28 monumenti al poeta. Inoltre, 400 (!) strade in varie città ucraine, ad est e ad ovest del Paese, che portavano il suo nome, sono ora state rinominate. Si tratta di uno spartiacque storico che rappresenta una nuova realtà del rapporto tra Ucraina e Russia e annuncia possibili futuri scenari della divisione del mondo slavo e di un'ulteriore spaccatura tra Europa e Russia. Ma perché proprio Puškin?

Qualcuno ha puntato il dito contro la *cancel culture*, affermando che la "grande cultura russa" avrebbe dovuto rimanere fuori da qualsiasi dibattito politico innescato dalla guerra. In questa griglia interpretativa, la posizione anticolonialista ucraina viene denunciata come illegittima. Del resto, se la Russia era riuscita ad affermare che la principale colpevole della Seconda guerra mondiale fosse la Polonia⁹, a maggior ragione l'Ucraina oggi viene accusata dalla Russia (ma non solo) di essere un paese guerrafondaio.

A queste rimostranze dei giornalisti si potrebbe rispondere che nella città dal nome Buča, diventata tristemente nota in tutto il mondo per le esecuzioni

enko_en (ultimo accesso: 27.04.2022).

⁸ "M'importa però, si m'importa, / Che gente maligna l'Ucraina / Nel sonno getti, per poi nel fuoco, / Saccheggiate, rivegliarla... / Oh! Di questo si m'importa", T. Ševčenko, *Meni odnakovo, čy budu...*, in *Dalle carceri zariste al Pantheon ucraino*, a cura di G. Brogi – O. Pachlovska, Milano 2015, pp. 158-159.

⁹ Ju. Muchin, *Antirossijskaja podlost'. Naučno-istoričeskij analiz. Rassledovanie jal'siškacii Katynskogo dela Pol'sej, General'noj prokuratury Rossii s cel'ju razžeč' navenist' poljakov k russkim*, Moskva 2003 (cfr. in particolare il capitolo 6: *Itogi rassledovanija obvinenij v agressii*); Idem, *Podonki istorii. Samaja zloveščaja tajna XX veka*, Moskva 2011. Si veda anche: <https://www.delfi.lt/ru/detektor-lzhi/manipuliacia/manipulyaciya-polsha-pytaetsya-perepisat-istoriyu-vtoroj-mirovoj-voyny.d?id=90459537> (ultimo accesso: 13.07.2022).

Simferopol' 1990.

⁶ <https://www.linkiesta.it/2021/06/la-sfida-di-boris-johnson-contro-il-movimento-woke/> (ultimo accesso: 15.06.2021).

⁷ <https://www.eeas.europa.eu/eeas/artvswar-borodyanka-shevch>

sommarie, torture e violenze indicibili contro la popolazione civile, gli ucraini hanno custodito la casa di villeggiatura di Michail Bulgakov, kieviano di nascita, organizzandovi serate letterarie, nonostante il fatto che lo scrittore avesse dedicato all'Ucraina molti commenti denigratori nelle sue opere, soprattutto nel romanzo *Belaja gvardija* [La guardia bianca, 1925]¹⁰. Inoltre, nella piccola città di Trostjanec' gli ucraini hanno conservato il palazzo di Leopold Koenig (che prima era appartenuto ai Golicyn e prima ancora al confessore di Pietro I, Tymofij-Tovij Nadaržyn's'kyj) dove il giovane Čajkovskij, ospite di Aleksej Golicyn, ha composto la sua prima opera sinfonica, l'*ouverture Groza* [La bufera, 1864]. Per onorare il compositore russo qui veniva organizzato regolarmente il festival di musica classica "Čajkovskij FEST". Ma questo palazzo è stato rovinato proprio dai russi che pur hanno invaso l'Ucraina e giustificato l'illegale annessione dei territori occupati con vari rispettosi riferimenti alla "grande cultura russa" (incluso Puškin)¹¹. Questa 'grandezza' è stata bruciata nei roghi delle biblioteche, dei musei, delle università e delle scuole, roghi che divampano ovunque in Ucraina dove avanzano i 'liberatori'. È stato proprio il dichiarato intento della Russia di Putin di sterminare l'Ucraina come stato ed eredità culturale indipendente che ha innescato un nuovo processo nella società civile ucraina, decisa a espellere dal suo spazio culturale ogni traccia russa percepita ormai come un tossico residuo di un impero incapace di rispettare le leggi umane e internazionali. Siamo di fronte al primo momento nella storia ucraina in cui avviene un vero e proprio *ottorženie*, un rigetto della Russia. La tappa iniziale di questo processo ha visto l'eliminazione di monumenti e la ridenominazione di strade, piazze, ponti nel contesto della politica di desovietizzazione. In seguito (e in risposta) all'invasione russa nel 2022, adesso avviene una vera e propria derussificazione. E il processo sembra davvero essere irreversibile. La

cultura ucraina s'interroga su se stessa e svolge un rapido processo di recupero del proprio patrimonio smantellato e cancellato dalla Russia in vari periodi storici¹². Sullo sfondo di tanti nomi di intellettuali, studiosi, artisti ucraini proibiti in passato dal regime zarista e poi sovietico emergono i nomi di nuovi eroi caduti in questa feroce battaglia per l'indipendenza e la libertà. Giornalisti e scrittori, pittori e cantanti, soldati e ingegneri, studenti e pensionati, uomini e donne che rischiano ogni giorno la propria vita. Più i russi demoliscono i confini ucraini, più alti si ergono i muri politici e psicologici che divideranno questi due paesi per diverse generazioni. Si radicalizza anche la questione linguistica. Nonostante il fatto che anche oggi in Ucraina la lingua russa mantiene le sue posizioni (per esempio, la maggior parte dei siti ucraini, da quelli dedicati alle notizie a quelli commerciali, hanno una versione in ucraino, russo e inglese), si registra una rapida rinuncia al russo. Secondo quanto riportato dall'"Ukrains'ka Pravda", nel 2014 solo il 9% della popolazione riteneva la lingua russa non rilevante per la società ucraina, mentre adesso questa cifra sale al 58%¹³. Nel mondo cresce esponenzialmente lo studio della lingua ucraina¹⁴. Il linguista Oleksandr Avramenko prevede invece che fra un paio di decenni il russo potrebbe sparire del tutto dallo spazio culturale ucraino¹⁵.

Dove e quando finirà questo processo? Esiste un qualche rimedio a tutto ciò?

Oggi la questione si presenta in un quadro stori-

¹⁰ Inoltre, in una delle zone centrali di Kyiv, sulla Discesa di Sant'Andrea, strada dei pittori, si trova il Museo di Bulgakov inaugurato nel 1991, proprio nel momento in cui l'Ucraina diventava indipendente.

¹¹ https://twitter.com/Biz_Ukraine_Mag/status/1551273745322582020 (ultimo accesso: 24.07.2022).

¹² Per un'analisi articolata del fenomeno si veda I. Dzjuba, *La russificazione in Ucraina*, a cura di O. Rummyantsev, Roma 2021.

¹³ <https://life.pravda.com.ua/society/2023/01/9/252225/> (ultimo accesso: 09.01.2023).

¹⁴ C. Higgins, *Why Am I Learning Ukrainian? Because Language is Political for the Country I've Grown to Love*, https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/jan/02/learning-ukrainian-language-political-solidarity-victims-vladimir-putin?CMP=Share_iOSApp_Other (ultimo accesso: 2.01.2023).

¹⁵ <https://nv.ua/ukr/ukraine/events/ukrajinska-mova-koli-ukrajinci-zabudut-rosiysku-movu-i-yaka-rol-viyini-ekspert-novin-i-ukrajini-50293051.html> (ultimo accesso: 26.12.2022). Secondo il parere del pubblicista e politico di Charkiv Oleksandr Kirš (che scrive i suoi testi in russo), a seguito della guerra la lingua russa in Ucraina si è dissociata dalla cultura russa usata ormai come mero strumento propagandistico, il che potrebbe portare gli ucraini dell'Ucraina orientale di abbandonare il russo in futuro a favore dell'ucraino e dell'inglese: <https://news.obozrevatel.com/ukr/society/v-harkovi-cherez-20-rokiv-rosijskoi-movi-ne-bude.htm> (ultimo accesso: 23.01.2023).

co di estrema drammaticità. La Russia ha attaccato l'Ucraina sotto il pretesto di non riconoscere la sua soggettività storica. Per cui oggi la resistenza ucraina diventa espressione dell'alterità politica e culturale del Paese. Ma l'alterità ucraina è costituita da varie espressioni della cultura europea, a partire dalla tradizione della libertà dell'individuo e dei diritti civili¹⁶. Sul territorio dell'Ucraina, mentre la Russia si congeda con l'Europa, l'Ucraina si congeda con la Russia. Proprio qui passa la faglia culturale prevista da Huntington come linea divisoria lungo la quale divampano scontri tra le civiltà. Il fondamentalismo ortodosso di Putin sposa il fondamentalismo islamico di Kadyrov e si abbatte contro un antico paese cristiano chiamandolo sede di Lucifero. Nell'Ucraina che protegge e accoglie i tatarci fuggiti dalla Crimea, Kadyrov intenderebbe condurre il Jihād per “difendere il Corano e il profeta Maometto” dai “disvalori occidentali”¹⁷.

Siamo ancora nell'epicentro del conflitto che avrà in ogni caso effetti molto complessi per tutto il mondo democratico. Con la sua resistenza l'Ucraina, suo malgrado, sta cambiando le priorità e gli equilibri della (geo)politica mondiale. Le democrazie difendono l'Ucraina con le armi, l'Ucraina difende l'Occidente a costo della propria vita. I quesiti che ne nascono sono molteplici. Per cui mi soffermo solo su alcuni aspetti che rivelano il carattere irreversibile del cambiamento dei paradigmi culturali nell'Est Europa.

ECCIDIO DELL'UCRAINA RUSSOFONA

La guerra è iniziata con l'ultimatum di Putin all'Occidente. Il presidente russo ha chiesto di 'restituirci' quello che lui considera il *Lebensraum* della

Russia: l'Est europeo prima del 1997, cioè prima della sua integrazione nelle strutture occidentali, in primis nella NATO e nell'Unione Europea. Secondo questo immaginario anacronistico, l'Est europeo sarebbe dovuto ridiventare un inerme appendice di una mitica Russia imperial-sovietica. Incassato un 'no', Putin ha scatenato un'invasione su larga scala, convinto che si sarebbe trattato di un *blitzkrieg* di due o tre settimane: la guerra iniziava il 24 febbraio, il 6 marzo il governo fantoccio doveva già insediarsi a Kyiv, una settimana dopo finiva per essere occupata Leopoli. Per tutta risposta, è avvenuto l'esatto contrario. L'Ucraina ha scelto definitivamente il suo iter di integrazione con l'Unione Europea e la NATO (l'attuale consenso raggiunge quasi 90%)¹⁸. Grazie a Putin, la NATO si è avvicinata davvero ai confini della Russia. L'Occidente, al posto di spaventarsi, ha appoggiato l'Ucraina e apertamente condannato la Russia nelle maggiori istituzioni diplomatiche mondiali in base a un nuovo concetto: la cosiddetta 'giusta pace' in Ucraina equivale alla sicurezza del mondo democratico¹⁹.

Che la Russia abbia come mestiere la 'liberazione dei popoli', è risaputo. L'espressione odierna di questa autoproclamata missione storica si trova nel piano di "denazificazione" dell'Ucraina e di "liberazione del popolo del Donbas". Del resto, realmente la guerra è iniziata non nel 2022, ma nel 2014, con l'occupazione del Donbas e l'annessione della Crimea. Zbigniew Brzezinski ha paragonato il discorso di Putin nel 2014 con quello pronunciato da Hitler nel giustificare l'*Anschluss* dell'Austria nel 1938 ai

¹⁶ Si vedano alcuni recenti studi sull'argomento: S. Plokhy, *The Gates of Europe: A History of Ukraine*, New York 2015; *Ukraine and Europe: Cultural Encounters and Negotiations*, a cura di G. Brogi Bercoff – M. Pavlyshyn – S. Plokhy, Toronto 2017; AA. VV., *Ucraina tra Occidente e Oriente d'Europa*, Roma 2018. Cfr. anche il corso online di Timothy Snyder sulla storia dell'Ucraina: *Snyder's Yale lectures "The Making of Modern Ukraine"*, https://youtube.com/playlist?list=PLh9mgdi4rNewfxO7LhBoz_1Mx1MaO6sw_ (ultimo accesso: 23.01.2023).

¹⁷ <https://www.unian.ua/russianworld/kadirov-nazvav-viynu-v-ukrajini-velikim-dzhihadom-ta-vidav-nespodivanu-cil-rf-video-12103413.html> (ultimo accesso: 09.01.2023).

¹⁸ <https://www.ukrinform.ua/rubric-politics/3584786-v-ukraini-r-ekordnij-riven-pidtrimki-vstupu-do-nato.html> (ultimo accesso: 03.10.2022).

¹⁹ S. A. Bellezza, *Il destino dell'Ucraina. Il futuro dell'Europa*, Brescia 2022; A. Graziosi, *L'Ucraina e Putin tra storia e ideologia*, Roma-Bari 2022. Cfr. inoltre: *Ucraina. Assedio alla democrazia. Alle radici della guerra*, a cura di Memorial Italia, Milano 2022; *Russia. Anatomia di un regime*, a cura di Memorial Italia e M. Flores, Milano 2022. Comunque, questo argomento fu oggetto di discussione anche prima: cfr. *The Ukraine Conflict: Security, Identity and Politics in the Wider Europe*, a cura di D. Averre – K. Wolczuk, New York 2018; AA. VV., *Dossier: Ukraine verstehen. Auf den Spuren von Terror und Gewalt*, Berlin 2020, <https://ukraineverstehen.de/dossier-sammelband-ukraine-verstehen-auf-den-spuren-von-terror-und-gewalt/> (ultimo accesso: 20.01.2023).

fini della costruzione di una “Grande Germania”²⁰.

L'aspetto che più sfugge alla logica è il fatto che attualmente la mappa dello sterminio degli ucraini perpetrato dai militari russi tocca innanzitutto l'Ucraina storicamente russofona. Attaccando l'Ucraina con il falso pretesto di “difendere” la popolazione russofona dal “nazionalismo ucraino”, l'esercito russo ha raso al suolo intere città e aree dell'Ucraina orientale e meridionale. Proprio quell'Ucraina che era da sempre in gran parte favorevole a rapporti politici, economici e culturali stretti con la Russia, che aveva accolto la cultura russa come una parte essenziale della sua identità. Charkiv, Mariupol', Mykolajiv... Oggi queste città sono rovine che nascondono, si teme, decine di migliaia di morti. L'11 gennaio del 2023 ad Avdijivka nei pressi di Donec'k è morta una bambina di sei anni, Elja, per un attacco cardiaco dopo l'ennesimo bombardamento. Nel Capodanno del 2022 Mariupol', città di Maria, era un'allegria città portuale che accoglieva l'arrivo del nuovo anno con canti e balli. La popolazione locale organizzava *vertep*, cantava *koljadky* natalizie ucraine e festeggiava la cucina italiana. All'Università di Charkiv (che porta tutt'ora il nome dello scienziato russo Karazin) c'era un forte fermento italiano. Qualche giorno prima dell'inizio della guerra ho partecipato a un ciclo di lezioni in questa università dedicate alla cultura italiana nel suo rapporto con la cultura slava organizzato da Simona Mercantini, giovane italianista, con il supporto dell'Istituto italiano di cultura. Analizzavamo Ungaretti e le sue poesie sulla Grande Guerra. “È il mio cuore / il paese più straziato”. Hanno partecipato all'incontro anche gli italianisti di Mariupol'. Proprio all'Università di Mariupol' il Dipartimento di Lingue Straniere fu diretto da un'altra giovane italianista, Hanna Tryfonova. Parlavamo in italiano, in ucraino, in russo, analizzando le sfumature delle traduzioni poetiche.

Oggi le nostre colleghe italianiste sono sostanzialmente profughe senza lavoro. Sono stati distrutti due centri maggiori di italianistica in Ucraina, a Charkiv e Mariupol', sedi di una intensa ricerca e

di una solida tradizione traduttoria. Rimane l'italianistica di Kyiv e di Leopoli. A Mariupol' è stata devastata anche una strada dal nome Via Italiana, Italijs'ka vulycja, dove nell'Ottocento abitavano mercanti e imprenditori italiani e greci. Di nuovo, detriti, rovine, cumuli di vetro e di pietra. Charkiv, poi, è per definizione una città intellettuale e giovane, ‘capitale studentesca’ del paese, che prima della guerra vantava la maggiore concentrazione di università in Ucraina, una ventina per l'esattezza, più nove accademie, nell'insieme una sessantina di istituzioni d'istruzione superiore. Bombardate, bruciate, saccheggiate, insieme a musei, scuole, laboratori, case editrici. Annelena Baerbock ha definito Charkiv “simbolo di una assoluta follia della guerra di aggressione della Russia”²¹. Mariupol' è un cimitero. L'anima culturale della città – il teatro drammatico – e l'anima industriale della città – Azovstal' – sono due grandi sepolcri. Non sappiamo quante siano davvero le vittime. Forse non lo sapremo mai perché i militari russi sistematicamente si impegnano a cancellare le tracce dell'eccidio. Dell'ennesimo eccidio, senza aver mai pagato alcun prezzo per nessun eccidio di popoli, di religioni, di etnie, di lingue, di intellettuali, di contadini commessi in passato... I paralleli con il terrore del periodo staliniano abbondano. Negli anni Trenta nella stessa città di Charkiv nel palazzo Slovo [Parola] dove abitavano gli scrittori del tempo, quasi nessuno era rimasto vivo. Non a caso il periodo del Modernismo ucraino si chiama “Rinascita fucilata” [*Rozstriljane Vidrodžennja*]...

L'esito della violenza della Russia oggi ha portato all'esatto contrario di quello che voleva il personaggio chiamato “bunkernyj ded”, il vecchio del bunker. La società ucraina non è mai stata più coesa di oggi, ucrainofoni e russofoni. L'Ucraina non è mai stata così vicina a raggiungere il proprio obiettivo di integrazione Euro-Atlantica quanto lo è oggi.

Ma a quale prezzo? Charkiv, città spettrale, quasi come Varsavia dopo i bombardamenti nazisti. Charkiv mi è particolarmente cara. Nel 2011 mia madre, la poetessa Lina Kostenko²², ha avuto qui l'incontro

²⁰ *Putin's words over Crimea “terribly reminiscent of Hitler”*, <https://www.euronews.com/2014/03/20/putin-s-words-over-crimea-terribly-reminiscent-of-hitler> (ultimo accesso: 20.03.2014).

²¹ <https://www.reuters.com/world/europe/german-minister-promises-weapons-eu-accession-help-surprise-ukraine-trip-2023-01-10/> (ultimo accesso: 10.01.2023).

²² Si veda in italiano L. Kostenko, *Sulle rive del fiume eterno*, trad. it.

con i suoi lettori nel teatro dell'Opera. La sala gremita, un mare di fiori. Russofoni? Piuttosto bilingui. Persone che si distinguono per una spiccata intelligenza, una vivace curiosità culturale. Chi di loro è vivo oggi? Un traduttore di russo e poeta russofono, caro amico dell'ambiente ucraino-ebraico, Oleksij Binkevych, per fortuna si è salvato rifugiandosi con la famiglia in una cittadina francese. Lo scrittore ucraino per bambini, Volodymyr Vakulenko, padre di un bambino autistico, è stato trovato recentemente in una tomba comune, fucilato. Si era impegnato a scrivere un diario di guerra, nascondendolo sottoterra. Lo scrittore Serhij Žadan²³ sotto le bombe aiuta i suoi concittadini.

Diversi pittori disegnano sulle fotografie di Charkiv distrutta le silhouette di persone che avevano abitato una volta quella pacifica e orgogliosa città. Una ragazza che prendeva il caffè prima di venire uccisa, uno studente che legge un libro prima di essere fatto a pezzi da una bomba, l'ombra di un gatto che si affaccia dalla finestra.

In realtà, esiste una logica dietro questa politica militare russa. Sterminando questa parte dell'Ucraina, più che russofona, multiculturale, i soldati russi uccidono un'Ucraina europea, aperta, inclusiva, intellettuale, con il piano di convertire in russi chiunque resti vivo una volta finita la guerra, e quindi, in queste circostanze, gente chiusa e cupa, nemica dell'Occidente.

'SPECNAZ LETTERARIO'

Prima di morire, lo scrittore Eduard Limonov, molto amato in Occidente, ha scritto su Twitter il suo testamento in cui esortava a spartire Ucraina e Kazakistan²⁴. L'idea non è nuova: nel libro *Come dovremo ricostruire la Russia?*²⁵ ne parlò Solženicyn, che non immaginava una Russia senza l'Ucraina,

di G. Brogi – O. Pachlovskaja, Roma 2023.

²³ Si vedano le edizioni italiane S. Žadan, *Depeche Mode*, trad. it. di L. Pompeo, Roma 2009²; Idem, *La strada del Donbas*, trad. it. di G. Brogi – M. Prokopovych, Roma 2016; Idem, *Mesopotamia*, trad. it. di G. Brogi – M. Prokopovych, Roma 2018; Idem, *Il convitto*, trad. it. di G. Brogi – M. Prokopovych, Roma 2020.

²⁴ <https://news.obozrevatel.com/russia/limonov-pered-smertyu-za-veschal-razdelit-ukrainu.htm> (ultimo accesso: 18.03.2020).

²⁵ A. Solženicyn, *Kak nam obustroit' Rossiju?*, Leningrad 1990.

senza la Bielorussia e lo stesso Kazakistan. Anche Limonov era convinto che la Russia dovesse prendersi le aree russofone dell'Ucraina a partire dalla sua natia Charkiv. Nel 2014 scrisse *Kiev Kaput. Libro di rabbia*²⁶. Sulla copertina era raffigurata la statua kieviana di Vladimiro il Santo divorato dal rogo dell'Euromajdan²⁷. Nella Russia odierna scrittori e giornalisti, artisti e studiosi hanno sistematicamente usato *hate speech* nei confronti dell'Ucraina. Uno degli scandali più recenti ha visto Anton Krasovskij, conduttore su *Russia Today*, dichiarare in diretta che i bambini ucraini debbano essere bruciati e annegati²⁸. Questo tipo di discorso genocida circola liberamente tra la società russa: un video recente mostra un gruppo di donne russe di Sachalin che mandano auguri di Buon Capodanno e di Natale ortodosso ai soldati russi, gridando: "Bej chochlov, spasaj Rossiju!" ("Ammazza i *chochly*²⁹, salva la Russia!")³⁰. Questo appello ricorda lo slogan antisemita "Bej žydov, spasaj Rossiju!" ("Ammazza i giudei, salva la Russia!") ai tempi dei *pogrom*. L'impatto della propaganda di stato sugli alti livelli di supporto per la guerra e una totale assenza di empatia tra la popolazione russa, o "popolo profondo" [*glubinnyj narod*], come amano dire i propagandisti russi, vengono sistematicamente monitorati dal Centro Levada, forse l'unico istituto di ricerca sociologica indipendente rimasto in Russia³¹.

Un altro autore russo, prediletto in Occidente, Za-

²⁶ E. Limonov, *Kiev kaput. Jarostnaja kniga*, Moskva 2015.

²⁷ Limonov è particolarmente amato in Italia e Francia. Il politologo russo Igor' Ejdman ipotizza che sia stato proprio Limonov ad aver creato il concetto neofascista del 'russkij mir' nel libro *Anatomija geroja* [Anatomia di un eroe, 1998]. In effetti, qui si trovano i richiami del partito nazional-bolscevico a invadere i paesi vicini dove abitano i russofoni, nonché numerosi elogi al patriottismo di stampo fascista e alla guerra. Si veda un sito italiano che esalta queste idee: <https://www.tout-sur-limonov.fr/414521107.html> (ultimo accesso: 21.01.2023).

²⁸ <https://www.la7.it/intanto/video/annegate-i-bambini-ucraini-il-video-shock-del-conduttore-russo-poi-rimosso-24-10-2022-457133> (ultimo accesso: 24.10.2022).

²⁹ *Chochly* è il nome denigratorio dato dai russi agli ucraini (si riferisce al tradizionale ciuffo cosacco).

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=tLzJdd5RcLw> (ultimo accesso: 06.01.2023).

³¹ <https://www.spiegel.de/international/world/opinion-researcher-lev-gudkov-russians-have-little-compassion-for-the-ukrainian-s-a-066c08c6-60f4-48e1-853a-d2b3d67bd6b8> (ultimo accesso: 05.01.2023).

char Prilepin, immagina se stesso alla guida dello “specnaz della letteratura russa”, rappresentata da Puškin e Tolstoj. Combattendo nel Donbas a capo appunto di una “squadra dello specnaz”, dichiarò che l’obiettivo finale di questa guerra è Kyiv e l’intera Ucraina, visto che i russi sono immancabili “salvatori del mondo”. Va precisato che Prilepin aveva già promosso questa visione nel 2017³².

Lo spettro del teatro di Mariupol’ è avvolto in una rete con le effigi di Puškin, di Gogol’, di Tolstoj. Dentro rimane un ammasso di cadaveri. Città sprofondata nel mondo primordiale. Tutto questo perché i cittadini di Mariupol’ avevano passaporti ucraini e leggevano (anche) libri ucraini. Diversi media internazionali hanno raccolto testimonianze su come i soldati russi nelle zone occupate hanno distrutto libri ucraini e torturato insegnanti ucraini come metodi coercitivi per facilitare l’adozione dei nuovi programmi di scuola (e indottrinamento) russi³³. Igor’ Girkin (Strelkov), ex colonello dei servizi segreti russi che ha condotto la “Primavera russa” nel Donbas, dice: “Il nostro compito è la liberazione dell’Ucraina dalla cosiddetta nazione ucraina”³⁴. Nel 2015 Mariupol’ era già stata bombardata. Una bambina di sei anni, Milana Abdurašytova, ha perso la madre che l’aveva difesa con il suo corpo durante i bombardamenti. La bambina è rimasta invalida, senza una gamba. Un murale con l’immagine della bambina mentre abbraccia un orsacchiotto è apparso su un palazzo sul Viale della Pace come simbolo della resistenza ucraina. Durante la nuova invasione del 2022, le forze russe hanno cancellato quest’immagine, sostituendola con la scritta: “San Pietroburgo per Mariupol’”³⁵. E il Viale della Pace viene ora chiamato Viale Lenin. Una città fiorente diventata un cimitero.

Sullo sfondo di questo massacro e di altri massacri nel passato, si pone la questione del ruolo della letteratura russa. Rivisitata nella chiave degli studi postcoloniali, la letteratura russa, storicamente non esente da derive di carattere xenofobo, si presenta come un “imperialismo testuale” molto poco studiato in Occidente³⁶, ma molto bene sfruttato dalla propaganda.

La politica russa oggi si basa su un eclettico groviglio di concetti ottocenteschi pseudo-slavofili e ideologia anti-europea di epoca sovietica. Il riferimento alla Rivoluzione della Dignità come “coup” orchestrato dall’America è ormai una costante che tradisce una paura addirittura esistenziale, più che politica, nei confronti della società aperta³⁷. L’annessione della Crimea viene interpretata come legittima “restituzione” di un bene sottratto³⁸. Spesso deputati o esperti ospiti su talk show russi avanzano

³⁶ <https://foreignpolicy.com/2022/06/25/russia-ukraine-war-literature-classics-imperialism-ideology-nationalism-putin-pushkin-tolstoy-dostoevsky-caucasus/> (ultimo accesso: 25.06.2022). Si vedano due originali studi dedicati a questo fenomeno: E. Thompson, *Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism*, Westport (CT)-London 2000; C. Cavanagh, *Lyric Poetry and Modern Politics: Russia, Poland, and the West*, New Haven [CT] 2010. Cfr. anche: M. Shkandrij, *Russia and Ukraine. Literature and the Discourse of Empire from Napoleonic to Post-Colonial Times*, Montreal-Kingston 2001. Cfr. inoltre: A. Zorin, *Kormja dvuglavogo orla: russkaja literatura i gosudarstvennaja ideologija v poslednej treti XVII-pervoj treti XIX veka*, Moskva 2001; A. Kappeler, *La Russia. Storia di un impero multietnico*, Roma 2006.

³⁷ A. Wilson, *Ukraine Crisis: What It Means for the West*, New Haven [CT] 2014; M. Shore, *The Ukrainian Night: An Intimate History of Revolution*, New Haven [CT] 2018; M. Wynnycyk, *Ukraine’s Maidan, Russia’s War: A Chronicle and Analysis of the Revolution of Dignity*, Stuttgart 2019. Cfr. anche A. Okara, *Počemu Putin ne ostanovitsja, poka ne uničožyt Ukrainu*, <https://nv.ua/opinion/pochemu-putin-ne-ostanovitsya-poka-ne-unichtozhit-ukrainu-30399.html> (ultimo accesso: 21.01.2015).

³⁸ In effetti, Caterina II ha onorato i militari che massacrarono la Polonia nel 1794 con medaglie portanti le scritte: “Ottoržennaja vozvratich” [Ho restituito quello che mi fu sottratto]. Quasi le stesse parole si trovano sulle medaglie distribuite ai soldati russi dopo l’annessione della Crimea nel 2014: “Za vozvraščenie Kryma” [Per la restituzione della Crimea]. Cfr. *The Tatars of Crimea. Return to the Homeland*, a cura di E. A. Allworth, Durham-London 1998; I. Lebedynsky, *La Crimée, des Tatars aux Tatars*, Paris 2014; R. P. Magocsi, *This Blessed Land: Crimea and the Crimean Tatars*, Toronto 2014; R. Finin, *Blood of Others: Stalin’s Crimean Atrocity and the Poetics of Solidarity*, Toronto 2023; M. Galeotti, *Putin Takes Crimea 2014: Grey-zone Warfare Opens the Russia-Ukraine Conflict*, Oxford 2023. Cfr. inoltre S. Plokhyy, *The City of Glory: Sevastopol in Russian Historical Mythology*, “Journal of Contemporary History”, 2000 (35), 3, pp. 369-383.

³² A. Koc, *Prilepin nazval Kiev konečnoj cel’ju vojny na Ukraine*, <https://tvzvezda.ru/news/201702241005-gor9.htm> (ultimo accesso: 24.02.2017).

³³ <https://www.thetimes.co.uk/article/russias-troops-burning-school-textbooks-and-torturing-teachers-in-ukraine-says-education-minister-2fjgr2bsm> (ultimo accesso: 17.08.2022).

³⁴ Girkin o “Novorossii” i Ukraine, <https://www.youtube.com/watch?v=oxHk-KAJzyA> (ultimo accesso: 30.07.2019).

³⁵ https://censor.net/en/photo_news/3388991/invaders_wrote_a_propaganda_slogan_on_a_wellknown_milan_mural_in_mariupol_photos (ultimo accesso: 24.12.2022).

l'idea che anche paesi come il Kazakistan o la Moldova potrebbero subire la stessa sorte dell'Ucraina³⁹. Minacciano addirittura di distruggere interi paesi occidentali punendoli per l'appoggio dell'Ucraina⁴⁰.

Dove passa allora la linea divisoria tra il colonialismo politico e l'imperialismo testuale? Puškin parlava del mondo ucraino di Gogol' come di "una tribù che canta e balla" [*plemja pojuščee i pljašuščee*]⁴¹. Medvedev, ex presidente della Federazione Russa, giurista per professione, dice che i nemici della Russia che "hanno giurato al nazismo" esistono dovunque, in Europa, in America, in Giappone e in Australia, "non solo nel governatorato di Kiev della nostra amata Piccola Russia"⁴². Caterina spartiva l'Ucraina, e Puškin chiedeva con il tono padronale: "A chi andrà la Volinia? Chi avrà l'eredità di Bogdan?"⁴³.

Eppure Puškin, essendo un genio e uno scrittore con un acuto senso della storia, sempre nella succitata poesia *Borodinskaja godovščina* [Anniversario di Borodino, 1831], ha posto una domanda sacramentale:

Наш Киев дряхлый, златоглавый,
Сей пращур русских городов,
Сроднит ли с буйною Варшавой
Святыню всех своих гробов?⁴⁴

Ed è per questo che una 'santa Russia' ortodossa, insieme al presidente ceceno Ramzan Kadyrov, lancia *shahed* iraniani su Lucifero e su Shytan insediatisi a Kyiv⁴⁵. Di recente, il vice capo sciamano della Russia, un indovino buriato, chiamato sul fronte per sollevare il morale dei combattenti russi, ha pronunciato la seguente 'profezia': l'Ucraina farà

parte del "russkij mir" mentre l'Alaska e la California "torneranno in Russia"⁴⁶.

Sicuramente Fëdor Tjutčev non si dedicava a danze sciamaniche, ma ha pur scritto la poesia *Russkaja geografija* [Geografia russa, 1848] in cui ha visto la Russia prostrarsi "dal Nilo alla Neva, dall'Elba alla Cina, / dal Volga all'Eufrate, dal Gange al Danubio"⁴⁷ secondo una presunta profezia del profeta Daniele. Non c'è da meravigliarsi quindi se nella Russia di oggi si afferma che anche gli indios sarebbero dei "russi", pronti però a combattere gli anglosassoni...⁴⁸

"MUSO ASIATICO" CONTRO LA "BELLA EUROPA"

Perché Pietro I viene chiamato Pietro il Grande? A dire il vero, in Ucraina nessuno lo chiama così, Pietro I e basta. Nella memoria storica ucraina, Pietro I è stato un despota: basta ricordare il massacro di Baturyn nel 1708 e la proibizione della lingua ucraina nel 1721. In Russia Pietro I gode del titolo di "Grande" per il suo programma di riforme in chiave europea che hanno facilitato la modernizzazione del paese. Tuttavia, è noto che persino alcuni filosofi illuministi del tempo nutrivano dubbi sulla probabilità di successo di questo programma. In *Le Spicilège*, Montesquieu ha definito Pietro "il più barbaro tra gli uomini". Rousseau, nel *Contratto sociale*, lo ha chiamato "genio di imitazione". In ogni caso, tra Pietro e Caterina il processo di europeizzazione della Russia sembrava fosse avviato pienamente. Ma già a partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento il panslavismo, in sostanza sotto forma di panrussismo, si affermava come ideologia dominante. Gli slavofili della successiva generazione (quali Nikolaj Danilevskij, Konstantin Leont'ev) hanno promosso la visione di una Russia sempre più orientata verso l'Oriente. Questa visione fu poi

³⁹ <https://thediplomat.com/2022/04/look-at-ukraine-russian-commentator-threatens-kazakhstan/> (ultimo accesso: 28.04.2022).

⁴⁰ https://censor.net/ua/video_news/3392366/kremlivski_propagandisty_hochut_pomstytysya_frantsuzam_za_dopomogu_ukraini_u_nas_hvataet_zaryadov_čtob (ultimo accesso: 10.01.2023).

⁴¹ A. Puškin, *Večera na chutore bliz Dikan'ki*, in Idem, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, VI, Moskva 1962, p. 108.

⁴² <https://www.unian.ua/russianworld/medvedev-znayshov-golovnih-vorogiv-rosiji-ta-z-pinoyu-bilya-rota-pogrozhuuv-svitu-12074502.html> (ultimo accesso: 11.12.2022).

⁴³ "Za kem ostanetsja Volyn'? Za kem nasledie Bogdana?"

⁴⁴ "La nostra antica Kiev dalle cupole d'oro, / questo proavo delle città russe, / unirà mai alla riottosa Varsavia / la sacralità delle sue tombe?"

⁴⁵ <https://www.unian.ua/russianworld/kadirov-nazvav-viynu-v-ukrajini-velikim-dzhihadom-ta-vidav-nespodivanu-cil-rf-video-12103413.html> (ultimo accesso: 09.01.2023).

⁴⁶ <https://tsn.ua/svit/zastupnik-golovnogo-shamana-rosiyi-vdari-v-u-buben-i-naprorokuvav-aneksiyu-dvoh-amerikanskih-shtati-v-video-2237962.html> (ultimo accesso: 05.01.2023).

⁴⁷ "Ot Nila do Nevy, ot El'by do Kitaja, / ot Volgi do Jevfrata, ot Ganga do Dunaja..."

⁴⁸ https://censor.net/ru/video_news/3389091/kremlivskie_propagandisty_pugayut_ssha_osvoboditelnym_pohodom_ugnetennyh_anglosaksami_narodov_indeyitsy (ultimo accesso: 24.12.2022).

accentuata dagli eurasisti e brillantemente catturata da Aleksandr Blok, uno dei poeti russi davvero più europei, nel suo poema *Gli Sciti*, in cui scrive che la Russia-Scizia è nata per distruggere la “bella Europa” mostrandole il suo “muso asiatico”. Nel corso del Ventesimo secolo, l’ideologia sovietica era apertamente fondata su principi antioccidentali. Il periodo di Gorbačëv con il suo motto *naïve* “Europa casa comune” e il periodo di El’cin sono stati fraintesi da molti in Occidente come sintomo di un irreversibile processo di democratizzazione in Russia. Con il consolidamento di Putin al potere e il proselitismo di ‘teorici’ neo-eurasisti quali Aleksandr Dugin (che tra l’altro ha apertamente mantenuto contatti con vari rappresentanti di estrema destra in Europa)⁴⁹, la propaganda di stato russa ha ripreso con toni sempre più minacciosi l’idea della necessaria distruzione dell’Occidente, presentato come un pericolo esistenziale per la Russia (diligentemente occultando le case di lusso e gli yacht di élite russe registrati in vari paesi occidentali). Nello stesso periodo in cui l’Occidente ha cominciato a spogliarsi della sua ‘occidentalità’ (il termine *Westlessness* fu coniato nel 2020)⁵⁰, la Russia ha radicalizzato la propria retorica antioccidentale. Gli slogan omofobi tipo “Gayropa” sono solo miseri espedienti propagandistici. La vera minaccia esistenziale per autocrati quali Putin nasce dal principio del cambio di potere applicato nelle democrazie occidentali, demonizzate come realtà prede del caos per giustificare la necessità di mantenere un regno *ad vitam*.

È proprio questo istinto di sopravvivenza di Putin che spiega l’accusa all’Ucraina di essere un’“Anti-Russia”: il modello democratico e multiculturale vigente in Ucraina rappresenta una diretta minaccia al modello putiniano⁵¹. Non solo oggi, ma nel corso dei

secoli l’Ucraina ha sfidato l’idea di un *continuum* indifferenziato del ‘mondo russo’ come equivalente dello spazio ortodosso da diversi punti di vista.

Qualche punto saliente della questione. In chiave religiosa, la chiesa ucraina — sia quella ortodossa sia quella greco-cattolica, nata nel 1596 — si è sviluppata nel clima pluriculturale, pluriconfessionale e plurilinguistico nel Cinque e (soprattutto) nel Seicento, secoli fondamentali per la formazione dell’identità ucraina come identità europea nel contesto della stualità della Confederazione polacco-lituana, *Rzeczpospolita*⁵². Da qui le sue svariate istanze occidentali (basta ricordare che il latino, insieme al polacco, era una delle lingue chiave della tradizione ortodossa ucraina)⁵³. Ecco perché anche oggi la questione religiosa continua ad essere al centro di un’aspra diatriba⁵⁴. Nel 2004 l’Ucraina fu dichiarata un paese “apostatico”, una piattaforma dove Washington e il Vaticano avrebbero avuto il piano di abbattere l’ortodossia⁵⁵. La nascita nel 2018 della chiesa autocefala ucraina ortodossa (che riporta la chiesa ucraina nello spazio canonico del Patriarcato di Costantinopoli dal quale fu rimossa forzatamente nel 1686), ha causato la rottura tra il Patriarcato di Mo-

⁵² I. Ševčenko, *Byzantine Roots of Ukrainian Christianity*, Cambridge [MA] 1984; Idem, *Ukraine between East and West. Essays on Cultural History to the Early Eighteenth Century*, Edmonton-Toronto 1996; S. Graciotti, *L’Ucraina tra le due Slavie e le due Europe*, in *L’Età di Kiev e la sua eredità nell’incontro con l’Occidente*, a cura di G. De Rosa — F. Lomastro, Roma 2003, pp. 215-220; T. Karabowicz, *Tożsamość Cerkwi ukraińskiej*, Lublin 2004; *Storia religiosa dell’Ucraina*, a cura di L. Vaccaro, Milano 2007.

⁵³ O. Cyhanok, *Z istoriji latyns’kich literaturnych vplyviv v ukrajins’komu pys’menstvi XVI-XVIII st.*, Kyjiv 1999; M. W. Dmitriew, *Łacina jako medium wplywów zachodnich w kulturach wschodniosłowiańskich XVI i XVII wieku*, in *Łacina jako język elit*, a cura di J. Axer, Warszawa 2004, pp. 355-373; L. Ševčenko-Savčyns’ka, *Latynomovna ukrajins’ka literatura. Zahal’nyj ohljad*, Kyjiv 2013, http://www.medievalist.org.ua/2013/10/blog-post_19.html; *Latinitas in the Polish Crown and the Grand Duchy of Lithuania. The Impact on the Development of Identities*, a cura di G. Siedina, Firenze 2014; Idem, *Horace in the Kyjiv Mohylian Poetics (17th-First Half of the 18th Century): Poetic Theory, Metrics, Lyric Poetry*, Firenze 2017.

⁵⁴ A. Besançon, *Sainte Russie*, Paris 2012. Cfr. anche: I. Kouskouvelis — P. Serafeim, *The Ecumenical Patriarchate and the Ukrainian Church Crisis*, <https://www.e-ir.info/2018/11/14/the-ecumenical-patriarchate-and-the-ukrainian-church-crisis/> (ultimo accesso: 14.11.2018).

⁵⁵ M. Tjurenkov, *Apostasijsnaja metafizika “oranževych revoljucij”*, <https://apn-nn.com/analytic/apostasiynaya-metafizika-oranzhevych-revoljucij/> (ultimo accesso: 11.04.2005).

⁴⁹ *Eurasianism and the European Far Right: Reshaping the Europe-Russia Relationship*, a cura di M. Laruelle, London 2015; A. Shekhovtsov, *Russia and the Western far right: Tango Noir*, London 2017.

⁵⁰ Munich Security Report 2020: <https://securityconference.org/en/publications/munich-security-report-2020/> (ultimo accesso: 10.01.2023).

⁵¹ T. Snyder, *The Road to Unfreedom: Russia, Europe, America*, New York 2019; S. Yekelchik, *Summary of the Conflicts in Ukraine: What Everyone Needs to Know*, Oxford 2020; G. Cella, *Storia e geopolitica della crisi ucraina. Dalla Rus’ di Kiev a oggi*, Roma 2021.

sca e il Patriarcato di Costantinopoli. Oggi la chiesa russa supporta apertamente l'invasione russa dell'Ucraina⁵⁶. Le tracce dei conflitti religiosi di epoca medievale emergono sulla mappa politica odierna. I paesi all'insegna della Prima Roma sono avanzate democrazie. I paesi all'insegna della Seconda Roma s'integrano nel mondo della Prima Roma oppure sono prossimi a integrarsi. I paesi all'insegna di Mosca Terza Roma soffocano in un regime di terrore.

In chiave politica, avendo subito molteplici conquiste, il popolo ucraino ha sviluppato un rapporto conflittuale con il potere. L'evoluzione politica dell'Ucraina ha sempre visto un forte afflato 'repubblicano'. Per cui già a partire dall'epoca dei cosacchi, la dimensione imperiale è stata regolarmente rifiutata come un modello incompatibile con lo spirito ucraino come nazione⁵⁷. L'insieme di questi fattori ha costituito una base concettuale per la visione dell'Ucraina come "sintesi paneuropea"⁵⁸ e il "polimorfismo culturale"⁵⁹.

Esiste un terzo aspetto fondamentale che distingue la Russia dall'Ucraina, ovvero l'articolazione della memoria storica. Già a partire dai tempi dei primi Romanov, ci sono stati diversi tentativi di soppressione e/o marginalizzazione della lingua e cultura ucraine⁶⁰. Per non parlare della storia più recente: in Russia sta rinascendo il culto dello stalinismo⁶¹.

Di contro, l'Ucraina prosegue nella ricostruzione delle pagine dolorose della sua storia (basti ricordare il *Holodomor*⁶², negato non soltanto dalla leadership russa, ma anche da un oppositore del regime sovietico come Solženicyn convinto che il *Holodomor* fosse una invenzione dei nemici della Russia intenzionati a far litigare "due popoli imparentati"⁶³). E quindi in Ucraina e in Russia vengono costruite due narrazioni storiche che fundamentalmente si escludono a vicenda: in Ucraina domina una critica revisione del passato totalitario, mentre in Russia procede una sorta di re-'stalinizzazione' della storiografia, della formazione scolastica, della mentalità sociale⁶⁴.

L'Ucraina occupa immancabilmente uno dei ruoli centrali in tutti i paradigmi identitari russi. Oggi nell'immaginario russo l'Ucraina viene colpevolizzata di tutte le crisi russe, ricoprendo così il ruolo occupato dalla Polonia nell'Ottocento. Con il crollo del regime sovietico non è avvenuta la "fine della storia" immaginata da Fukuyama. Con l'invasione russa del 2022, sono crollati tutti i miti russi, tra cui la famigerata 'fratellanza slava' ecc. Solo la Bielorussia, grazie a un processo sistematico di russificazione sotto Lukašenka, continua a essere un paese completamente assoggettato alla Russia e complice dei suoi crimini di guerra. Per questo la battaglia per l'Ucraina acquista contorni quasi escatologici per la Russia. Nel piano militare di Putin afflitto da *hybris*, la rapida conquista dell'Ucraina doveva coincidere con il centenario della fondazione dell'URSS il 30

⁵⁶ <https://www.rferl.org/a/russia-patriarch-kirill-dying-ukraine-sins/32052380.html#:~:text=Kirill%2C%20a%20prominent%20supporter%20of,the%20Ukrainian%20people%20as%20enemies> (ultimo accesso: 26.09.2022).

⁵⁷ A. S. Kamiński, *Republik vs. Autocracy: Poland-Lithuania and Russia, 1686-1697*, Cambridge [MA] 1993; S. Plokhly, *The Cossack Myth. History and Nationhood in the Age of Empires*, Cambridge 2012.

⁵⁸ S. Graciotti, *Ukrajins'ka kul'tura XVII st. i Jevropa*, in *Ukrajina XVII st. miž Zachodom ta Schodom Jevropy – L'Ucraina del XVII secolo tra Occidente ed Oriente d'Europa*, a cura di O. Myšanyč, Kyiv-Venezia 1996, pp. 1-33 (cfr. in particolare pp. 17, 20).

⁵⁹ G. Brogi, *Kul'turnyj polimorfizm ukrajins'koho svitu*, Kyiv 2022.

⁶⁰ Si pensi in particolare alla circolare di Valuev (1863) e all'Ukaz di Ems (1876). Si vedano le note 12 e 65.

⁶¹ S. Yekelchik, *Stalin's Empire of Memory: Russian-Ukrainian Relations in the Soviet Historical Imagination*, Toronto 2004; D. Satter, *It Was a Long Time Ago, and It Never Happened Anyway: Russia and the Communist Past*, New Haven [CT] 2013; S. Plokhly, *Ukraine and Russia: Representation of the Past*, Toronto 2014. Sulla questione dei manuali si veda T. H. Nelson, *History as Ideology: the Portrayal of Stalinism and the Great Patriotic War in Contemporary Russian High School Textbooks*,

"Post-Soviet Affairs", 2015 (31), 1, <http://dx.doi.org/10.1080/1060586X.2014.942542>.

⁶² Cfr. alcune fonti italiane tra le più importanti sull'argomento: *Lettere da Kharkov. La carestia in Ucraina e nel Caucaso del Nord nei rapporti dei diplomatici italiani, 1932-33*, a cura di A. Graziosi, Torino 1991; R. Conquest, *Raccolto di dolore. Collettivizzazione sovietica e carestia terroristica*, Roma 2004; *La morte della terra. La grande "carestia" in Ucraina nel 1932-33*, a cura di G. De Rosa – F. Lomastro, Roma 2004; E. Cinella, *Ucraina. Il genocidio dimenticato 1932-33*, Pisa 2015; A. Applebaum, *La grande carestia. La guerra di Stalin all'Ucraina*, Milano 2019. Si veda anche il romanzo V. Barka, *Il principe giallo. Lo sterminio per fame dei contadini in Ucraina*, trad. it. di A. Achilli, Savona 2016.

⁶³ <https://radonezh.ru/monitoring/possorit-rodnye-narody-aleksandr-solzhenitsyn-izvestiya-21715.html> (ultimo accesso: 14.01.2013).

⁶⁴ <https://www.economist.com/leaders/2022/03/12/the-stalinisaton-of-russia> (ultimo accesso: 12.03.2022).

dicembre del 1922. Invece di far risorgere l'impero sovietico, la guerra contro l'Ucraina ha precipitato la sua fine definitiva.

La leadership russa ha promosso immagini piuttosto contraddittorie sull'Ucraina per preparare il supporto pubblico alla guerra. Ora l'Ucraina viene denigrata come “paese inesistente” oppure *failed state*, ora come parte integrante del popolo russo, ora come un antipodo alla Russia. Un'altra narrativa promossa per sminuire l'esistenza dell'Ucraina come realtà politica e culturale indipendente si basa sull'idea che la Rus' sarebbe la “culla di tre popoli fratelli”, eppure l'identità degli ucraini è stata inventata dal conte polacco scrittore illuminista Jan Potocki (1761-1815), in effetti uomo bizzarro e fantasioso che s'interessava alla cultura ucraina piuttosto di crearla. Secondo un'altra versione, gli ucraini sono stati inventati dagli austriaci. Il paradosso sta proprio qui: se l'obiettivo di Putin era creare divisione e annientare l'Ucraina come stato e nazione, rendendola un'appendice politica della Russia, l'invasione non ha fatto che consolidare l'identità nazionale ucraina, alienandola dalla realtà russa per intere generazioni. Nel frattempo, la società russa si trova di fronte a una crisi identitaria sempre più profonda. L'identità panslava e l'identità euroasiatica sono in contrasto tra loro. Rifiutare l'Europa significa rinunciare a una notevole parte del proprio patrimonio culturale, ma accettarla significa dover cambiare l'irrinunciabile modello politico di una autocrazia obsoleta. In questa scala di valori, l'addio dell'Ucraina viene vissuto come un profondo shock psicologico in una società che non ha mai affrontato il proprio passato coloniale. Alla vigilia della Grande guerra alla domanda “Gde glavnyj vrag?” [Chi è il principale nemico?], diversi autori russi rispondevano con certezza: l'Ucraina⁶⁵. L'8 febbraio del 2022 alla conferenza stampa con Macron, in risposta ai tentativi inutili del presidente francese di dissuadere Putin dall'invasione, il presidente russo ha citato una macabra e volgare filastrocca russa, in cui l'e-

roe promette di violentare a volontà il cadavere della sua bella⁶⁶. Questa brutale citazione fu il punto di non ritorno in un'Europa in cui intere generazioni non erano più in grado di immaginare il ripristino di una guerra su vasta scala sul continente. L'attonita faccia di Macron cattura lo smarrimento europeo di fronte a questa ennesima fase nella “contesa interna tra gli slavi” citando Puškin, quello “spor slavjan meždu soboj”, degenerato a livelli inimmaginabili.

A giugno del 2022, quando si festeggiava il 350° anniversario di Pietro il Grande, Putin ha dichiarato di essere destinato a continuare l'opera di Pietro per la “restituzione” dei territori (un concetto che torna sempre)⁶⁷. Ma Pietro è anche famoso per aver a suo modo aperto la finestra sull'Europa. Nonostante le sue illusioni vanagloriose, la realtà è che Putin verrà ricordato come lo zar che ha chiuso quella stessa finestra. Che ha deintellettualizzato la cultura russa e ha criminalizzato tutti gli istituti dello Stato. Il martello insanguinato regalato da Prigožin, capo del gruppo mercenario Wagner, al Parlamento europeo, martello con il quale i mercenari avevano ammazzano un disertore in diretta (imitando precedenti pratiche mediatiche diffuse tra i terroristi islamici)⁶⁸, simboleggia il ritorno della Russia ai tempi di Ivan il Terribile. Solo che *La giornata di un opričnik*, se ricordiamo il romanzo di Vladimir Sorokin, che sarebbe dovuta iniziare nel 2027, in realtà è già cominciata e potrebbe durare molto a lungo, forse decenni.

L'IGNOTO 2023

Alla fine del 2022 in alcune località ucraine sono apparsi diversi murali del misterioso artista Banksy. Un piccolo bambino dall'aria molto arrabbiata scaraventa per terra un uomo judoista: l'allegoria di

⁶⁵ O. Pachlovska, “Gde glavnyj vrag?": *Ukrajinojobija v Rosiji vid peršoho Romanova do ostann'oho "Avgusta"*, in *Detoks, abo pidručnyk dlja Kremlja*, a cura di L. Ivšyna, Kyiv 2021, pp. 602-659.

⁶⁶ <https://fakty.com.ua/ru/svit/svitovi-novyny/20220208-z-pisni-pro-nekrofiliju-ta-zgvaltuvannya-v-zahidnyh-zmi-vidreaguvaly-na-slova-putina-pro-krasunyu/> (ultimo accesso: 8.02.2022).

⁶⁷ <https://www.bbc.com/russian/news-61749842> (ultimo accesso: 09.06.2022); https://www.repubblica.it/esteri/2022/06/09/news/putin_si_paragona_a_pietro_il_grande-353215391/ (ultimo accesso: 09.06.2022).

⁶⁸ https://www.repubblica.it/esteri/2022/11/24/news/russia_wagner_ue_parlamento_europeo_sponsor_terrorismo_martello_sangue-375912182/ (ultimo accesso: 24.11.2022).

una democrazia vista da molti come troppo giovane che si rivolta contro Putin. In un'altra versione, una sinuosa ginnasta svolge esercizi rocamboleschi, imperturbabile, sullo sfondo di una casa distrutta — di nuovo, l'allegoria di un'Ucraina infrangibile⁶⁹. I murali di Banksy vengono ora percepiti come testimonianze artistiche di vitalità e di speranza. Timothy Snyder sostiene che il mondo intero deve ringraziare l'Ucraina per la difesa della libertà e della sicurezza di tutto l'Occidente⁷⁰.

Dopo quasi un anno di guerra, ogni dettaglio acquista un senso simbolico. Il fatto che la Russia continui a bombardare l'infrastruttura civile ed energetica rivela non solo una precisa strategia militare e politica di terrore, ma anche un sinistro simbolo per il futuro della Russia stessa. La luce viene tradizionalmente associata alla conoscenza, a un senso di sicurezza, al futuro. Diversi ospiti su talk show politici russi hanno ripetutamente e apertamente appellato le autorità a gettare l'Ucraina nel buio e nel gelo come strumento di coercizione⁷¹. Il 10 ottobre del 2022 un missile russo al centro di Kyiv è riuscito a colpire un'università (dove la sorella di un mio studente studiava russo), una biblioteca, due musei, il monumento al primo presidente di Ucraina, storico Mychajlo Hruševs'kyj, il monumento a Taras Ševčenko, e persino un parco giochi per bambini. Quel missile ha anche ucciso una donna, oncologa pediatra, la quale aveva lasciato all'asilo suo figlio prima di andare a curare bambini malati di cancro. Non sapremo mai fino in fondo quanti microcosmi umani siano stati distrutti dai missili russi. Un'infinità. La resistenza ucraina è espressione nazionale del rifiuto di appartenere a questo culto della violenza russo.

Z — il simbolo a favore della guerra — rappresenta lo Zombie del passato sovietico, mezza svastica. Il che ha una sua logica sinistra. I crimini non puniti

tornano, e la storia si ripete fatalmente. Prima o poi la società russa dovrà affrontare la questione della responsabilità storica collettiva, ripetendo l'esperienza della Germania dopo la fine della Seconda guerra mondiale. Fino a che questo processo non è innescato, la Russia è destinata a un progressivo stato di isolamento e degrado. Dopo l'esperienza di questa guerra, il percorso democratico dell'Ucraina sembra davvero irreversibile.

Per tornare a citare Tyčyna, abbiamo ereditato dall'irrisolto Novecento la zizzania⁷² e Parsifal. La zizzania tossica delle ideologie violente continua a soffocarci anche oggi, nei tempi in cui si pensa non a un Wagner goethiano, ma a un Wagner putiniano. E Parsifal continua a cercare il suo Graal, ma trova solo fiumi di sangue umano. Finendo questo testo nei primi giorni del Nuovo Anno — 2023 — posso fare un solo augurio. Che nessun popolo debba pagare il prezzo pagato dall'Ucraina per la libertà, il prezzo della vita.

Kyiv, gennaio 2023

www.esamizdat.it ◇ O. Pachlovska, *Zizzania e Parsifal. Note sparse sulla guerra della Russia contro l'Ucraina* ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 5-17.

⁶⁹ <https://www.dw.com/en/banksy-street-artist-sells-prints-for-ukraine/a-64065774#:~:text=British%20street%20artist%20Banksy%20is,by%20the%20war%20in%20Ukraine> (ultimo accesso: 12.12.2022).

⁷⁰ T. Snyder, *Gratitude to Ukraine. Security, Freedom, Democracy, Courage, Pluralism, Perseverance, Generosity*, <https://snyder.substack.com/p/gratitude-to-ukraine> (ultimo accesso: 11.12.2022).

⁷¹ <https://twitter.com/JuliaDavisNews/status/1594068262996045825> (ultimo accesso: 19.11.2022).

⁷² Il poeta si riferisce alla Parabola della zizzania nel Vangelo secondo Matteo (13: 24-30).

◇ *Tares and Parsifal. Scattered Notes on Russia's War against Ukraine* ◇

Oxana Pachlovska

Abstract

The article represents a concise and on-the-spot reflection made in Kyiv on some of the key points of Russia's current war against Ukraine: the consolidation of Ukrainian identity in a European sense, the physical and cultural extermination of the Russian-speaking part of Ukraine by the Kremlin, and the close connection between "textual imperialism" in 19th-century Russian literature and the Russia's declared project of annihilating Ukrainian culture today. At the roots of this violence lies the vision promoted by the Putin regime of Europe and of Western civilization in general as an antagonistic model to Russia. And Kyiv is at epicentre of this ideological clash. This article exposes those cultural differences in the evolution of Ukraine and Russia that have come to form the ideological foundation of Russia's military attack. In the light of the events of 2022, the article emphasises the need to review the interpretative paradigms between Eastern and Western Europe regarding the idea of Europe, the cultural history of Ukraine and the concept of the "Russian world" on several levels: cultural, political, moral but also existential.

Keywords

Russia's War on Ukraine, De-Sovietization, De-Russification, Textual Imperialism, Russian Anti-Westernism, Neo-Pan-Slavism, Neo-Eurasism, Ukrainian Identity, Multiculturalism, Idea of Europe.

Author

Oxana Pachlovska teaches Ukrainian Language and Literature and Linguistic and Intercultural Mediation at the "Sapienza" University of Rome. She is the author of more than one hundred studies devoted to Ukrainian literature in its relationship with European culture published in Ukraine, Italy, France, Poland, America, Canada and other countries. Privileged fields of research: Slavic civilisation and Europe, identity and the construction of historical memory in Ukraine, Poland and other Slavic countries, Ukrainian literary canon in the European context, and the democratisation of Eastern European societies in the perspective of enlarged Europe. As part of her Italian studies, she has written articles on Italian literature of the 19th and 20th centuries and has translated various works by Italian writers into Ukrainian, in particular the poetry of the Hermeticism.

Publishing rights

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



© (2022) Oxana Pachlovska

Beyond War: Russia, Ukraine and the State of the Field

Marco Puleri, Alessandro Achilli

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 19-24 ◇

THE war of aggression waged by the Russian Federation in Ukraine made clear how the international community is currently experiencing not only a diplomatic and humanitarian crisis, but also a true epistemological impasse. In other words, today, in public and scholarly debates, we witness a crisis in understanding the political and social dynamics arising in the territory of the former Soviet Union that made this conflict so ‘unexpected’. The dramatic developments devastating Ukraine since February 2022, undoubtedly, represent a true watershed not only for social and political dynamics in both countries, but also for Russian and Ukrainian studies – and, in broader terms, for post-Soviet and Eurasian studies – clearly impacting global public and academic debates around the region. The editors of “Ab Imperio” highlight the paradox:

Russia’s aggression against Ukraine has dealt a heavy blow to the entire international discipline formerly known as Russian studies [...] The war seems to have had an archaization effect on the field, pushing it back methodologically by several decades to its state of the early 1990s and putting into question all its accomplishments over the past three decades¹.

During the months following the start of the aggression, political scientists, historians, and literary scholars gathered together to respond to the urgent need for a renewal of the categories and methodologies adopted for the study of the region, in an attempt to make sense of the current war, and of the political and historical narratives sustaining it². In this

article, we aim to contribute to a preliminary review of some relevant issues touched by the academic debate emerging in the months following the start of the war. Our goal is to enrich our understanding of the role the academic community could play in countering the logic of conflict, and to highlight potential perspectives for an interdisciplinary renewal of this field of study.

Starting from a historical-political perspective, as Russian historian Andrei Kortunov highlighted in a dedicated column published last April on the online platform of the Russian International Affairs Council (RIAC), we may assume that today we are dealing with a political upheaval rooted in the last three decades of post-communist history, and in the gradual diversification of the outcomes of the so-called ‘post-Soviet transition’. From this point of view, the conflict between Russia and Ukraine may be interpreted as the final outcome of the plural path of troubled political, cultural and social transformations undertaken by the 15 independent states which arose in the wake of the collapse of the USSR in December 1991. We can therefore agree with Kortunov’s observation that “the Soviet Union did not actually collapse at the end of 1991, but only entered a long, complex, and contradictory process of a gradual imperial disintegration”³, which has defined

¹ I. Gerasimov – S. Glebov – M. Mogilner – A. Semyonov, *War and the State of the Field*, “Ab Imperio”, 2022, 1, pp. 9-18 (9).

² Among the several calls for a broader debate among scholars, Marina Mogilner’s commentary to the forum titled *Discussion: War Against Ukraine*, which has been hosted since the 28th of February 2022 by the website of the flagship journal of the Association for Slavic, East European and Eurasian Studies – i.e., “Slavic Review”, may be taken as an exemplary case: “The regime’s rhetoric – de-Nazification, the Big Russian Nation, Malorossia, Banderovites, Lenin, and the Bolsheviks committing crimes against the legitimate

Russian empire/nation – comes from the past. If this is a ‘dispute’ about History, let us respond as historians, as students of culture, society, and politics, not limiting ourselves to a formal statement by the ASEES Executive Committee condemning the war and declaring our support for Ukraine. How can our community, formerly known as ‘Russian studies’ – and informally called this today but including people who work on Russia and Ukraine, the Baltics and Central Asia, Poland and the Caucasus – survive if we do not initiate this conversation among ourselves?”, M. Mogilner, *Discussion: War Against Ukraine. There Can Be No “Vne”*, “Slavic Review”, 01.03.2022, <http://www.slavicreview.illinois.edu/discussion/> (latest access: 24.11.2022).

³ A. Kortunov, *Tri desiatiletii bolezennyykh korrektyrovok: Rossiia na postsovetskom prostranstve*, “Rossiiskii Sovet po

its multiple forms over the following decades. Most emblematically, “the real collapse of the USSR is only taking place today, literally in front of our eyes, and the states that have emerged in the post-Soviet space have yet to go through all the challenges, risks, and pains of imperial disintegration”⁴. The ‘unexpected’ launch of the ‘special military operation’ in Ukraine could be thus interpreted “as the last act of the 30-years-long drama of Russia struggling with its imperial legacy”⁵.

Along these lines, a thorough scrutiny of the history of Russian-Ukrainian political and intellectual relations may play a crucial role in understanding the unprecedented dynamics that have taken shape within the region over the past thirty years. The latter has stimulated a process of rethinking of the cultural, political and social ties built up over the course of imperial and Soviet history between Russia and Ukraine. This process involved not only political actors, but also to a large extent the wider community of intellectuals, writers, and artists in both countries. Thus, the investigation of the new dynamics shaping the Russian-Ukrainian relationship, paired with an analysis of the instruments adopted in the political and intellectual debates to deconstruct – or to re-enact – old narratives around that relationship in the post-Soviet era, is a critical starting point for understanding the forms of political and cultural discourses emerging today in times of conflict. Not surprisingly, this urgency repeatedly presented itself in the lively academic debate following the evolution of the war, particularly related to the understanding of the complexity of Russian-Ukrainian relations in historical perspective. As Olga Maiorova put it:

Ukrainian and Russian cultural history are deeply interwoven, and there are many ways to explore this dynamic, as immense research on the topic has shown. But with the outbreak of the war, it has become urgent – more urgent than ever before – to tell the interwoven histories of the Russian and Ukrainian cultures without conflating them⁶.

Mezhdunarodnym delam”, 01.04.2022, <https://russiancouncil.ru/analytics-and-comments/analytics/tri-desyatiletija-bolezne-nykh-korrektirovok-rossiya-na-postsovetskom-prostranstve/> (latest access: 24.11.2022).

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ O. Maiorova, *Ukraine in Russian Literature*, “Ab Imperio”, 2022, 2, pp. 70-76 (70).

As a specialist in nineteenth-century Russian literature, Maiorova questions the cultural roots of the current war, even going so far as to ask whether established scholarly perspectives on Russian literature have contributed to creating the conditions for the war itself⁷. Referring to Russian intellectuals who “came to terms with the idea of Ukraine as a separate nation”⁸, such as Nikolai Leskov, Aleksander Herzen and Nikolai Chernyshevskii, Maiorova emphasized how the emphasis on and attachment to their marginalization in the Russian literary canon – “which is itself a product of the imperial age” – paradoxically led literary scholars to “perpetuate the imperial model”⁹. Eventually, Maiorova poses the question to the broader scholarly community: “And do we thus profoundly underestimate the true scope and nature of Russo-Ukrainian cultural interaction and think about it in reductionist terms, shaped, once again, by the imperial past?”¹⁰.

Maiorova’s reflections are part of a wider discussion launched by “Ab Imperio” in 2022, which focuses on two key issues as windows into the war’s impact on the state of the field¹¹. Scholars in Ukrainian literary studies, such as Taras Koznarsky¹² and Yuliya Ilchuk¹³, joined the debate, emphasizing the need to rethink our approach to Russian imperial history by recognizing “the hybrid nature not only of Ukrainian literature but of the

⁷ “[...] as a literary scholar, I am asking: Is Russian literature implicated in creating the conditions for the war? And do we need to shift our established scholarly perspectives to address this issue?”, Ibidem.

⁸ Ivi, p. 72.

⁹ Ivi, p. 75.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ As the “Ab Imperio” editorial team puts it in the opening pages of the first forum: “There must have been some deficiencies in global Russian studies if the politics of history promoted by Putin’s regime and discussed as a legitimate theory was not outright discarded as outlandish when it began taking shape at the turn of this century. Therefore, it is appropriate to raise the question of whether the imperial turn of the 1990s contributed to the legitimation of Russian imperial claims, or whether the methodological normalization of the Soviet period in post-Cold War historiography directly converted into the political rehabilitation of the Soviet regime”, I. Gerasimov – S. Glebov – M. Mogilner – A. Semyonov, *War*, op. cit., p. 9.

¹² T. Koznarsky, *Ukrainian-Russian Encounter in the Romantic Era*, “Ab Imperio”, 2022, 2, pp. 77-84.

¹³ Yu. Ilchuk, *From Russian Literature to Russian-Language Literature of the Empire*, “Ab Imperio”, 2022, 2, pp. 85-89.

Russian Empire's cultural production"¹⁴. Similarly, there is a call for the renewal of the categories and methodologies adopted for the study of Russian literature and culture in historiographical tendencies and perspectives, as the "Ab Imperio" editors emphasize in their introduction to the May issue of the journal:

[...] the war has had a major polarizing effect, rearranging a broad gradient of conceptual approaches in the field of Russian history into two uneven clusters opposing each other [...]. The much trumpeted 'imperial turn' of the late 1990s or avant-garde disciplines such as memory studies and comparative history have ended up conceptually indistinguishable from traditionalist national histories [...] The mere recognition that Russia was an empire before 1917 did not change the historical narratives about 'Russians' a bit. Even admitting that Russia was a 'multiethnic empire,' historians still identified 'Russians' and 'national minorities' throughout centuries. These stable groups effortlessly transcended the 1917 divide to be incorporated into the Soviet system of national territorial republics, only to disintegrate into independent nation-states in 1991¹⁵.

Scholars in the post-Soviet era mostly agreed, first, on the necessity of 'differentiating' the respective historical paths of the Russian and Ukrainian communities, and second, on the potential creation of a critical perspective that could reflect the complexity of the common Russian-Ukrainian historical path. Yet they ended up falling back instead on a kind of "methodological nationalism", which probably contributed to the consolidation of historical revisionist tendencies linked to today's conflict. The "groundbreaking methodological innovations" generated by new theoretical approaches of the past three decades, such as postcolonial and gender studies, "have greatly enriched the vision of the past and advanced much more nuanced interpretations of it"¹⁶. However, these innovations "did not have a similar effect on deconstructing the political implications of the general history"¹⁷. And here the

questions posed by Marina Mogilner in a dedicated commentary hosted by Slavic Review may be helpful in understanding how the last thirty years may be interpreted as a missed opportunity for the revision, or "decolonization", of the field:

How many of us took the "decolonizing" claim as an epistemological challenge to go beyond sporadic inclusions of "imperial peripheries" in mainstream teaching and research? How many have started the difficult epistemological work on our analytical apparatus (Russia(s); Rus'; Rous'; Lithuanian Rus'; empire beyond the formal name of the state; imperial situation/formation)? Have we really succeeded in decentering the dominant literary canon?¹⁸

Regarding the future of the study of cultural and political history of not only Russia and Ukraine, but of the entire post-Soviet region, the editors of "Ab Imperio" claim that today "[t]he key to success is to strengthen metanational or transnational arrangements [...] in the field formerly known as Russian studies"¹⁹. Additionally, as a response to the urgency emerging in the aftermath of the war, we should assume that in order to develop a truly transnational approach to the study of Russian-Ukrainian relations, we should first guarantee "full historiographical legitimacy" to Ukraine, by just acknowledging that "the study of Ukraine, like any other culture, requires special training, knowledge of language, understanding of context"²⁰.

From the perspective of Ukrainian Studies, Russia's full-scale war on Ukraine has been seen as an opportunity to eventually free the field of any colonial narrative still dominating the Western image of Ukraine and its culture and history, with the aim of establishing a new tradition of research on Ukraine

reasons behind this failure: "It could be a failure of our field, but it could also be the responsibility of the original concepts and theoretical models. After all, postcolonial theory has demonstrated its possible compatibility with methodological nationalism; nuanced gender studies analysis has proved compatible with essentialist groupism; and global history is potentially compatible with nested centrisms and the reproduction of established hegemonies", *Invitation to a Discussion*, "Ab Imperio", 2022, 1, pp. 65-68 (67).

¹⁸ M. Mogilner, *Discussion*, op. cit.

¹⁹ I. Gerasimov – S. Glebov – M. Mogilner – A. Semyonov, *The Russian Leviathan: Does History Matter?*, "Ab Imperio", 2022, 2, pp. 9-29 (18).

²⁰ A. Portnov – T. Portnova, *Discussion: War Against Ukraine. Full Historiographical Legitimacy to Ukraine*, "Slavic Review", 03.03.2022, <http://www.slavicreview.illinois.edu/discussion/> (latest access: 24.11.2022).

¹⁴ A. Lounsbury, *Introduction to the Forum: How Will Our Scholarship on Nineteenth-Century Russian Culture Change in Response to Russia's War on Ukraine?*, "Ab Imperio", 2022, 2, pp. 58-62 (59).

¹⁵ I. Gerasimov – S. Glebov – M. Mogilner – A. Semyonov, *War*, op. cit., p. 10.

¹⁶ A thematic section of this journal has just been devoted to the exploration of postcolonial approaches to post-Soviet cultural and social dynamics. For more details, see A. Frison – M. Puleri (ed. by), *Oltre il "Post-". L'esperienza (post-)sovietica sotto la lente (post-)coloniale*, "eSamizdat", 2021, XIV, pp. 7-225.

¹⁷ As the editors of "Ab Imperio" highlight, here we could find multiple

as a fully autonomous multidisciplinary area. This kind of scholarly approach reflects a general mood easily observed in environments outside of academia, based on the idea of excluding Russia and Russian culture from conversations about Ukraine and its future. While such a reaction to Russian aggression is emotionally understandable – and drawing attention to Ukraine and its subjectivity more incisively than has been done hitherto can only be positive – the lack of a solid and unbiased understanding of Russo-Ukrainian relationship in their historical development remains a significant problem in geopolitics today.

In a recent contribution published in a forum on the war in Ukraine hosted by “Canadian Slavonic Papers”, Bohdan Kordan described the relationship between Ukraine and Russia as that of two narratives telling two “incompatible”, “mutually exclusive” stories that cannot result in a dialogue between peers²¹. As Kordan put it, “The disconnect between the Russia and Ukraine stories makes conflict inevitable”²². Kordan also considers the disparity between Ukraine’s view of its own history and aspirations as a European nation and the West’s reluctance to accept Ukraine’s claim to be regarded as a fully fledged member of the European community. This contrast calls attention to the fact that the West has some responsibility in creating the conditions for Russia’s aggression against Ukraine.

In an article published in the aftermath of the fall of the Soviet Union, Oleh S. Ilnytskyj argued that during the separation of Ukraine from Moscow, Russia’s traditional aversion to Ukraine’s independence was matched by the West’s lack of preparedness for Ukraine’s autonomy and its recovery of its own repressed history²³. The striking coincidences between Ilnytskyj’s and Kordan’s observations despite their being published thirty years apart is a sobering reminder of the general reluctance on the part of

Western scholars and political actors to deal with Ukraine as a self-standing cultural and national body.

In spite of Ilnytskyj’s pessimism, the 1990s also saw the organization of conferences and publications devoted to the study of the Russo-Ukrainian relationship from a multidisciplinary point of view. In his introduction to an edited collection with the telling title *Ukraine and Russia in Their Historical Encounter* – a book even containing two essays by Aleksandr Solzhenitsyn²⁴ – Omeljan Pritsak, founder of the Harvard Ukrainian Research Institute, wrote that discussions between Ukrainians and Russians were “essential” and that Ukraine’s recently gained independence was as an opportunity to make up for the dearth of dialogue and research on Ukrainian-Russian issues for the whole of the Soviet period²⁵. The very fact that a book conceived with the clear aim of shedding light on fostering academic conversations on the Russo-Ukrainian encounter was published by the University of Alberta’s Canadian Institute of Ukrainian Studies shows that in the mid-1990s, historians and scholars of literature and culture regarded this theme as both significant and emotionally and politically ‘acceptable’. In his contribution on the nineteenth century included in that volume, George Grabowicz claims that “from the perspective of modern Ukrainian history and literature the Russian-Ukrainian relationship is undoubtedly the more central”. He even stated that “the relation between Ukraine and Russia is not that of an ‘encounter’ but something much more intimate and long-lasting – in the language of Soviet pathos, a historical and indissoluble embrace, or, as others might see it, a Sartrean *No Exit*”²⁶.

²¹ B. Kordan, *Russia’s War Against Ukraine: Historical Narratives, Geopolitics, and Peace*, “Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes”, 2022 (64), 2-3, pp. 162-172 (164).

²² Ivi, p. 167.

²³ O. S. Ilnytskyj, *Russian and Ukrainian Studies in the New World Order*, “Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes”, 1992 (34), 4, pp. 445-458.

²⁴ See Ivi, p. 446: “From Solzhenitsyn to Rutskoï, from Zhirinovskii to Lebed’, and including such acclaimed Western minds as Hélène Carrère d’Encausse (who is of Russian descent), Ukraine’s independence is interpreted as a tragedy for Russia, an unnatural violation of history, culture, and geography”.

²⁵ O. Pritsak, *Introduction: The Problem of a Ukrainian-Russian Dialogue*, in *Ukraine and Russia in Their Historical Encounter*, ed. by P. J. Potichnyj et al., Edmonton 1992, pp. ix-xiv (ix). The project was continued in a subsequent volume: *Culture, Nation and Identity: The Ukrainian-Russian Encounter (1600-1945)*, ed. by A. Kappeler et al., Edmonton 2009.

²⁶ G. G. Grabowicz, *Ukrainian-Russian Literary Relations in the Nineteenth Century: A Formulation of the Problem*, in *Ukraine*

After the enthusiasm of the early Nineties, one cannot say that the agenda put forward by scholars such as Grabowicz and Pritsak has been fully realized, especially as far as literary studies are concerned²⁷. In spite of the significant scholarship published in the fields of history and political science²⁸, comparative Russian-Ukrainian studies can be said to appear suspicious to most scholars active in the two fields. A major, although unwanted and unexpected consequence of this scholarly inertia has been the persistence of colonial and imperial biases, which has condemned Ukraine to remain scarcely known to the West while having to face Russia's growing neo-imperial ambitions. One of the challenges facing scholars of Russian-Ukrainian studies is the need to strike a balance between supporting Ukraine as an autonomous object of research and exploring the interaction between Ukraine and Russia over the centuries. A clearer picture of the encounter between Ukraine and Russia, one able to highlight crucial moments in European history like Ukraine's role in Russia's modernization processes and Russia's repressions of Ukraine's autonomy, might contribute to the long-awaited recognition of Ukraine's subjectivity by both the scholarly community and the general public.

In his 1995 ground-breaking article with the

provocative title *Does Ukraine Have a History?*, published in another forum on Ukraine hosted by the "Slavic Review", Mark von Hagen wrote that:

Ukraine represents a case of a national culture with extremely permeable frontiers, but a case that perhaps corresponds to post-modern political developments in which subnational, transnational and international processes need as much attention by historians, social scientists and "culturologists" as those processes that were formerly studied as national²⁹.

It is possible that recent tragic events have succeeded in convincing the international audience that Ukraine does indeed have a history and that its history and culture are worth exploring; yet the complexities of this history and culture require scholars to combine a national approach with a comparative-transnational one. After 2014 and even more so after 24 February 2022, calls to silence Russia and to put cooperation between the West and Russian cultural actors on hold in order to hear Ukraine are understandable and in most instances necessary and ethically unavoidable³⁰. Nonetheless, a fresh start in Ukrainian-Russian scholarship would likely have positive effects in clarifying the extent of Ukraine's historical and cultural individuality.

www.esamizdat.it ◇ M. Puleri, A. Achilli, *Beyond War: Russia, Ukraine and the State of the Field* ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 19-24.

and *Russia in Their Historical Encounter*, op. cit., pp. 214-24 (214).

²⁷ Among the few available studies see M. Shkandrij, *Russia and Ukraine: Literature and the Discourse of Empire from Napoleonic to Postcolonial Times*, Montreal and Kingston-London-Ithaca 2001; V. Chernetsky, *Mapping Postcommunist Cultures: Russia and Ukraine in the Context of Globalization*, Montreal-Kingston 2007; M. Soroka, *On the Other Side: The Russian-Ukrainian Encounter in Displacement, 1920-1939*, "Nationalities Papers", 2009 (37), 3, pp. 327-348. A growing field of scholarship is that on Gogol's hybrid identity, including works by Yulia Ilchuk, Oleh S. Ilnytskyj, and Edyta Bojanowska.

²⁸ See among others S. Plokhyy, *Ukraine and Russia: Representations of the Past*, Toronto-Buffalo-London 2008. In the opening paragraph of his introduction, Plokhii notes the following: "Where does Russian history end and Ukrainian history begin? This question, which the dissolution of the Soviet Union placed on the scholarly agenda in the West, has not yet received a satisfactory answer", p. 3. See also A. Kappeler, *Ungleiche Brüder: Russen und Ukrainer vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 2017. In political science, a major contribution is P. D'Anieri's *Ukraine and Russia: From Civilized Divorce to Uncivil War*, Cambridge-London 2019, a book that insists on the incompatible character of Europe's and Russia's vision of the European order.

²⁹ M. von Hagen, *Does Ukraine Have a History?*, "Slavic Review", 1995 (54), 3, pp. 658-673 (670).

³⁰ See V. Sheiko, "Cancel Russian Culture" as a Means of Survival, <https://krytyka.com/en/articles/cancel-russian-culture-as-a-means-of-survival>, March 2022 (latest access: : 24.11.2022).

◇ *Beyond War: Russia, Ukraine and the State of the Field* ◇
Marco Puleri, Alessandro Achilli

Abstract

The dramatic developments devastating Ukraine since February 2022 represent a true watershed not only for social and political dynamics in both countries, but also for Russian and Ukrainian studies. In this article, the authors aim to contribute to a preliminary review of the most relevant issues touched upon by the academic debate emerging in the months following the start of the war of aggression waged by the Russian Federation in Ukraine.

Keywords

Russia, Ukraine, War, State of the Field.

Authors

Marco Puleri is Senior Assistant Professor at the Department of Political and Social Sciences of the University of Bologna. His research interests include contemporary Russian and Ukrainian sociocultural developments and nation-building in the post-Soviet area.

Alessandro Achilli is a senior assistant professor of Slavic Languages and Literatures at the University of Cagliari, Italy. His research focuses on modern and contemporary Slavic literatures, with particular attention to Ukrainian poetry and cultural history.

Publishing rights

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



© (2022) Marco Puleri, Alessandro Achilli

Две сказки: *Волшебник страны Оз, 1939 – Золушка, 1947*¹

Владимир Паперный

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 25-33 ◇

С КОНЦА 1920-х началось постепенное возведение ‘железного занавеса’ (практически с обеих сторон), что не мешало ‘нам’ добывать у ‘них’ полезные вещи, давая им другие названия. Автомобиль Форд стал Эмкой; Пиноккио превратился в Буратино; фильм Джона Форда *Потерянный патруль*² Михаил Ромм по указанию Сталина превратил в не менее увлекательный фильм *Тринадцать*³; а книгу Лаймена Фрэнка Баума 1900 года *Чудесный волшебник страны Оз* Александр Волков, школьный учитель, а позднее доцент кафедры высшей математики, издал по-русски под своей фамилией, без ссылки на оригинал, под названием *Волшебник Изумрудного города*⁴.

Надо отдать должное Волкову – некоторые изменения он внес. Собачка Тото стала Тотошкой. Дороти стала Элли (хотя тоже из Канзаса). Она больше не сирота, дядя и тетя превратились в папу и маму. Волшебник-обманщик Оз стал Гудвином, который оказался бывшим соседом Элли. В конце Гудвин возвращается в Канзас, и Элли видит его выступающим в цирке. Злых ведьм по-прежнему две, но единственная добрая фея Баума раздвоилась, теперь это Виллина и Стелла.

Лаймен Фрэнк Баум (1856–1919) родился в городке Читтенаго, штат Нью-Йорк. Был актером,



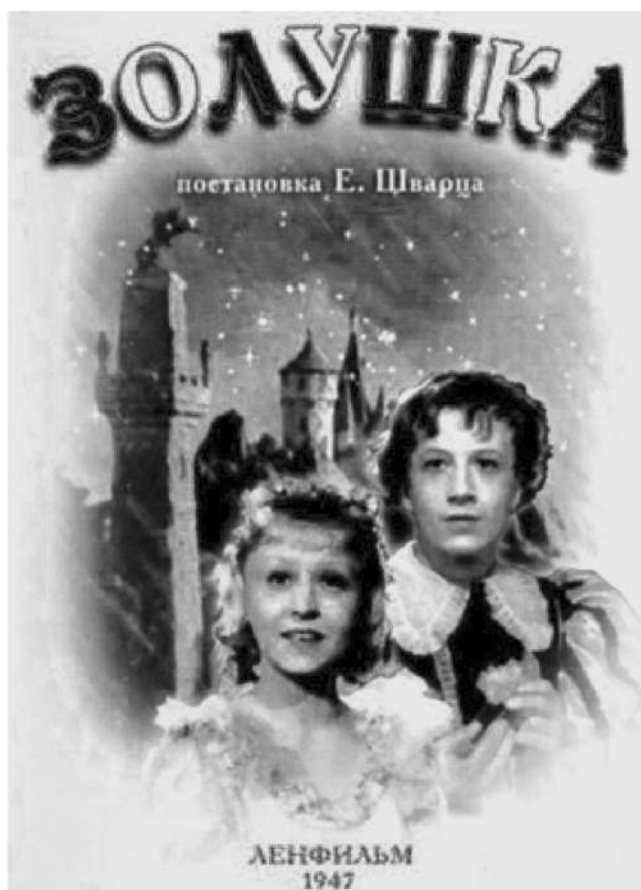
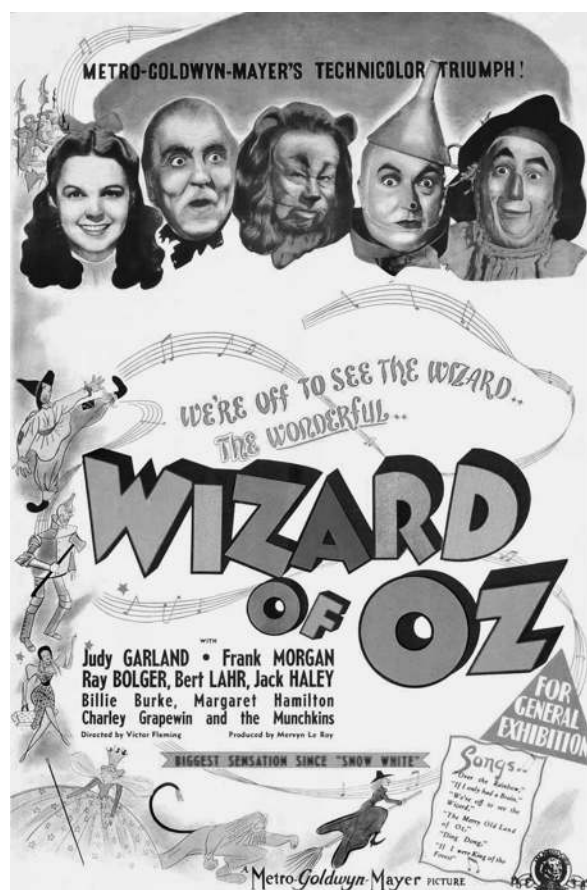
¹ *The Wizard of Oz*, Victor Fleming, MGM, 1939. *Золушка*, Надежда Кошеверова и Михаил Шапиро, Ленфильм, 1947. Данная публикация является отрывком из только что опубликованной книги: В. Паперный, *Кино, культура и дух времени*. При участии Владимира Туровского, Москва 2023. См. обложку справа.

² *The Lost Patrol*, John Ford, RKO, 1934.

³ *Тринадцать*, Михаил Ромм, Мосфильм, 1936.

⁴ Можно допустить, что решение не ссылаться на оригинал исходило не от самого Волкова.

журналистом, разводил кур, женился на феминистке. Свою знаменитую книгу, созданную в соавторстве с иллюстратором Уильямом Денслоу, он издал в 1900 году, после чего написал еще много других книг, где действие тоже происходит в стране Оз. Название страны, как он объяснил



позднее, произошло от этикетки одного из его каталожных ящиков: *O-Z*.

Баум вырос в религиозной методистской семье, и суровая протестантская этика чувствуется с самых первых страниц его книги. Дядя Джон и тетушка Эм

никогда не улыбались. Когда Дороти впервые пришла к ней, тетушка была поражена смехом ребенка. Она вскрикивала и прижимала руку к сердцу всякий раз, когда слышала веселый голос Дороти. Она смотрела на девочку с удивлением: где она нашла что-то, над чем можно смеяться?⁵

Начиная с 1900 года главную книгу Баума бесконечно анализировали, находя в ней прототипы (*Алиса в стране чудес*), личные воспоминания (Чикагская Всемирная выставка 1893 года), феминизм жены и многое другое. Социологи решили, что *Scarecrow* [пугало] символизирует американского фермера, *Tin Man* [жестяной человек] — рабочего сталелитейной промышленности, а *Cowardly Lion* [трусливый лев] — демократа Уильяма Дженнингса Брайана. Очевидно, что Вол-

ков ничего похожего не имел в виду и политических намеков себе не позволял.

Фильм *Волшебник страны Оз* сохраняет основную сюжет книги Баума, упростив его для полтора часового фильма. Фильм сохраняет и протестантский дух, но, в соответствии с нормами двадцатого века, делает его намного веселее. На ферме тетушки Эм

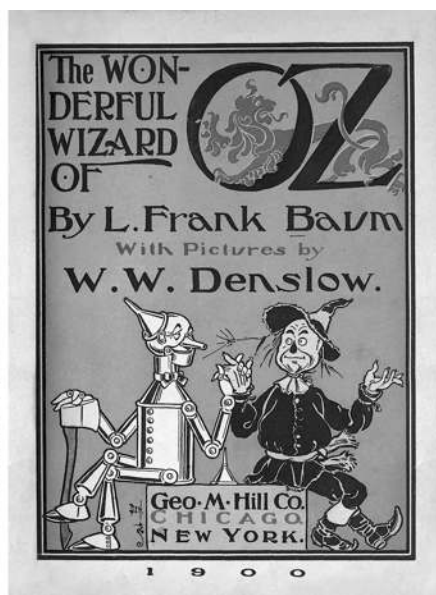
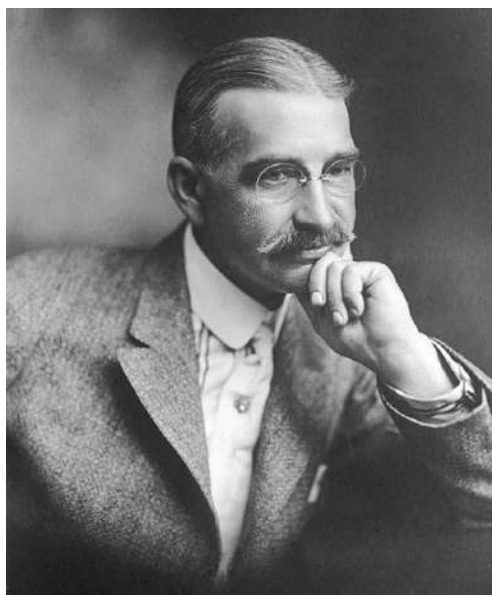
все было одинакового серого цвета, — писал Баум в 1900 году. — Когда-то дом был покрашен, но краска потрескалась от солнца, дожди ее смыли, и теперь дом стал таким же скучным и серым, как все остальное⁶.

Радость Дороти от возвращения в такой дом, где к тому же никто не улыбается, кажется не очень правдоподобной. В фильме черно-белые эпизоды подкрашены сепией, а в самом конце, когда Дороти приходит в себя, ей улыбаются все родственники и друзья.

Волшебника страны Оз несколько раз причисляли к “величайшим фильмам всех времен и народов”. Он входит в постоянную коллекцию

⁵ L. F. Baum, *The Wonderful Wizard of Oz*, Chicago-New York 1900, pp. 12-13.

⁶ Ibidem.



Библиотеки Конгресса США. Для этого есть основания. Его иногда называют “первым цветным фильмом”, что, конечно, ошибка: первые цветные фильмы стали появляться в самом начале XX века. Но качество цвета в этом фильме поражает даже сегодня, и заслуга в этом принадлежит компании *Technicolor*. В целом сочетание сценария, режиссуры, актеров, новаторских спецэффектов и музыки вполне оправдывает выдвижение его на шесть “Оскаров”, включая “лучший фильм”. Правда, получил он только три: за музыку, за песню и за несовершеннолетнюю актрису Джуди Гарленд.

“Оскар” за лучший фильм достался другому цветному фильму этой же студии, *Унесенные ветром*⁷. Режиссер *Волшебника* – Виктор Флеминг. Режиссер *Унесенных* – тоже Виктор Флеминг. История запутанная. Когда в *Волшебнике* оставалось доснять только черно-белые кадры (позднее тонированные сепией), у режиссера *Унесенных* Джорджа Кьюкора начались конфликты с продюсером и актерами. Продюсер *Унесенных* Дэвид Селзник попросил Флеминга помочь. Тот, в свою очередь, попросил своего друга, режиссера Кинга Видора, помочь с оставшимися кадрами. Кинг Видор отказался от авторства, считая, что его вклад слишком скромно, а Селзник отказался упоминать Кьюкора. В результате Флеминг про-

играл соревнование на главного “Оскара” самому себе.

Фильм *Волшебник* дает еще большие возможности для политических интерпретаций, чем книга Баума. Одни видят в фильме прославление Рузвельта и его ‘Нового курса’. Черно-белые кадры фермы на Среднем Западе можно рассматривать как символ экономической депрессии, а сияющий Изумрудный город – как результат ‘Нового курса’. Поскольку противники Рузвельта обвиняли его в ‘социализме’, тот факт, что автором текстов песен и части диалогов фильма был социалист Эдгар Харбург, давал дополнительные аргументы для такой интерпретации.

А можно и наоборот – в образе Волшебника увидеть сатирическое изображение Рузвельта. Дороти и ее друзья поняли, что кажущийся могущественным Волшебник – это просто не очень ловкий фокусник, и назвали его словом *humbug* [жулик, обманщик]. Он согласился, добавив: “Вообще-то я хороший человек, просто плохой волшебник”⁸. Интересно, что консервативный журналист Генри Луис Менкен (к нему мы еще вернемся в связи с холодной войной) публично называл Рузвельта тем же самым словом *humbug*, так что такая интерпретация тоже имеет

⁷ *Gone with the Wind*, Victor Fleming, MGM, 1939.

⁸ Не исключено, что фраза мальчика, пажа доброй феи, “Я не волшебник, я только учусь” была ответом Шварца на признание американского “волшебника”.

основания⁹.

Была ли *Золушка* ответом на *Волшебника*? Интересно, что первоначально фильм тоже должен был быть цветным, а цветную пленку тогда давали только для важных фильмов. Об этом вспоминала исполнительница роли Золушки: “Акимов даже все эскизы делал в цвете. Большаков¹⁰ с этим согласился. Но режиссеры испугались дополнительных трудностей и отказались от цвета”¹¹ Были ли режиссеры *Золушки* Надежда Кошеверова и Михаил Шапиро знакомы с американским фильмом? Вполне возможно, но их мотивом, скорее всего, была сказка. Если представить себе жизнь в СССР в послевоенные 1940-е, то потребность в сказке становится понятной.

Реальность тех дней была совсем не похожа на сказку:

В 1947 году в СССР умерло 508 тысяч детей в возрасте до одного года. Колхозники воровали хлеб с полей, собирали колоски. Законы ужесточились. По официальным данным в конце 1948 года за подобные “кражи” в местах заключения содержалось 23 790 матерей, вместе с которыми за колючей проволокой отбывали “срок” малолетние дети. По стране прокатилась волна нищеты, которое достигло невиданных прежде размеров. По самым приблизительным подсчетам, число нищих составило 2-3 миллиона человек¹².

Для многих писателей и кинематографистов сказка в эти годы стала спасительным жанром, позволяющим уйти в мир, где категории добра и зла показаны как вечные и неизменные¹³. Неудивительно, что сказка была излюбленным мотивом совместного творчества Кошеверовой и Шапиро. В 1944 году они поставили фильм-сказку *Черевички* по Гоголю, а позднее, в 1963-м, ставший



Судя по иллюстрациям Уильяма Денслоу, Дороти в книге Баума гораздо ближе по возрасту к героине *Алисы в Стране Чудес*, чем к семнадцатилетней Джуди Гарленд в фильме.

популярным *Каин XVIII*. У этой пары режиссеров постепенно сложилась своя команда. Сценаристом часто был Евгений Шварц. Художником — Николай Акимов, режиссер, сценограф, книжный график, педагог, а также бывший муж Кошеверовой, они расстались в 1934 году, но продолжали сотрудничать. В их фильмах снимались известные артисты. В *Золушке* участвовали Эраст Гарин, Фаина Раневская, Василий Меркурьев, Сергей Филиппов, а главную роль исполняла знаменитая трагистка Янина Жеймо, которой к началу съемок было 37 лет. Глядя на экран, в это невозможно поверить.

В уже упомянутых воспоминаниях Янины Жеймо есть драматический эпизод ее спора с Евгением Шварцем. Советская актриса не может понять, почему ее героиня безропотно соглашается втиснуть ногу сводной сестры в хрустальную туфельку. Нашим детям, говорит она, “будет непонятно, почему Золушка, когда ее бьют по одной щеке,

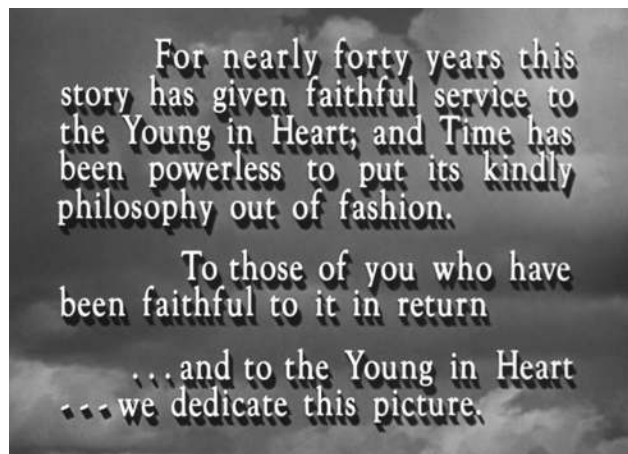
⁹ Что касается интерпретаций фильма, существует обширная литература, посвященная его психоаналитическому истолкованию. Я ее здесь не рассматриваю.

¹⁰ Иван Григорьевич Большаков — министр кинематографии с 1946 по 1953 Я с ним сталкивался в Институте технической эстетики, куда он был ‘сослан’ в эпоху оттепели. Очень жалею, что не решился расспросить его о прошлом, хотя он, скорее всего, отказался бы отвечать.

¹¹ Я. Жеймо, *Длинный путь от барабанщицы в цирке до Золушки в кино*, Москва 2020.

¹² *Детство 45-53: А завтра будет счастье*, сост. Л. Улицкая, Москва 2013.

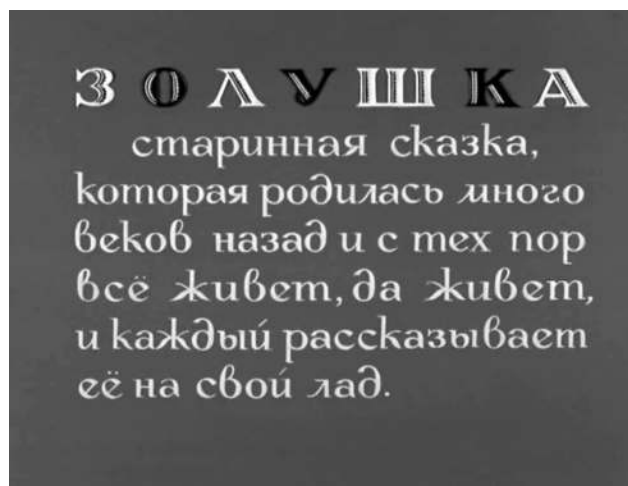
¹³ Это не осталось незамеченным. В 1947 году, в год выхода *Золушки* Большаков опубликовал статью под названием *Год перестройки*, где упрекал кинематографистов в том, что они увлеклись сказками и отвернулись от жизни (“Искусство кино”, 1947, 6).

The Wizard of OZ, 1939

В течение сорока лет эта сказка верно служила тем, кто молод сердцем. Мы посвящаем этот фильм тем, кто сохранил верность сказке, и всем тем, кто молод сердцем.

The Wizard of OZ, 1939

Дороти: Там, где радуга встала в вышине,
В той стране я летала в детском забытом сне.
Светят радугой птицы той страны,
И что решится тебе присниться – сбудутся сны.
(Пер. А. А. Мигдала.)

Золушка, 1947

Пролог

Золушка, 1947

Золушка: Хочу, хочу, чтобы счастье вдруг пришло ко мне. Мне так надоело делать самой себе подарки ко дню рождения и на праздники. Хорошие люди, где же вы?

безропотно подставляет другую. Почему она не борется? Не протестует?”. Шварц не согласен. Начинается съемка. “Сейчас или никогда!” – решает актриса и вместо слов “Хорошо, матушка, я попробую” произносит: “Ни за что!”. “Раневская, – продолжает Жеймо, – которая идеально вошла в образ, настолько возмутилась моей наглостью, что от ярости буквально завизжала: ‘Если ты сейчас же не наденешь туфельку Анне, то я... я... выгоню из дома твоего отца!’” Теперь сцена устраивала Янину – Золушка приносила себя в

жертву, спасая отца. Евгений Шварц сделал вид, что так и задумано. А великая Фаина Раневская дала наглядный урок системы Станиславского, показав, как актер должен вести себя “в предлагаемых обстоятельствах”¹⁴.

Что общего у этих двух фильмов? Оба начинаются с пролога со сходным текстом – старая

¹⁴ “Я бывала частым соавтором и режиссером многих моих ролей, – вспоминала Раневская. – Если актер не импровизирует – ремесло, мерзкое ремесло!” (Д. Щеглов, *Фаина Раневская: Судьба-шлюха*, Москва 2003, с. 14-43).

The Wizard of OZ, 1939

Туфельки от доброй ведьмы.

Золушка, 1947

Туфельки от мальчика-пажа.

сказка и сегодня учит нас добру. Это можно рассматривать как еще один аргумент в пользу того, что советский фильм находится в диалоге с американским. *Волшебник* напоминает зрителю о книге Баума, а *Золушка* отсылает зрителя на много веков назад. У Баума тоже есть пролог, где, в частности, сказано: “Книга написана для сегодняшних детей. Это модернизированная сказка, в которой чудеса и радости сохранены, а страдания и кошмары исключены”. В обоих фильмах страдания и кошмары тоже в значительной степени исключены.

Героини обоих фильмов — сироты. Каждая поет о своей мечте уйти из серой обыденной жизни.

Разница в том, что Золушка с самого начала находится в сказке и остается в ней до конца. Еще до волшебного превращения в принцессу она разговаривает с кухонными предметами, а они ей отвечают. А Дороти мы встречаем на ферме в штате Огайо, оттуда она уходит в сказку, а потом возвращается назад. В книге Баума Дороти говорит просто: “Я так рада вернуться домой”. В фильме эмоции по поводу возвращения домой значительно усилены.

Дороти (со слезами): Я дома, дома, это моя комната, и вы все здесь, и я больше никогда, никогда не покину вас! Потому что я всех вас люблю, потому что нет ничего лучше родного дома!

Звучит финальная патетическая музыка композитора Гарольда Арлена¹⁵.

Сюжет в обоих фильмах связан с туфельками — хрустальными туфельками Золушки (как в сказке Перро) и рубиновыми туфельками [*ruby slippers*] Дороти. И у Баума, и у Волкова это были “серебряные башмачки” [*silver shoes*]. Я подозреваю, что в фильме туфельки стали рубиновыми по настоянию художника — на фоне желтых кирпичей, по которым шагает Дороти, серебряные бы совсем не смотрелись.

Как и в книге Баума, в фильме две злые ведьмы и одна добрая фея. Когда унесенный ураганом дом Дороти приземляется в стране Оз, он падает на одну из злых сестер, ведьму Востока, и убивает ее. Перефразируя Толстого, можно было бы сказать, что все Добрые феи добры одинаково, а каждая Злая фея зла по-своему.

Ведьма Запада из *Волшебника* — настоящее сказочное страшилище, а Злая мачеха из *Золушки*, в отличие от всех остальных персонажей, полностью выпадает из сказочного мира. Раневская создает понятный советскому зрителю образ самоуверенной скандалистки из коммунальной квартиры¹⁶. “А еще корону надел!” — злобно кричит

¹⁵ Сын кантора Хайман Арлук, сменивший имя на Гарольда Арлена (*Harold Arlen*), получил “Оскар” за песню *За радугой* (*Over the Rainbow*) вместе с автором текста Эдгаром Харбургом (*Edgar Harburg*).

¹⁶ Как заметил Евгений Добренко, здесь Раневская во многом повторяет образ Ляли из фильма *Подкидыш* (1939). Ляля и Муля из *Подкидыша* — это Мачеха и Отец-лесничий из *Золушки*.

The Wizard of OZ, 1939

Добрая ведьма: Вы добрая ведьма?

Дороти: Я вообще не ведьма!

Добрая ведьма: А я ведьма.

Дороти: Прошу прощения, я никогда не слышала, что ведьмы бывают красивыми.

The Wizard of OZ, 1939

Злая ведьма хочет похитить туфельки.

Золушка, 1947

Добрая Фея: Хочешь поехать на бал?

Золушка: Да, крестная, очень, но я не могу.

Добрая Фея: Не спорь, не спорь, ты поедешь туда. Ужасно вредно не ездить на балы, когда ты этого заслуживаешь.

Золушка, 1947

Злая мачеха (солдату): Туфелька как раз по ноге одной из моих дочек. Зовите короля! Я вам буду очень благодарна! Ну! Вы понимаете меня? Озолочу!

Солдат: Без примерки нельзя!

Злая мачеха (первой дочери): Подожди большой палец.

Злая мачеха (второй дочери): Подожди пятку.

Злая мачеха (солдату): У вас нет других размеров?

она королю — реплика, в которой нельзя не увидеть почерк Шварца. И конечно, его почерк нельзя не заметить в диалоге мачехи с солдатом, который ищет принцессу, потерявшую хрустальную туфельку.

Смешение сказочного сюжета с советским бытовым языком — классический прием Шварца. Его можно найти практически во всех его пьесах.

В самом конце сходство между фильмами кончается, сюжеты расходятся в противоположные стороны. Дороти убегает из сказки и возвращается домой, в обычную жизнь. Последняя фраза фильма, “There is no place like home” [Нет ничего лучше родного дома], давно стала мемом в американской культуре. Зрителю, читавшему Толстого, это возвращение домой может напомнить *Войну*

The Wizard of OZ, 1939

There is no place like home!
Нет ничего лучше родного дома!

Золушка, 1947

Король: Обожаю, обожаю эти волшебные чувства, которым никогда, никогда не придет конец.

В отличие от *Волшебника*, сюжет *Золушки* остается в пространстве сказки.

Король: Ну вот, друзья, мы и добрались до полного счастья. Все счастливы, кроме старухи-лесничихи. Ну она, знаете, сама виновата. Связи связями, но надо же в конце концов и совесть иметь. Когданибудь спросят: а что вы, собственно говоря, можете предъявить? И никакие связи не помогут сделать ножку маленькой, душу большой и сердце справедливым.

Счастье теперь возможно, потому что Злая мачеха, единственный персонаж из реальной жизни, изгнана из королевства. Последняя фраза монолога еще раз подтверждает, что сказка не кончилась: “Обожаю, обожаю эти волшебные чувства, которым никогда, никогда не придет конец!”.

В этот момент жизнь врывается в пространство сказки, и на экране, опровергая короля и вполне в стиле Евгения Шварца, появляется слово “КОНЕЦ”. Можно предположить, что для советского зрителя 1947 года это слово было вдвойне печальным: кончался замечательный фильм, и надо было возвращаться в трудную послевоенную жизнь.

www.esamizdat.it ◇ В. Паперный, *Две сказки: Волшебник страны Оз, 1939 – Золушка, 1947*
◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 25-33.

и мир. Что-то похожее испытывает Пьер Безухов после освобождения из французского плена:

Он испытывал чувство человека, нашедшего искомое у себя под ногами, тогда как он напрягал зрение, глядя далеко от себя. Он всю жизнь свою смотрел туда куда-то поверх голов окружающих людей, а надо было не напрягать глаза, а только смотреть перед собой.

И в книге Баума, и в фильме Флеминга, и в романе Толстого можно увидеть отголоски протестантства: простая черно-белая жизнь на ферме лучше цветной, но фиктивной; надо верить сердцу, а не лжепророкам; не надо напрягать зрение, глядя куда-то “за радугу”, потому что искомое у тебя под ногами.

◇ *Two Fairy Tales: The Wizard of Oz, 1939 – Cinderella, 1947* ◇
Vladimir Paperny

Abstract

Leading culturologist Vladimir Paperny, author of the book *Culture Two*, and Maya Turovskaya, a well-known film critic and co-author of the documentary film *Ordinary Fascism*, created a joint project in 2008 dedicated to a comparative analysis of Soviet and American cinema of the 1930s-1940s of the XX century. After the death of Turovskaya in 2019, Paperny continued his research, expanding its chronological framework to the thaw era. A comparison of the two film traditions revealed amazing overlaps in plots, cultural mythologies, and even frame construction. Comparing *The Wizard of Oz* with *Cinderella*, the author comes to important observations about how the similarity of social processes taking place in both countries gave rise to sometimes opposite ideological messages embedded in the compared pictures. Serious culturological analysis of the films of the USA and the USSR in the context of the dramatic era is combined in the book with memories of the fascinating collaboration between Vladimir Paperny and Maya Turovskaya.

Keywords

Cinema, Culture, Zeitgeist, USSR, USA, Hollywood, Cultural Mythologies, Similarities and Differences.

Author

Vladimir Paperny received his MA in design from the Stroganov Art Academy in Moscow, and his PhD in Cultural Studies from the Russian State University for the Humanities. His PhD thesis *Architecture in the Age of Stalin*. *Culture Two* was published in several languages. Since moving to the US in 1981, Dr. Paperny was visiting professor at USC, UCLA, Woodrow Wilson Center, and Bristol University, UK. Currently, he is Adjunct Professor at UCLA. His articles, essays, memoirs, and book chapters (in both English and Russian) have appeared in many publications. He co-edited *The Architecture of Great Expositions* (Ashgate, 2015). He also continues working in his design studio, doing graphic design, architectural photography, and video production.

Publishing rights

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



© (2022) Vladimir Paperny

OBÈRIU / RI-OBÈRIU

a cura di

Simone Guagnelli e Laura Piccolo

Tentativo di Ri-OBÈRIU

Simone Guagnelli, Laura Piccolo

◇ eSamizdat 2022 (XV), p. 37 ◇

Nel 2007 eSamizdat presentava una sezione monografica della rivista dedicata a OBÈRIU (“eSamizdat”, V, 1-2, a cura di Milly Berrone e Giulia Greppi), noto e bizzarro acronimo di *Ob’edinenie real’nogo iskusstva* [Unione dell’arte reale].

La sezione offriva al pubblico italiano, praticamente per la prima volta, una raccolta tematica organica di interventi di natura diversa dedicati all’ultima avanguardia russa, con saggi, traduzioni di testi in prosa e in poesia (la maggior parte inediti) degli esponenti del gruppo, e ristampe dei lavori di Serena Vitale e Rosanna Giaquinta, in un vivace dialogo generazionale che “eSamizdat” continua a promuovere anche nella sua rinnovata edizione.

A quindici anni di distanza da quel numero, e a quasi cento dalla sua apparizione sulla scena culturale sovietica, OBÈRIU torna, dunque, sulle pagine della rivista. Oggi come allora, la sezione monografica affianca dei ‘classici’ sugli studi relativi all’ultimo gruppo d’avanguardia russo – questa volta di Jean-Philippe Jaccard dedicato a Daniil Charms e Kazimir Malevič e di Lada Panova su Charms e Velemir Chlebnikov, contributi che vengono presentati nella loro traduzione italiana e per i quali ringraziamo gli autori per la disponibilità e l’aggiornamento dei testi proposti –, alcune traduzioni e una serie di saggi di specialisti italiani e stranieri e un ideale passaggio di testimone agli studiosi più giovani che si sono avvicinati all’opera di Daniil Charms, Aleksandr Vvedenskij, Nikolaj Zabolockij e Nikolaj Olejnikov, con incursioni nei ‘dintorni’ di OBÈRIU, fino alle sue contaminazioni postmoderniste.

Questo progetto, avviato nel gennaio del 2022 con l’iniziale ambizione di esser soprattutto una festa – per la ricorrenza dei quindici anni da quel numero, per la rivista, avviata quest’anno a celebrare i venti anni dalla fondazione, per gli *obèriuty* a quasi un secolo dalla loro tristemente fugace apparizione ma destinata a influenzare la cultura russa e non solo per il successivo secolo –, ha dovuto fare i conti, come tutte le persone e le organizzazioni che si occupano di Russia, con quanto accaduto a partire dal 24 febbraio. A una lunga incapacità iniziale di reagire, di mettersi anche solo a pensare a una sezione monografica dedicata alla letteratura russa – non certo per desiderio infertile e improvviso di rinnegare o colpevolizzare quella tradizione letteraria secolare, ma per una organica difficoltà a ossigenare sangue e cervello, per un umano senso di impotenza e perdita improvvisa della bussola e di orizzonti – ha fatto seguito e da supporto la ri-desta coscienza che niente meglio della poetica oberiuta del nonsense aveva saputo descrivere quel baratro cui si approssimava la cultura russa sul finire degli anni Venti del secolo scorso e che ha più di un’analogia con l’attuale “abisso orrido, immenso” in cui sembra essere precipitata.

Ri-OBÈRIU, dunque: recuperare gli OBÈRIU per tentare di ri-trovare la Russia e i suoi strumenti di sopravvivenza e resistenza alle atrocità e sofferenze che si autoinfligge o cui il potente di turno ciclicamente la condanna. È con questa speranza che abbiamo proseguito a lavorare a questa sezione monografica; è questa la speranza che affidiamo ai lettori di “eSamizdat” quindici anni dopo.

Dovremmo aver paura del *Quadrato nero*?

Jean-Philippe Jaccard

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 39-47 ◇

“Dovremmo aver paura del *Quadrato nero*?”. Oggi è certo un po' tardi per porsi la domanda. Conviene piuttosto dire: “Avremmo dovuto aver paura del *Quadrato nero*?” e formulare una risposta preliminare: “Sì, probabilmente, salvo credere nei miracoli”. È certamente giunto il momento di porsi questo genere di domande, ora che sono diminuite le passioni talora cieche degli adoratori incondizionati dell'avanguardia, come dei suoi detrattori più feroci, siano essi onesti o meno.

Le riflessioni che seguono sono il frutto di anni di lavoro su Daniil Charms (1905-1942) e sul suo entourage letterario e artistico che rappresenta l'ultima ondata dell'avanguardia russa alla fine degli anni Venti¹. I suoi primi passi da poeta Charms li ha compiuti a metà di quel decennio a stretto contatto con Malevič, sia nel contesto molto concreto di una collaborazione pratica e organizzativa, sia sul piano teorico ed estetico: ma se all'epoca Charms è un poeta suprematista (osiamo usare questa espressione), negli anni Trenta diverrà uno dei primi rappresentanti della cosiddetta letteratura dell'assurdo nelle sue brevi prose, nere e spesso divertenti, risultato di un'acuta osservazione del mondo circostante. È evidente che si è verificata una catastrofe, la cui natura e le cui cause sono oggetto di questo articolo.

Charms non era un filosofo, le sue conoscenze in questo campo erano molto superficiali e derivavano soprattutto dalla frequentazione regolare dei suoi amici, i filosofi Jakov Druskin e Leonid Lipavskij. Questo fa dei testi dello scrittore un eccellente

terreno per studiare le traiettorie e le trasformazioni di concetti arrivati quasi per caso all'orecchio di un profano, che li assimila senza preparazione, li interpreta senza costrizioni e persino con fantasia, prima di farli infine riapparire in una forma molto personale e radicalmente poetica².

Come è già stato ampiamente dimostrato, le riflessioni artistiche e teoriche di Charms negli anni Venti sono il frutto di un attento studio delle teorie sulla poesia 'transmentale' [*zaum*]³ ereditata dai cubofuturisti da un lato, e dall'altro, quello che ci interessa in particolare in questa sede, del pensiero di Malevič, ancora più che della sua pratica artistica in ogni suo aspetto: dalla nascita del suprematismo (*Ot kubizma k suprematizmu* [Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo, 1916]), con i concetti di 'zero', 'infinito', 'Totalità', 'purezza' ecc., fino alle sue estensioni negli anni Venti, all'epoca del *Vvedenie v teoriju pribavočnogo èlementa v živopisi* [Introduzione alla teoria dell'elemento addizionale in pittura, 1925] e dell'opuscolo *Bog ne skinut* [Dio non è stato detronizzato, 1922], una copia del quale sarà dedicata dal pittore a Charms nel 1927.

Charms ha dieci anni nel 1915, quando il *Quadrato nero* viene esposto per la prima volta a Pietrogra-

* Il presente contributo è la traduzione di J.-Ph. Jaccard, *Faut-il avoir peur du Carré noir?*, in *Kandinsky, Malèvitich, Filonov et la philosophie. Les systèmes de l'abstraction dans l'avant-garde russe*, a cura di J.-Ph. Jaccard – Iou. Podoroga, Lormont 2018, pp. 199-212. Traduzione dal francese di Laura Piccolo.

¹ A tal proposito cfr. J.-Ph. Jaccard, *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Bern 1991 (edizione russa 1995); Idem, *Littérature kak takovaja*, Moskva 2011 (il capitolo intitolato *Filosofija e estetica dell'assurdo*).

² Per uno studio sulle tracce del bergsonismo nell'opera di Charms e di altri suoi contemporanei, cfr. Idem, *L'eau et la pierre. Quelques échos des réflexions de Bergson sur le temps dans la poésie russe du début du XXe siècle*, in «*Temps ressenti*» et «*temps construit*» dans la littératures russe et française au XXe siècle, a cura di J.-Ph. Jaccard – I. Podoroga, Paris 2013, pp. 55-89. Si riporta la traduzione italiana delle opere fra parentesi prediligendo, qualora esistente, quella in uso in Italia [N.d.T.].

³ Lingua 'transmentale' o 'transrazionale', formata da *za* [oltre] e da *um* [mente], la parola *zaum* designa una poesia che tende all'astrazione (fonetica pura) e all'autoreferenzialità. Introdotta da Aleksej Kručënych nel 1913, la *zaum* sarà ampiamente praticata negli anni Dieci dai poeti futuristi, con gradi diversi di semantizzazione. In particolare, la *zaum* cubofuturista è da considerare, nel suo progetto filosofico ed estetico, come l'equivalente in poesia del 'senza-oggetto' suprematista in pittura.

do in occasione dell'“Ultima esposizione futurista di quadri 0.10”, ne ha dunque circa venti quando contattata Malevič per chiedergli di autorizzare il collettivo teatrale Radiks, che anima con l'amico, il poeta Aleksandr Vvedenskij, a mettere in scena una *pièce* nella cornice dell'Istituto statale di cultura artistica di Leningrado (GINChuK) che il pittore ancora dirigeva all'epoca, poco prima che venisse chiuso dalle autorità nel 1926.

Come mostrano i suoi taccuini dell'epoca, Charms desiderava associarsi a Malevič per unire le forze ‘di sinistra’ (vale a dire ‘d'avanguardia’), in particolare insieme al suo ‘fratello’ maggiore, il poeta Aleksandr Tufanov, autoproclamatosi discendente dal più illustre dei poeti futuriani, Velemir Chlebnikov, e autore di poesie astratte che descriveva come “musica fonica”. Tufanov aveva fondato l'Ordine transmentale, gruppo poetico al quale partecipavano tra gli altri Charms e Vvedenskij, e stava pianificando il progetto di creare un laboratorio di fonetica nella sezione allora diretta dal pittore Michail Matjušin all'interno del GINChUK.

Questa vicinanza, già fisica, è dunque ben reale, ma occorre tener presente che con poeti come Charms o Vvedenskij stiamo parlando di una nuova generazione, certo foriera di tutto il bagaglio ereditato dalle avanguardie storiche, e più specificamente del futurismo, ma che si accingeva a formarsi in un'epoca ben diversa da quella, euforica, che aveva visto ogni sorta di ‘vittoria’ filosofico-estetica nel decennio precedente. E si ricorderà che una delle più importanti di queste vittorie era stata, nel 1913, quella riportata sull'astro del giorno, simbolo della poesia del passato, nella *Pobeda nad Solncem* [Vittoria sul Sole]⁴, opera totale composta da Kručënych (libretto), Matjušin (musica), Malevič (scenografie, costumi) e Chlebnikov (prologo), il cui sipario di scena presentava già allora un quadrato nero, precursore di quello che due anni dopo sarebbe diventato famoso, occupando, con il titolo di *Četyreugol'nik* [Quadrangolo]⁵, il posto dell'icona nell'angolo bello

della mostra “0.10”.

In effetti, la generazione di Charms è quella che vivrà il crollo delle costruzioni utopiche delle avanguardie storiche ed elaborerà sulle rovine di queste ultime, e non senza aver lottato per la loro perennità, una filosofia e una estetica dell'assurdo, e dunque del terrore metafisico che segna una nuova tappa nella storia della letteratura, e di cui Charms è uno dei rappresentanti più illustri. Prima di tornare al famoso quadrato, rileggiamo una delle prose degli anni Trenta tra le più celebri dello scrittore, il famoso *Sinjaja tetrad' n. 10* [Quaderno blu n. 10, 1937] il cui titolo, in maniera significativa, non si riferisce all'argomento del racconto, ma al posto che questo occupa nel piccolo quaderno blu nel quale viene consegnato insieme ad altri testi, anch'essi numerati:

C'era un uomo con i capelli rossi, che non aveva né occhi né orecchie. Non aveva neppure i capelli, per cui dicevano che aveva i capelli rossi tanto per dire.

Non poteva parlare, perché non aveva la bocca. Non aveva neanche il naso.

Non aveva addirittura né braccia né gambe. Non aveva neanche la pancia, non aveva la schiena, non aveva la spina dorsale, non aveva anteriore. Non aveva niente! Per cui non si capisce di chi si stia parlando.

Meglio allora non parlarne più⁶.

Di fronte a questo pseudo-racconto, sulla pagina di sinistra lasciata in bianco, Charms annota il commento: “Contro Kant”. Parole a un primo sguardo piuttosto divertenti, ma non propriamente aneddotiche, poiché alla fine di queste poche righe non resta più nulla, non vi è altro che il ‘Niente’, e nient'altro (a parte il testo, beninteso, ma questa è un'altra questione), nemmeno l'“in-sé”: si è creduto di vedere apparire un uomo, forse aveva i capelli rossi, ma non si è raccontato in fondo che una assenza. E questo è stato scritto il giorno di Natale, il 7 gennaio (25 dicembre secondo il calendario giuliano) e per di più del terribile anno 1937! Quale giorno migliore della data di nascita del ‘figlio dell'uomo’, o ancor meglio della data di nascita del Verbo! Giacché di quest'uomo che non esiste non c'è in effetti nulla da dire, cosa che risulta piuttosto problematica per uno scrittore.

⁴ A. Kručënych, *La vittoria sul Sole*, trad. it. di M. Böhmig, Doria di Cassano Jonio 2003.

⁵ Su questo argomento si veda J.-C. Marcadé, *Qu'est-ce que le suprématisme?*, in K. Malévitch, *La Lumière et la couleur*, Lausanne 1993, p. 21 e ss.

⁶ D. Charms, *Quaderno azzurro n. 10*, in Idem, *Casi*, a cura di R. Giaquinta, Milano 1990, p. 11.

Come si è arrivati a questo grande silenzio che accompagna una così grande assenza? Per aiutarci a comprenderlo, occorre tornare al *Quadrato nero*, il cui progetto non era (bisogna sempre ricordarlo) quello di ratificare la scomparsa dell'oggetto, ma di 'rivelarlo' davvero, un verbo da prendere in senso praticamente intransitivo e, soprattutto, performativo. Jean-Claude Marcadé ha dimostrato molto bene che si trattava del "primo segnale dell'eclissi degli oggetti", eclissi che rappresentava, secondo Malevič stesso nel 1915, "l'embrione di tutte le possibilità, che si sviluppa in una forza terribile"⁷. Quello che rende manifesto l'atto pittorico suprematista è "l'assoluto senza-oggetto [*bespredmetnost'*]" e "questo assoluto senza-oggetto non rappresenta ma semplicemente è" ed è per questa ragione che il *Quadrato nero* non è né iconoclasta, né simbolico, ma, sempre secondo Marcadé, "apofatico, vale a dire la rivelazione negativa di *ciò che è* la manifestazione di ciò che non appare"⁸. Nella conclusione del trattato *Dio non è stato detronizzato*, Malevič dice in modo molto chiaro che "la sparizione dell'apparenza non indica che tutto è scomparso": "E così si distruggono le apparenze ma non l'essenza [*suščestvo* – J.-Ph. J.], e l'essenza, per definizione dell'uomo è indistruttibile: se è indistruttibile l'essenza, anche Dio è indistruttibile. E in tal modo Dio non è stato detronizzato"⁹.

La questione cruciale che si pone è dunque quella di sapere se questa "manifestazione di quello che non appare" fa apparire qualcosa; di sapere se lo zero suprematista è la garanzia d'una nuova "numerazione" (o classificazione) delle parti del mondo, vale a dire di una nuova "misura"¹⁰ ("intuitiva" questa) di

un mondo perduto in seguito agli attacchi plurisecolari della ragione; di sapere se il Niente sia veramente l'"essenza delle distinzioni", come afferma il pittore nel famoso manifesto *Suprematističeskoe zerkalo* [Lo specchio suprematista] apparso nel 1923 sulla rivista *Žizn' iskusstva* [La vita dell'arte]¹¹; di sapere, infine, se la "potenza creatrice del nulla" sia più forte della sua capacità di assorbirla. La scomparsa dell'uomo dai capelli rossi di Charms instilla in ogni caso un serio dubbio.

L'ottimismo creatore, questo "slancio vitale", al quale il suprematismo, e con lui le avanguardie, ha dato ampia eco, si è costruito intorno ad alcuni concetti, la cui storia ha dimostrato di essere foriera di numerose incertezze, nonché di insidie, che velavano la fiducia e la fede pressoché cieca nella capacità dell'arte di 'rivelare', o anche semplicemente di essere nel mondo¹². Questo ottimismo ha avuto una certa longevità, tanto che ancora negli anni Venti uno scrittore come Charms ha tentato di elaborare un sistema totalizzante di percezione e di (rap)presentazione del mondo, basandosi sulle stesse premesse di Malevič. Charms chiama questo sistema *Cisfinitum*, concetto che dà il titolo a un quaderno nel quale sono compresi diversi testi di natura più o meno filosofica; questa "logica cisfinita" si basa sull'idea che il solo mezzo per (rap)presentare il mondo nella sua totalità, nella sua infinità, sia lo zero¹³, quello stesso zero così chiaramente espres-

detronizzato su questi scritti di Charms, il quale, lo ricordiamo, ne aveva ricevuta una copia con dedica a quel tempo. Si può così mettere in relazione, ad esempio, la frase "non posso immaginare dove comincio e dove finisco" (K. Malevič, *Dio non è stato detronizzato*, op. cit., p. 300) con il tentativo, un po' vano, di Charms, di circoscriversi al contrario ne *La sciabola*: "Ecco, ho steso un braccio in avanti proprio davanti a me, e l'altro dietro. Ed ecco, davanti finisco là dove finisce l'altro mio braccio, e anche dietro finisco là dove finisce un mio braccio. In alto finisco con la nuca, in basso con i talloni, ai lati con le spalle. Eccomi tutto. E quello che è fuori di me non sono già più io", D. Charms, *La sciabola*, in Idem, *Casi*, op. cit., p. 254.

¹¹ K. Malevič, *Lo specchio suprematista*, in Idem, *Scritti*, op. cit., p. 200.

¹² Cfr. la celebre frase di Malevič nel saggio fondamentale intitolato *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo* (1916): "Ogni forma è il mondo" o, come traduce Jean Claude Marcadé (K. Malevič, *Écrits*, Paris 2015, p. 66) e i traduttori italiani "Ogni forma è un mondo" (il russo non ha articoli), K. Malevič, *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo*, in Idem, *Scritti*, op. cit., p. 189.

¹³ Cfr. a tal proposito i due brevi testi del 1931 intitolati *Nul' i nol'* [Lo

⁷ Cit. in J.-C. Marcadé, *Qu'est-ce que le suprématisme?*, op. cit., p. 23.

⁸ Ibidem. Il corsivo è dell'autore. Marcadé rimanda al capitolo del libro di Emmanuel Martineau intitolato *Inobjectivité et phénoménologie négative*, in E. Martineau, *Malévitch et la philosophie*, Lausanne 1977, pp. 191-228.

⁹ K. Malevič, *Dio non è stato detronizzato. L'Arte, la chiesa, la fabbrica*, in Idem, *Scritti*, a cura di A. Nakov, Milano 1977, p. 301.

¹⁰ Queste nozioni sono quelle utilizzate da Charms nei suoi brevi scritti poetico-filosofici del primo periodo ad esempio in *Izmerenie veščej e Sablja* [La misura delle cose, La sciabola, 1929] e in altri testi raggruppati nel ciclo *Cisfinitum* del quale si parlerà più avanti, cfr. D. Harms, *Écrits*, Paris 1993, pp. 363-389. Si noterà tra l'altro che c'è un'evidente influenza dell'opuscolo di Malevič *Dio non è stato*

so da Malevič ancora nel manifesto del 1923: “Se qualcuno ha compreso l’assoluto, ha compreso lo zero”¹⁴. E non si può che riconoscere che il *Cisfinitum* di Charms è apofatico quanto il *Supremus* di Malevič, vale a dire che è “la rivelazione negativa di ciò che manifesta quello che non appare”. E, in entrambi i casi, non siamo nella categoria del sublime, con tutto ciò che questo comporta di esaltante e spaventoso al tempo stesso.

Nel sublime, in effetti, due idee ricorrenti fanno quasi la figura di luoghi comuni. La prima è l’idea di ‘totalità’ contenuta nella rappresentazione artistica (con i suoi corollari: infinito, perfezione, purezza ecc.), che La Bruyère ha sintetizzato nei suoi *Caractères* con questa formula che ben riassume il nucleo del progetto dell’avanguardia: “Il sublime non ritrae che la verità, ma in un nobile tema, la descrive nel suo complesso, nella sua causa e nel suo effetto; è l’espressione o l’immagine più degna di quella verità”¹⁵.

La seconda idea è che il sublime sia obbligatoriamente legato al ‘terribile’, a quel “delightful horror” che il filosofo Edmund Burke ha così bene messo in luce nella sua *Ricerca sull’origine delle idee del sublime e del bello* (1757) e che Kant chiama il “sublime-terribile” [*Schreckhaft-Erhabene*] nelle *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime* (1764).

Nel breve saggio *Sul Cerchio* (1931) Charms parte dall’idea che non sia possibile rappresentare l’infinito. Per dimostrarlo prende l’esempio della retta, che cessa di essere infinita — dunque “perfetta”, secondo lui — dal momento in cui viene tracciata sulla carta. Egli propone allora di spezzare la retta in ciascuno dei suoi punti. Dal punto di vista geometrico, il risultato è una curva, la cui variante più perfetta (vale a dire quando si spezza in ciascuno degli infiniti punti che la formano) è il cerchio. L’idea è dunque la seguente: con il cerchio abbiamo una “figura perfetta” che è inoltre (e certamente per questa ragione), una (rap)presentazione dell’infinito, anche se il metodo ha qualcosa del sotterfugio. Siamo al cuore del

problema del sublime, così come ritenuto da Kant nella *Critica della facoltà di giudizio* (1790): “Il bello della natura riguarda la forma dell’oggetto, che consiste nella limitazione; il sublime, al contrario, è da trovare anche in un oggetto privo di forma, purché sia rappresentata in esso, o occasionata da esso, la illimitatezza e però vi sia aggiunta nel pensiero la totalità”¹⁶.

In altre parole, siamo di fronte a una “presentazione dell’impresentabile” secondo la formula di Jean-François Lyotard, il quale ha ben evidenziato come “nell’estetica del sublime l’arte moderna (letteratura compresa) trovi la molla che la fa scattare e la logica delle avanguardie i suoi assiomi”¹⁷. Si comprende che tale “presentazione dell’impresentabile” non è possibile se non in un tempo abolito che garantisca una forma d’immediatezza della percezione o di “meravigliosa simultaneità”, per riprendere l’espressione di Tufanov all’epoca della sua vicinanza al GINChUK.

Disegnando un cerchio, Charms intende dunque ‘presentare’ (vs rappresentare) l’infinità della retta. Tuttavia, è chiaro che si tratta di un espediente che non potrà celare a lungo una certa impotenza. Non è d’altronde un caso che il cerchio abbia la stessa forma dello zero, il quale, malgrado tutta la fiducia che lo scrittore ha voluto riporvi per contenere e presentare l’infinità dei numeri (come il cerchio l’infinità della retta), resta nondimeno — in una logica già molto meno “cisfinita” — il simbolo dell’assenza, del vuoto, del nulla. Come per Malevič ci troviamo nella stessa logica della presentazione negativa, di cui parla Kant, quando fa del passaggio dell’*Esodo* sul divieto di rappresentazione (“Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo”, *Es*, 20: 4) uno dei passaggi più sublimi della *Bibbia*, idea che, nel contesto delle avanguardie, equivale a fare del “senza-oggetto” una delle espressioni più perfette del sublime. È in ogni caso quello che dice Lyotard:

Chiamerò moderna l’arte che impiega il suo “piccolo apparato tecnico”, come diceva Diderot, a presentare il fatto che c’è quel

zero e il nulla] e *O Kruge* [Sul Cerchio], in D. Charms, *Casi*, op. cit., pp. 265-267.

¹⁴ K. Malevič, *Lo specchio suprematista*, op. cit., p. 200.

¹⁵ J. De La Bruyère, *I caratteri*, Torino 1981, p. 25.

¹⁶ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino 1999 p. 80. Il corsivo è mio — J.-Ph. J.

¹⁷ J.-F. Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano 1987, p. 19.

dell'impresentabile. Far vedere che c'è qualcosa che si può concepire e che non si può né vedere né far vedere, ecco la scommessa della pittura moderna¹⁸.

Ed è abbastanza naturale che, per proporre un'estetica della pittura sublime, il filosofo evochi precisamente l'apporto di Malevič: "come pittura, essa ' presenterà ' evidentemente qualcosa, ma in negativo; eviterà, quindi, la figurazione o la rappresentazione, sarà 'bianca' come un quadrato di Malevič, farà vedere solo proibendo di vedere, farà piacere solo procurando dolore"¹⁹.

La poesia transmentale che pratica Charms negli anni Venti si basa dunque sugli stessi principi filosofici del "senza-oggetto" di Malevič. Ma, come è già stato notato, Charms aveva soltanto vent'anni all'epoca del GINChuK e il futuro si annunciava piuttosto difficile per lui alla vigilia degli anni Trenta, che saranno quelli dell'orrore senza sublime, del ritorno brutale degli 'oggetti', tanto esasperato nell'estetica ufficiale del realismo socialista quanto nella realtà sovietica circostante che lo scrittore evoca nella sua prosa e, soprattutto, della constatazione che ciò che vi era di sublime da 'presentare' in realtà non esiste. C'è stata sì una 'rivelazione', ma una rivelazione del Nulla più assoluto.

Come si è arrivati a questo?

Per capirlo, occorre tornare all'interesse per il tempo appena menzionato e comprendere la "meravigliosa simultaneità" di Tufanov nella sua dimensione escatologica.

Il rapporto verso il tempo è lo stesso nel suprematismo e nella logica "cisfinita". Si può generalizzare e affermare che in tutta l'avanguardia vi è una certa fascinazione per la folgorazione, per uno spazio/tempo ridotto all'infinito e un "qui/ora" garante della rivelazione, "presentazione negativa" nella sua stessa abolizione della totalità della durata, e nell'abolizione stessa della totalità dello spazio. Parlando dell'avanguardia, Lyotard arriva alle stesse conclusioni partendo dal saggio di Barnett Newman dall'esplicito titolo *The Sublime is Now* (1948), questo "now" che il filosofo definisce così:

Quando dunque cerca la sublimità nel qui e ora, Newman rompe con l'eloquenza dell'arte romantica, ma senza rifiutarne lo scopo fondamentale: che l'espressione pittorica o altra sia testimone dell'inesprimibile. L'inesprimibile non risiede in un altrove, un altro mondo, un altro tempo, ma in questo: che accada (qualcosa)²⁰.

Questa è la ragione per cui Lyotard propone di tradurre il titolo del saggio di Newman non come *Il sublime è ora* ma come *Ora, questo è il sublime*. Sulla base di questa idea, l'opera d'arte si vede attribuire uno statuto del tutto nuovo: non è più né imitazione, né rappresentazione, essa stessa diventa la realtà, vale a dire "quello che accade" (*fiat lux*). Il sublime è "non altrove, non laggiù, non lassù, né più presto, né più tardi, né in un altro momento Qui, ora, accade che... ed è questo quadro", prosegue Lyotard, prima di concludere: "Che ora e qui ci sia questo quadro piuttosto che niente, questo è sublime"²¹. In Charms troviamo anche questa concezione, magistralmente espressa nella lettera indirizzata a Klavdija Pugačeva il 16 ottobre 1933, che l'opera d'arte non deve più orientarsi sull'oggetto da rappresentare, ma sull'idea che questa rinvia a sé stessa, divenendo un nuovo oggetto della realtà, in tutta la sua 'purezza', purezza di cui è garante la sua autoreferenzialità²².

Lo zero che esprime questo "qui/ora" è dunque l'immagine di questa purezza che fonda il sublime nell'opera di Charms. Tuttavia, l'abbiamo visto, questo procedere del pensiero filosofico non è privo di insidie, poiché lo zero è anche l'espressione del nulla. Qui entriamo nel merito di ciò che costituisce il secondo aspetto del sublime, senza il quale quest'ultimo non può esistere, il 'terribile' legato all'idea che l'"accade", per riprendere i termini di Lyotard, non accade, con il "punto interrogativo" che si pone su

²⁰ Idem, *L'Inumano. Divagazioni sul tempo*, Milano 2001, p. 127.

²¹ Ibidem.

²² "Perché nell'una e nell'altra [Nella *Divina Commedia* e nei versi di Puškin], c'è la stessa purezza e, di conseguenza, la stessa vicinanza alla realtà, cioè all'esistenza autonoma. Non si tratta più semplicemente di parole e pensieri scritti sulla carta, si tratta di una cosa reale quanto la boccetta di cristallo dell'inchiostro che sta dinanzi a me sul tavolo. Sembra di poter portar via dalla carta questi versi, divenuti cosa, e di poterli gettare contro la finestra, e che il vetro si romperà. Ecco cosa possono far le parole!", Lettera di D. Charms a K. Pugačeva del 16 ottobre 1933, in D. Charms, *Casi*, op. cit., p. 214. La stessa idea è espressa da Charms nei taccuini qualche anno prima: "Bisogna scrivere versi tali che a gettare una poesia contro la finestra il vetro si deve rompere", D. Charms, *Casi*, op. cit., p. 175.

¹⁸ Ivi, p. 20.

¹⁹ Ibidem.

“ora’, *now*, come una sensazione che possa anche non accadere nulla: il niente ora”²³. In breve, vi è la minaccia che in ogni istante il grande Tutto si riveli essere nient’altro che un gran Niente, ed è quello che Charms ha presentato quando scriveva in uno dei suoi taccuini nel 1933, lo stesso anno della lettera a Pugačëva citata, “La purezza è vicina al vuoto”, o ancora: “Non confondere la purezza e il vuoto” — le due parole in russo (*čistota/pustota*) producono una rima fortemente significativa.

Se dunque, negli anni Dieci, e ancora negli anni Venti, regnava un incontestabile ottimismo (religioso o semplicemente utopico) e una certa fiducia nel fatto che un quadro, o una poesia, potessero funzionare come ‘rivelazione’ della Totalità, la situazione cambia radicalmente negli anni successivi, che hanno visto il crollo dei sistemi messi in atto a partire dalla *Vittoria sul Sole*. Negli anni Trenta la prosa dei precursori della letteratura dell’assurdo, Charms compreso, è innanzitutto una prosa dell’assenza, che è anche assenza di quel legame che avrebbe dovuto permettere di presentare la totalità delle parti del mondo in una coerenza — quella stessa coerenza di cui il *Quadrato nero* avrebbe dovuto essere la ‘presentazione’. Ma questo mondo si è disperso in una infinità di piccole parti isolate, tra cui lo stesso artista e la sua opera, divenuta infine assurda come le altre, icona di un vuoto che inghiotte assolutamente tutto.

La sparizione dell’uomo rosso, e tutte le altre sparizioni, numerose, che caratterizzano l’opera di Charms di questi anni, sono da questo punto di vista molto significative. Si attende una rivelazione, si attende qualcosa che deve ‘accadere’, ma non succede niente. Certo, “il sublime è suscitato dalla minaccia che non accada più nulla”²⁴ (“ciò che terrorizza è che l’*accade che* non accade, smette di accadere”²⁵), ma vi è sempre una speranza, per quanto tenue. Se alla fine nulla accade, si entra in compenso nel tempo dell’orrore: ciò che suscita l’orrore è che lo stesso “qui/ora” (*now*) non esiste, e l’esperienza dell’eternità senza la durata, trascinando l’individuo in que-

sta non-esistenza, non è in realtà che l’esperienza del nulla, della morte, quello che Lipavskij ha ben espresso nel suo *Issledovanie užasa* [Indagine sul terrore], scritto in quegli stessi anni Trenta. È quello che è accaduto a Charms e a tutti gli esponenti della sua generazione. Un altro testo dello scrittore, a prima vista tanto aneddótico quanto il *Quaderno azzurro n. 10*, esprime con molta chiarezza questa idea quando il narratore, incapace di “cogliere l’attimo”, cerca di fissare quello che sta accadendo in quell’istante contando fino a tre, ma quando arriva alla fine del conteggio, deve constatare che “non è successo niente”:

Ho sentito dire questa frase: “Cogli l’attimo fuggente!”. È una parola! Per me è una frase senza senso [...]. Ho cercato di cogliere l’attimo fuggente, ma non l’ho preso e sono riuscito solo a rompere l’orologio. Ora so che è impossibile [...]. Altro è dire: “fissate ciò che accade in quest’attimo”. Questo è tutt’altro affare. Per esempio: uno, due, tre! Non è successo niente! Ecco ho fissato un attimo in cui non è accaduto nulla²⁶.

“Uno, due, tre” è ancora il tema dell’angosciosa attesa del sublime. “Nulla è accaduto nulla” segna l’avvento dell’orrore: “qui/ora” non c’è nulla. Non c’è stato un miracolo, quel miracolo che Charms domandava a Dio già nell’ottobre del 1931 (periodo ancora relativamente ottimista, poco prima del suo primo arresto): “Ieri ho chiesto un miracolo. Sì, sì, se *adesso accadesse* un miracolo!”²⁷. In quel funesto 1937, quando scrive dell’uomo fulvo che non esiste, annota nel diario: “Esiste il miracolo? Ecco una domanda alla quale vorrei avere una risposta”²⁸. Due anni più tardi: “è interessante soltanto il miracolo in quanto distruzione fisica del mondo”²⁹. E questo stesso anno, nel racconto *Starucha* [La vecchia, 1939]³⁰, evoca il taumaturgo che non compie miracoli, la figura dello scrittore che non scrive il racconto che, tuttavia, è quello che leggiamo (ma questo è un problema di narratologia che esula dal nostro tema).

²⁶ D. Charms, *Come ho sbaragliato una compagnia*, in Idem, *Casi*, op. cit., p. 184.

²⁷ Idem, *Mattino*, in Idem, *Casi*, op. cit., p. 89. Il corsivo è mio — J.-Ph. J.

²⁸ Idem, *Casi*, op. cit., p. 233.

²⁹ Idem, *Zapisnye knižki. Dnevnik*, II, Sankt-Peterburg 2002, p. 146.

³⁰ Idem, *La vecchia*, in Idem, *Casi*, op. cit., pp. 45-75.

²³ J.-F. Lyotard, *L’Inumano*, op. cit., p. 104.

²⁴ Ivi, p. 134.

²⁵ Ibidem.

Occorre ancora dire che al di là dei ragionamenti filosofici, e al di là delle pratiche artistiche, il problema è ancora esistenziale. In effetti la questione riguarda obbligatoriamente la presenza dell'io nel mondo: se è il mondo nella sua totalità che è 'rivelato' in forma pura, possiamo già chiederci dove si colloca il soggetto (l'artista, il poeta) che ha prodotto questa forma pura nel corso di questa operazione. Logicamente, il soggetto è divenuto il mondo, così come il mondo è divenuto il soggetto. Siamo quindi in una dimensione mistica. Ma non è detto che tutto scompaia proprio in quel momento. Sembra quello che ha voluto esprimere Charms agli albori dei terribili anni Trenta nel breve testo *Myr* [Mundo, 1930], anch'esso incluso nel quaderno intitolato *Cisfinitum*, quando dice: "Io sono il mondo./ Ma il mondo non sono io"³¹. La prima proposizione deriva direttamente dal *Quadrato nero* (e dai grandi mistici)³². La seconda, invece, è quella della frattura che produrrà l'uomo assurdo — espulso dal mondo e forse un po' fulvo.

Ciò che abbiamo analizzato tende a dimostrare che Malevič e Charms, quando si sono incontrati, riflettevano sulle stesse premesse filosofiche (finanche 'teologiche'), il che spiega perché i loro principi artistici fossero molto simili. Ciononostante, si trovavano a una svolta cardine nella storia delle avanguardie, con una generazione di scarto che fa la differenza. Perciò dobbiamo considerare l'idea che il famoso *Quadrato nero* (e il "senza oggetto" in generale), foriero all'origine dell'infinito dei possibili, di cui si supponeva fosse la 'rivelazione' o la 'presentazione', ha effettivamente rivelato, o presentato realmente... il nero, cioè quell'oscurità [*temnota*],

che in russo completa la rima purezza/vuoto [*čistota/pustota*] e Lipavskij analizza nell'*Indagine sul terrore* in lunghi passaggi sulla "paura del nero" [*strach pustoty*]. Tutto come lo zero rivelava o presentava quello che è effettivamente, cioè Nulla. O ancora, come constata il narratore del breve scritto di Charms *O javlenijach i suščestvovanijach n. 2* [Dei fenomeni e delle esistenze n. 2, 1934], quando il suo personaggio Serpuchov fluttua nel vuoto ("non c'è neppure il vuoto siderale, o, come si dice, l'etere universale")³³, non c'è più nulla al suo interno e di conseguenza Serpuchov semplicemente non esiste: "Assenza totale di qualsiasi esistenza, o, con un'arguzia d'altri tempi: assenza di qualsiasi presenza"³⁴. Anche in questo caso Charms avrebbe potuto aggiungere a margine il commento "Contro Kant". Quindi, sì, forse avremmo dovuto avere un po' più di paura del *Quadrato nero*...

Daniil Charms, *Dei fenomeni e delle esistenze n. 2*

Ecco una bottiglia di vodka, del cosiddetto "spirito". Accanto potete vedere Nikolaj Ivanovič Serpuchov. Guardate come si lecca le labbra, e come socchiude gli occhi. È evidente che gli piace molto, e ciò principalmente perché si tratta di "spirito". Ma notate che dietro la schiena di Nikolaj Ivanovič non c'è niente. Non che dietro di lui non ci siano un armadio o un comò o cose di questo tipo — non c'è assolutamente nulla, non c'è neanche l'aria. Ci crediate o no, dietro la schiena di Nikolaj Ivanovič non c'è neppure il vuoto siderale, o, come si dice, l'etere universale. Per dirla schietta, non c'è proprio niente.

Ciò, è naturale, uno non riesce neppure a immaginarselo.

Ma di questo non ce ne frega un accidente, a noi interessano solo lo "spirito" e Nikolaj Ivanovič Serpuchov.

Ecco che Nikolaj Ivanovič prende in mano la bottiglia con lo "spirito" e se l'avvicina al naso. Nikolaj Ivanovič annusa e muove le labbra come un coniglio.

È arrivato ora il momento di dire che non solo dietro le spalle di Nikolaj Ivanovič, ma anche davanti — diciamo, davanti al suo petto — e tutto intorno a lui non c'è nulla. Assenza totale di qualsiasi esistenza, o, con un'arguzia d'altri tempi: assenza di qualsiasi presenza.

Comunque occupiamoci soltanto dello "spirito" e di Nikolaj Ivanovič. Figuratevi, Nikolaj Ivanovič guarda dentro la bottiglia con lo "spirito", poi se l'avvicina alle labbra, la rovescia di sotto in su e si scola, figuratevi un po', tutto lo "spirito".

³¹ Idem, *Mundo*, in Idem, *Casi*, op. cit., p. 261. Il titolo originale è *Myr* deformazione di *mir* [mondo] ed è tradotto da Giaquinta come *Mundo* (anziché 'mondo'), e da Jaccard come *Nonde* (anziché 'monde'), cfr. D. Harms, *Écrits*, cit., pp. 380-381 [N.d.T.].

³² La conclusione del già citato *Dio non è stato detronizzato*, in cui Malevič evoca il corpo che esce dai suoi propri confini per estendersi all'universo intero ("Io non posso immaginare dove comincio e dove finisco") non senza ricordare questo passaggio dell'ultima epistola indirizzata dal protopope Avvakum allo zar Aleksej nel 1669: "E mentre giacevo sul mio letto [...], la mia lingua si estese e divenne molto grande, poi i miei denti furono anch'essi grandi, e anche le mie braccia e le mie gambe, poi tutto intero, fui largo ed esteso, mi allungai per tutta la terra, sotto il cielo, poi Dio insediò in me e il cielo e la terra e tutto il creato, in Protopop Avvakum, *Žitie. Čelobitnye k carju. Peregiska s bojarjyne Morozovoj*, Paris 1951, p. 83.

³³ D. Charms, *Dei fenomeni e delle esistenze n. 2*, in Idem, *Casi*, op. cit., p. 99.

³⁴ Ibidem.

E bravo! Nikolaj Ivanovič si è scolato lo “spirito” e ha sbattuto le palpebre. E bravo! Davvero in gamba!

Ma adesso dobbiamo proprio dire una cosa: a dir la verità, non solo dietro la schiena di Nikolaj Ivanovič o davanti o intorno soltanto, ma anche dentro Nikolaj Ivanovič non c’era nulla.

Naturalmente, può darsi che fosse come abbiamo appena detto, e al tempo stesso Nikolaj Ivanovič poteva esistere meravigliosamente. La cosa, naturalmente, è probabile. Ma, per dirla tutta, tutto sta nel fatto che Nikolaj Ivanovič non esisteva e non esiste. Ecco il punto.

Voi chiederete: e la bottiglia con lo “spirito”, allora? In particolare, dov’è andato a finire lo “spirito”, se l’è bevuto l’inesistente Nikolaj Ivanovič? La bottiglia, tanto per dire, è rimasta. Ma lo “spirito”? Un attimo fa c’era, ed ecco che non c’è più. Il fatto è che Nikolaj Ivanovič non esiste, dite voi. Com’è mai possibile? Su questo punto anche noi ci perdiamo in congetture.

E d’altronde, cos’è che stiamo dicendo? Abbiamo detto che tanto al di dentro quanto al di fuori di Nikolaj Ivanovič non esiste nulla. E se non esiste nulla né dentro né fuori vuol dire che neanche la bottiglia esiste. Non è così?

Ma, d’altronde, fate attenzione a quanto segue: se diciamo che non esiste niente né dentro né fuori, si impone la domanda: dentro e fuori che cosa? Qualcosa evidentemente esiste, allora? Oppure, forse, non esiste. Allora, perché diciamo “dentro” e fuori”?

No, è chiaro che siamo in un vicolo cieco. E neanche noi sappiamo cosa dire.

Arrivederci.

Daniil Dandan
18 settembre 1934³⁵

www.esamizdat.it ◇ J.-Ph. Jaccard, *Dovremmo aver paura del Quadrato nero?* Traduzione dal francese di L. Piccolo ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 39-47.

³⁵ D. Charms, *Dei fenomeni e delle esistenze n. 2*, in Idem, *Casi*, op. cit., pp. 98-100.

◇ *Should We Fear the Black Square?* ◇

Jean-Philippe Jaccard

Abstract

Kazimir Malevich's famous *Black Square* (1915) can be considered the emblem of the Russian avant-garde in its first historical phase; its poetic equivalent is the cubo-futurists' *zaum'*. The purity of form in the 'objectless' representation appeared then as the premise of a new perception of the world and of its possible reconstruction from zero with infinite potential. The work of Daniil Kharms is fully in line with this utopian tradition but will gradually come to show its limits and dangers. In the thirties his work articulates the threat that nothingness poses to the original purity, when 'void' [*pustota*] rhymes with 'purity' [*chistota*].

Keywords

Russian Avant-garde, Suprematism, Literature of Absurd, Malevich, Kharms.

Author

Jean-Philippe Jaccard is Emeritus Professor, former head of the Department of Russian Literature at the University of Geneva. His research interests include 19th and 20th century Russian literature, Russian futurism, avant-garde, literature of the 1920s-1930s, unofficial culture of Leningrad, 1960s-1980s. He is author of over 100 academic publications, including 2 monographs and 9 collections of articles. He is co-director of the collection "Slavica Helvetica" (publisher Peter Lang, Bern) and has led several projects of the Swiss National Fund for Scientific Research. He is a member of the editorial board of many journals such as "Europa Orientalis", "La Revue Russe", "Studia Litterarum", "Contemporary Western Russistika", "Matica srpska" and for the series "Avant-garde" edited by the European University in Saint-Petersburg.

Publishing rights

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



© (2022) Jean-Philippe Jaccard

Sui giochi di potere dell'avanguardia: Velimir Chlebnikov, Daniil Charms e altri

Lada Panova

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 49-65 ◇

Еще раз, еще раз,
Я для вас
Звезда.
Горе моряку, взявшему
Неверный угол своей ладьи
И звезды:
Он разобьется о камни,
О подводные мели.
Горе и вам, взявшим
Неверный угол сердца ко мне:
Вы разобьетесь о камни,
И камни будут надсмехаться
Над вами,
Как вы надсмехались
Надо мной.
Velimir Chlebnikov, *Eščë raz, eščë raz*¹

Я гений пламенных речей
Я господин свободных мыслей
Я царь бессмысленных красот
Я Бог исчезнувших высот
Я господин свободных мыслей
Я светлой радости ручей.
Когда в толпу метну свой взор,
Толпа как птица замирает
И вокруг меня, как вокруг столба,
Стоит безмолвная толпа.
Толпа как птица замирает,
И я толпу мету как сор.
Daniil Charms, *Ja genij plamennyh rečej*²

GIÀ da oltre un secolo persiste un mito sul fatto che la prima avanguardia russa ha pronunciato in letteratura il “Nuovo Primordiale Inaspettato”³. Tale mito viene messo in discussione nella monografia *Mnimoe sirotstvo: Chlebnikov i Charms v kontekste russkogo i evropejskogo modernizma* [La falsa orfananza: Chlebnikov e Charms nel contesto del modernismo russo ed europeo]. In ambito di procedimenti, temi e costruzioni Velimir Chlebnikov e Daniil Charms erano poco inventivi. Questo significa quindi che sia impossibile reperire innovazioni nella loro eredità artistica? È possibile, certo, ma si tratta fondamentalmente di aggiornare dei canoni preesistenti, non di rado attraverso la scrittura grafomane, l’unica che padroneggiavano.

Veramente innovative, pur se non nella misura del “Nuovo Primordiale Inaspettato”, erano le loro strategie di promozione di sé presso le masse di lettori. L’analisi delle opere di Chlebnikov e Charms condotta ne *La falsa orfananza* mostra come l’ambito di applicazione degli sforzi artistici dei due scrittori non fosse la sperimentazione con la costruzione, con il significato, la lingua, la logica ecc., bensì la sostituzione delle ricerche semantiche e formali con una coraggiosa e ardita creazione della vita [žiznetvorčestvo]: autopromozione, manifesti, saggistica quasi-scientifica e fantasticherie utopica. La formula autoriale scoperta dai due avanguardisti ha permes-

* L’articolo qui proposto è la rielaborazione del XII capitolo (*Tekstovye prelomnjenja teh že strategij*) di L. Panova, *Mnimoe sirotstvo: Chlebnikov i Charms v kontekste russkogo i evropejskogo modernizma*, Moskva 2017, pp. 536-558. Traduzione dal russo di Sara Gargano.

¹ V. Chlebnikov, *Tvorenija*, Moskva 1986, p. 182, “Ancora una volta, ancora una volta/ sono per voi/ una stella./ Guai al marinaio che avrà orientato/ un angolo falso della sua barca/ e della stella:/ si infrangerà sugli scogli/ sui banchi sabbiosi sott’acqua./ Guai anche a voi che avrete orientato/ un angolo falso del cuore verso di me:/ vi infrangerete sugli scogli/ e gli scogli rideranno/ di voi,/ come voi rideste/ di me”. Ove non diversamente indicato le traduzioni dei testi citati sono mie [N.d.T.].

² D. Charms, *Polnoe sobranie sočinenij*, I, Sankt-Peterburg 1997,

p. 278, “Sono il genio di discorsi ardenti/ Sono il signore di liberi pensieri/ Sono lo zar di insensate bellezze/ Sono il dio di svanite altezze/ Sono il signore di liberi pensieri/ Sono il rio di gioie splendenti./ Quando lancio il mio sguardo sulla folla,/ come uccello la folla s’arresta/ E intorno a me, come intorno a una colonna,/ Sta la folla silenziosa./ Come uccello la folla s’arresta/ E come pattume la folla via scrollo”, trad. it. L. Piccolo, “eSamizdat”, 2007 (V) 1-2, p. 146.

³ *Schiaffo al gusto corrente*, in *L’avanguardia russa*, a cura di S. Vitale, Milano 1979, p. 26.

so loro — a fronte di un minimo dispendio di energie creative per la letteratura propriamente detta — di forgiarsi la reputazione di ‘scrittore che è più di uno scrittore’.

Questa formula, tra l’altro, è in sintonia con il futuro, ormai presente, nel quale i cubofuturisti vedevano la principale giustificazione della loro attività e la loro ricompensa. La società contemporanea vive secondo un principio vicino agli avanguardisti: pone la pubblicità e la tecnologia delle pubbliche relazioni al di sopra dello stesso prodotto reclamizzato, pretendendo perciò il massimo da queste e non dal prodotto in sé. Ma allora come dobbiamo porci nei confronti della loro eredità letteraria?

Inizierò proponendo una sfida intellettuale senza la cui soluzione risulta difficile rispondere a domande quali: cosa è stata la prima avanguardia russa? Come è riuscita a entrare a far parte del canone letterario attuale? Da un lato abbiamo il Charms ‘biografico’, un avanguardista poco istruito con un potenziale creativo piuttosto basso per uno scrittore e, secondo l’espressione obèriuta, un *samodejatel’nyj mudrec* (letteralmente ‘saggio dilettantistico’), dall’altro c’è la sua fama attuale: quella di scrittore-erudito, di filosofo con la lettera maiuscola, di logico che si diverte con l’antilogica e di matematico⁴.

⁴ Cfr. le tesi esposte nella monografia *Daniil Charms* di A. Kobrinskij: “Benché Charms non abbia avuto un’istruzione superiore, leggeva molto, seguiva le lezioni dei più grandi filologi del suo tempo e le sue opere non possono essere comprese adeguatamente senza tenere conto dell’enorme numero di rimandi, allusioni e citazioni di trame tratte dalla letteratura russa e mondiale”, A. Kobrinskij, *Daniil Charms*, Moskva 2008, p. 7; “Queste opere sono una mescolanza di terminologia scientifica, di problemi logici e matematici del tutto seri — e dei giochi narrativi propri di Charms. Non a caso lo stesso Charms [...] definiva il proprio lavoro [...] ‘attività di uno studioso poco istruito’, per cui incominciò a somigliare a un ‘pensatore naturale [...] della città di Kursk’”, Ivi, p. 237. Cfr. anche la recensione di I. Kukulin, *Obèriuty kak chraniteli kul’tury* su un’altra monografia di Kobrinskij, *Poètika “OBÈRIU” v kontekste russkogo literaturnogo avangarda*, v dvuch tomach, Moskva 2000, dove le osservazioni concrete dello studioso trovano consenso, mentre il suo approccio letteraturocentrico rispetto a OBÈRIU viene criticato, sebbene non sia sempre chiaro il motivo: “L’autore mostra [...] il legame degli obèriuti con la letteratura precedente, ma [...] si allontana [...] dallo studio dei principi sociali, psicologici e ‘relativi alla concezione del mondo’ delle loro creazioni [...] Il lavoro di Kobrinskij si contrappone metodologicamente [...] alla approfondita monografia di M. Jampol’skij, *Bespamjatstvo kak istok* [...] con una radicale negazione della stessa idea di continuità [...] Il libro [...] si iscrive in [...] una revisione di sguardi sull’avanguardia letteraria russa. Secondo [...] Leonid Kacis [...] si dovrebbe abban-

Come si può constatare, tra queste due ipostasi si estende un abisso insormontabile. Analogamente, il Chlebnikov ‘biografico’ è altrettanto lontano dal fantasma nel quale si è trasformato, diventando un oggetto di culto. Il problema degli studi sull’avanguardia è che analizzano non i reali Chlebnikov e Charms, ma l’immagine di culto di questi scrittori.

Già a suo tempo M. Gasparov lamentava il fatto che gli studiosi ricostruiscono la personalità e l’eredità charmsiana in modo distorto. Lo faceva, però, nella corrispondenza privata con N. Avtonomova:

Ultimamente Charms è diventato quasi un filosofo. Questa è la disgrazia obèriuta: nella loro cerchia c’erano due filosofi professionisti, ovvero iscritti alla facoltà di filosofia; uno di loro, autore di libricini sulla presa del Palazzo d’Inverno è morto, mentre l’altro [Ja. Druskin. — L. P.] che non aveva scritto nulla, è sopravvissuto, ha composto una serie di interpretazioni filosofiche sulle opere dei suoi amici e le ha consegnate ai giovani obèriutologi sui quali ebbero un impatto indelebile. Un mio dottorando si occupa di Charms, ancora filosofia. Anche se gli ripeto che la filosofia di Charms è parodica e che è molto più difficile studiare la filosofia parodica che quella seria⁵.

“[Io] le [alla mamma — L. P.] ho letto *I frutti della meditazione* di Koz’ma Prutkov, lei ha detto: ‘da questo può essere dedotta tutta la filosofia marxista-leninista’. (Probabilmente anche qualsiasi altra; se fossi stato più colto l’avrei praticata e, forse, ne sarebbe venuto fuori qualcosa di simile a Charms nell’interpretazione di Jean-Philippe Jaccard e Michail Mejlach.) Koz’ma Prutkov è stato inserito da Charms tra coloro che considerava i più grandi autori mondiali, accanto a Blake (del quale era venuto a conoscenza dai racconti di Samuil Maršak) e a qualcun altro di altrettanto inaspettato⁶.

Per quanto mi è noto, il caso di Charms non è mai stato oggetto di discussione pubblica né prima di Gasparov, né dopo. Riguardo Chlebnikov, le sue dichiarazioni problematiche hanno echeggiato e continuano a echeggiare, sia privatamente che pubblicamente, senza però causare alcuna risonanza. Credo che la discussione intrapresa in questo modo sui fantasmi di Chlebnikov e Charms debba essere indirizzata alla scoperta di quei meccanismi culturali che hanno indotto la loro comparsa.

donare il punto di vista per cui ‘solo l’acmeismo ha preservato la cultura, mentre il futurismo l’ha demolita’”, I. Kukulin, *Obèriuty kak chraniteli kul’tury*, “Nezavisimaja gazeta”, 28.09.2000, http://www.ng.ru/philology/2000-09-28/4_oberiu.html (ultimo accesso: 18.12.2022).

⁵ Lettera di M. Gasparov a N. Avtonomova del 22 maggio 1994, L. Gasparov, *Vaš M.G. Iz pisem Michaila Leonoviča Gasparova*, a cura di E. Šumilova et al., Moskva 2008, p. 351.

⁶ Lettera di M. Gasparov a N. Avtonomova del 1 giugno 1996, Ivi, p. 369.

Le ragioni della sublimazione delle loro figure sulla scala dello 'scrittore è più che uno scrittore' sono state già menzionate ne *La falsa orfananza*. In primo luogo, entrambi gli autori si affidano alla pragmatica, sviluppata in modo così potentemente e artisticamente audace da dimostrarsi capace non solo di sostituire la creatività letteraria, ma di abolirne la necessità stessa. Un simile approccio alla letteratura, sorto su basi pragmatiche, era radicalmente nuovo ed estremamente moderno. Il discorso, in seguito, verterà proprio sulle rifrazioni testuali di questa strategia.

1. 1. IL CONTRATTO DELL'AVANGUARDIA CON IL CONSUMATORE

L'arte presuppone diversi tipi di convenzioni per cui lo scrittore stipula un tacito contratto con il lettore. Nel caso del sentimentalismo – pensiamo a *Bednaja Liza* [Povera Liza] di Nikolaj Karamzin – il lettore è spinto a empatizzare con l'eroina annegata e a ottenere dall'amara compassione per il suo destino infelice un forte piacere estetico: un dolce tormento⁷. La prosa realistica del XIX secolo esige fiducia nella propria riproduzione della realtà. In cambio presenta al lettore una determinata immagine della società e, in particolare, delle masse popolari che in precedenza non erano state oggetto di conoscenza. I simbolisti, al contrario, insistono sulla fiducia nei loro confronti, nei confronti della loro genialità, del loro destino unico e del loro dono visionario, promettendo in cambio di svelare al lettore comune il trascendente, l'inesprimibile, l'inaccessibile e di consentirgli di partecipare alla loro straordinaria esperienza. Rispetto ai contratti sopraelencati, quello dell'avanguardia è particolarmente allettante, giacché è la pragmatica (ossia l'asse autore – lettore) il vero elemento creativo, e, in questo senso, sviluppa quello simbolista.

Secondo il contratto dell'avanguardia, lo scrittore non entra in relazione con un singolo lettore, ma con un intero pubblico o, meglio, con una ampia platea

di lettori, o per utilizzare il linguaggio dell'avanguardia, 'con la folla'. I singoli lettori facenti parte di questo pubblico devono abbandonare la propria volontà individuale e condividere i gusti e i sentimenti del gruppo. Questi stessi gusti e sentimenti vengono imposti al pubblico dallo scrittore-avanguardista che si presenta in qualità di superuomo (di stampo nietzschiano) e guida la folla, mentre questa è indotta a credere alla sua autorità e alla sua genialità, a entusiasmarsi per il programma (ideologico, poetico...) di creazione della vita che egli promuove e a partecipare alla sua attuazione. Il piacere estetico che il pubblico trae da questo contratto è di natura masochista: deve sottostare alle pressioni dell'artista⁸ e assecondarlo, chiudendo un occhio sui difetti sistematici dei suoi testi 'geniali' (è in questo modo, tra l'altro, che l'avanguardia ha preparato l'obbediente lettore-masochista al contratto successivo: quello del realismo socialista)⁹.

Il contratto dell'avanguardia appena formulato esplicitamente è implicitamente contenuto nei manifesti cubofuturisti e in quello di OBÈRIU ma, dal momento che non è difficile estrapolarlo, non ci soffermeremo oltre. Esso penetra anche nei testi di Chlebnikov e Charms, naturalmente, in maniera del tutto camuffata. Di eccezionale interesse da questo punto di vista è il racconto di Chlebnikov *Ka* e, nello specifico, il passaggio in cui l'eroe autoriale interagisce con la folla, a sua volta immagine del narratario:

⁸ Sul fatto che, a cavallo tra il XIX e il XX secolo, il pubblico si divertisse a farsi umiliare da scrittori con inclinazioni sadiche Ivan Bunin osserva: "Anche Gor'kij iniziò a presentare dei drammi al Teatro d'Arte [...] La drammaturgia di Gor'kij non mi è mai piaciuta. Era sempre particolarmente e intenzionalmente pretenziosa e didascalica. Dopo *Bassifondi* lo hanno richiamato fuori 19 volte. Ma questo è già noto, come lo è il fatto che uscendo ad ogni chiamata, pallido, gettava indietro i capelli rossicci, guardava con molta rabbia il pubblico, si voltava e andava via [...] Al pubblico questo piaceva molto. Era strano allora! Ricordo come durante una serata tutti andarono in visibilo quando Skitalec declamò i suoi versi: *Siete rospi in una putrida palude*" [si riferisce alla poesia di Stepan Petrov-Skitalec *Net, ja ne s vami: svoim naprasno* – L. P.], *Pered zanesom "Chudožestvennikov"*, intervista di L. L'vov a I. Bunin, cfr. I. Bunin, *Publicistika 1918-1953 godov*, a cura di O. Michajlova, Moskva 1998, p. 423.

⁹ Seguo qui le idee formulate da I. Smirnov in *Psichodiachronologika* sulla 'sadoavanguardia' e sulla cultura masochistica totalitaria. Per un approfondimento cfr. I. Smirnov, *Psichodiachronologika. Psichoiistorija ruskoj literatury ot romantizma do našich dnej*, Moskva 1994, pp. 179-314.

⁷ Si veda l'interpretazione di *Povera Liza* in G. Hammarberg, *Poor Liza, Poor Erast, Lucky Narrator*, "Slavic and East European Journal", 1987 (31), 3, pp. 305-321.

l'obbediente pubblico di massa. Il rapporto tra le due istanze, l'autore e il lettore, si costruisce in modo tale che entrambe seguano le disposizioni dei manifesti cubofuturisti. L'eroe autoriale scende verso la folla-pubblico per concedere la propria grandezza ed essa volentieri si abbandona alla sua volontà.

Variazioni ancora più acute sul tema del potere dello scrittore avanguardista sulla folla, simbolo del lettore, sono presenti in *Zangezi* di Chlebnikov. In linea con *Poščěčina obščestvennomu vkusu* [Schiaffo al gusto corrente], che recitava:

Мы приказываем чтить права поэтов:

1. На увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами (Словоновшество)¹⁰,

Chlebnikov ha costruito un episodio attorno alla figura di *Zangezi* che coinvolge la folla nel processo di creazione della parola:

[Зангези] Благовест в ум! Большой набат в разум, в колокол ума! Все оттенки мозга пройдут перед вами на смотру всех родов разума. Вот! Пойте все вместе за мной!

I
Гоум.
Оум. [...]
Помогайте, звонари, я устал.
Доум.
Даум. [...]
Бейте в благовест ума!¹¹

Anche *Zangezi* istruisce la folla con la parola nietzschiana 'posso', spaventando gli dèi e affermando dichiaratamente nella propria persona un nuovo dio:

[Зангези] Я могогур и благовест Эм! ... Так мы пришли из владений ума в замок "Могу".
[Тысяча голосов] (*глухо*). Могу!
(*еще раз*). Могу!
(*еще раз*). Могу!

¹⁰ *Russkij futurizm. Teorija. Praktika. Kritika. Vospominanija*, Moskva 2000, p. 41, "Noi ordiniamo che si rispetti il diritto dei poeti: 1) ad arricchire il dizionario nel suo insieme mediante vocaboli arbitrari e derivati (Parola-innovazione)", *Schiaffo al gusto corrente*, in *L'avanguardia russa*, op. cit., pp. 26-27.

¹¹ V. Chlebnikov, *Zangezi*, in Idem, *Tvorenija*, op. cit., p. 482, "ZANGEZI: Suonano a festa per la messa mentale. Risuona l'allarme per la ragione, nella campana della mente! Tutte le sfumature del cervello passeranno davanti a voi nella rassegna di tutte le specie di ragione. Ecco! Cantate tutti insieme con me! / I / AltaMente / IntornaMente [...] / Aiutatemi, campanari, sono stanco. / FinalmenteMente. / AffermativaMente. [...] / Suonate la buona novella della mente!", trad. it. C. Solivetti, in Idem, *Chlebnikov: il mondo come verso*, "Carte segrete", 1985, 3-4, pp. 112-113.

Мы можем!

[Горы, дальние горы] Могу!
[Зангези] Слышите, горы расписались в вашей клятве. Слышите этот гордый росчерк гор "Могу" на выданном вами де-нежном знаке? ... Слышите, боги летят, вспугнутые нашим вскриком?
[Многие] Боги летят, боги летят!¹²

Ecco un altro episodio che riporta una delle attività più amate dai cubofuturisti, ovvero la distribuzione di volantini alla folla, o, nella lingua slavizzata di Chlebnikov, *letučka*:

[Толпа] Это неплохо, Мыслитель! Это будет лучше!
[Зангези] Это звездные песни, где алгебра слов смешана с аршинами и часами. Первый набросок! Этот язык объединит некогда, может быть, скоро!
[1-й прохожий] Он божественно врет. Он врет, как соловей ночью. Смотрите, сверху летят летучки. Прочтем одну:

"Вэ значит вращение одной точки около другой (круговое движение)"¹³.

Riassumiamo i primi risultati. In *Ka* e *Zangezi* i colpi di scena sono evidenti e ispirano al pubblico i principi, sottoforma d'arte, del rapporto con l'autore. Ricorrendo all'immagine della folla, Chlebnikov coinvolge interattivamente il lettore nel proprio atto di creazione della vita, ciò che *Ka* e *Zangezi* rappresentano.

Sebbene non in ogni suo punto, un contratto simile è presente anche in *Lapa* [Zampa] di Charms. Anzitutto, l'erede di Chlebnikov propone un eroe autoriale, *Zemljak* [Conterraneo], che secondo i precetti del simbolismo e del cubofuturismo riceve un'esperienza preziosa, non accessibile alle persone comuni. Charms presenta questa esperienza al lettore

¹² V. Chlebnikov, *Zangezi*, op. cit., pp. 484-485, "ZANGEZI: Io sono la Emme potestante e portatrice di buone nuove! ... Così noi siamo arrivati dai domini della mente al castello dell'io posso. / MIGLIAIA DI VOCI (sordamente): Io posso! / Ancora: Io posso! / Ancora: Io posso! / Noi possiamo! / I MONTI, I LONTANI MONTI: Io posso! / ZANGEZI: Sentite, anche i monti hanno firmato il vostro giuramento. Sentite questa superba firma dei monti - 'io posso' - sul vostro segno monetario. ... Li sentite, gli dei che volano via, spaventati dal vostro urlo? / MOLTI: Gli dei volano via, gli dei viavólano!", trad. it. C. Solivetti, in Idem, *Chlebnikov: il mondo come verso*, op. cit., p. 116.

¹³ V. Chlebnikov, *Zangezi*, op. cit., p. 481, "LA FOLLA: Non c'è male, Pensatore! E sarà anche meglio! / ZANGEZI: Sono canti stellari, questi, in cui l'algebra delle parole si mescola con i metri e le ore. Un primo abbozzo. Un giorno, forse presto, questa lingua unirà! / I° PASSANTE: Mente divinamente. Mente come l'usignolo di notte. Guardate, in alto volteggiano volantini. Leggiamone uno: 'Ve indica la rotazione di un punto intorno a un altro (movimento rotatorio)', trad. it. C. Solivetti, in Idem, *Chlebnikov*, op. cit., pp. 110-111.

come un competente a un incompetente. Affinché il pubblico sappia quale è il suo posto, lo scrittore introduce un personaggio mistico, Vlast' [Potere], con il quale soltanto Zemljak comunica. Il dialogo tra Vlast' e Zemljak si trasforma spesso in *zaum'*, così ermetica da sembrare la lingua di un unico essere supremo, Vlast' per l'appunto. Per quanto riguarda l'immagine del lettore, essa è assente in *Zampa*. Il suo protagonista tenta continuamente di fuggire dagli aggressivi concittadini sovietici, non ancora propensi a divenire un pubblico. La non somiglianza di Zemljak con i concittadini è un altro mezzo di dissimilazione rispetto al lettore.

L'imposizione sadica del proprio 'io' grandioso — strategia pragmatica costante sia di Chlebnikov che di Charms — si realizza anche nel genere lirico. Ecco, per esempio, *Ja i Rossija* [Io e la Russia, 1921] di Chlebnikov:

А я снял рубаху,
И каждый зеркальный небоскреб моего волоса,
Каждая скважина
Города тела
Вывесила ковры и кумачовые ткани.
Гражданки и граждане
Меня — государства
Тысячеоконных кудрей толпились у окон.
Ольги и Игоря,
Не по заказу
Радуюсь солнцу, смотрели сквозь кожу.
Пала темница рубашки!
А я просто снял рубашку —
Дал солнце народам Меня!
Гольый стоял около моря.
Так я дарил народам свободу,
Толпам загара¹⁴.

In questa poesia Chlebnikov agisce seguendo lo spirito del celebre, ma apocrifo, detto di Luigi XIV "L'État, c'est moi".

¹⁴ V. Chlebnikov, *Tvorenija*, op. cit., pp. 149-150, "Io invece mi sono tolto la camicia./ E tutti i grattacieli di specchi dei miei peli./ Tutte le fessure/ Della città del corpo/ Hanno esposto tappeti e tessuti rossi./ Le cittadine e i cittadini/ Del Me — stato [vd. "L'État, c'est moi"]/ Si sono affollati alle finestre dei [miei — N.d.T.] riccioli dalle mille finestre./ Le Olghe e gli Igor'./ Non per convenienza./ Rallegrandosi del sole, hanno guardato attraverso la pelle./ Era finita la prigionia della camicia./ Mi ero semplicemente tolto la camicia/ E avevo dato il sole al popolo del Me./ Ero nudo, vicino al mare./ Così ho regalato la libertà ai popoli./ Alle genti che prendevano il sole", trad. it. P. Nori, in V. Chlebnikov, *47 poesie facili e una difficile*, a cura di P. Nori, Macerata 2009, p. 52.

Tralasciando il motivo della "comunione con la Russia", vorrei sottolinearne un altro con una specificità pragmatica simile: l'esibizionismo azionario esercitato dall'eroe lirico autoriale in presenza dei 'popoli' del mondo, il suo pubblico prediletto. La svestitazione dell'eroe e l'esposizione dei minimi dettagli del suo busto sono innalzati al rango di dono di libertà ai popoli. Effettivamente, "la libertà arriva nuda"¹⁵ e Chlebnikov ne è il profeta. Nella poesia compie così un gesto risoluto imponendosi non solo alla Russia, ma all'umanità intera come superuomo nietzschiano: un semidio che esige di essere venerato per aver predicato libertà.

In *Eščë raz, eščë raz* [Ancora una volta, ancora una volta] (vd. prima epigrafe) l'eroe lirico pretende che il lettore sia sulla sua stessa lunghezza d'onda, elevandosi a stella guida e umiliandolo come un navigatore che, senza il riferimento di questa, è destinato a un naufragio fatale. Di conseguenza, per salvaguardare la propria vita — cosa potrebbe essere più importante? — dovrà consegnare la propria volontà nelle mani di Chlebnikov. Al motivo della lotta per la supremazia non banalmente si unisce il motivo del riso che risuona da entrambe le parti. Il lettore è invitato a trasformare lo scherno nei confronti di Chlebnikov in sottomissione. Nel caso in cui non eseguisse quanto chiesto e perdesse la vita, verrebbe sbeffeggiato da Chlebnikov — come un occhio stellato che osserva dal cielo le vicende terrene — sul punto di morte: un evidente ricatto dell'io lirico autoriale nei confronti del lettore.

In *Ja genij plamennyh rečej* [Sono il genio di discorsi ardenti] di Charms (vd. seconda epigrafe) dall'affermazione "sono il genio" l'eroe lirico passa, sia pure in chiave ironica, ai giochi sado-masochisti con la folla che, come in *Ka* e *Zangezi*, incarna la figura del pubblico di massa.

Per esprimere il potere dell'io autoriale, oltre ai colpi di scena appena esaminati, gli avanguardisti hanno previsto anche una poetica particolare, autoritaria: i generi d'ordine (incluso quello poetico), i gesti sonori di violenza, la tematica utopica e un'alta simbolicità nel raffigurare la riorganizzazione del mondo o della coscienza del lettore sotto la loro gui-

¹⁵ Primo verso di una famosa poesia di Chlebnikov.

da decisiva. Questo repertorio era comune ai loro manifesti e ai testi letterari.

Il contratto stipulato un tempo dall'avanguardia con il lettore/spettatore è tuttora valido e permanente. Sia nello spazio culturale russo sia in quello occidentale le quotazioni dell'avanguardia sono in costante crescita. Essa è da tempo diventata una istituzione culturale e i suoi singoli rappresentanti – come Chlebnikov e Charms – personalità di culto abitualmente venerate negli ambienti intellettuali e imitate in quelli artistici. L'avanguardia deve molto non solo a se stessa, ma anche agli investitori, studiosi e collezionisti unitisi al patto con il lettore, trasformandolo da bilaterale a trilaterale. Aggiungiamo che l'impostazione generale degli studi sull'avanguardia è lontana dall'essere una vera e propria analisi letteraria e si manifesta come lettura acritica – solidale con l'oggetto di studio – delle opere, dei manifesti, delle azioni artistiche e di altro genere.

Gli studiosi di indirizzo solidale constatano, agendo da mediatori tra l'avanguardia e l'opinione pubblica, i musei, le case editrici, le esposizioni e i fondi, che l'avanguardia fu quello che pretendeva di essere. Questo patto trilaterale è ancora più vantaggioso di quello bilaterale. Vantaggioso per lei e per gli studiosi: se l'avanguardia è effettivamente un fenomeno di ordine fantastico e sovra-suggestivo, allora la sua analisi dovrà essere considerata – simbolicamente ed economicamente – superiore all'analisi di un fenomeno letterario ordinario. Tanto più che, nel mondo contemporaneo, non disposto a investire risorse su ciò che non ha ottenuto sufficiente prestigio, la presenza di studi sull'avanguardia giustifica in linea di principio l'esistenza stessa della filologia come settore necessario.

Lungo il cammino dello studioso si nasconde un solo – eppure fatale – pericolo: la dequalificazione parziale o totale. Una volta impegnatosi, non potrà più agire come un esperto indipendente ed esaminare ciò che è, ma si trasformerà in custode e divulgatore del culto.

2. IL COMPLESSO DEL FALSO ORFANO: L'ESECUZIONE SIMBOLICA DELLE FIGURE PATERNE

I manifesti e i testi letterari dell'avanguardia sono accomunati non soltanto dall'affinità del contratto con il lettore, ma anche dalla pratica della rappresentazione simbolica contro un grande – o semplicemente famoso – predecessore, che può essere interpretata come lotta del 'figlio' per l'usurpazione dello status 'paterno'.

Dalle opere di Sigmund Freud e Harold Bloom e dalla tradizione psicoanalitica è ben noto il fenomeno della ribellione filiale contro il padre che si svolge nel subconscio dell'autore, portando a un interessante – ovviamente sublimato – risultato letterario. Tale rivalità può, in generale, terminare o con la vittoria del 'figlio', o con la sua sconfitta. Nella Russia gerontocratica la vittoria spetta al 'padre', più che al 'figlio'. A questo proposito, è indicativa l'abitudine intellettuale di giurare da quasi due secoli e in qualsiasi occasione sul nome di Aleksandr Puškin, così come il divieto per gli scrittori di competere con il suo genio. Puškin era e resta – parole di Apollon Grigor'ev – “il nostro tutto”.

Vorrei ricordare alcuni esempi di analisi condotte da psicologi attraverso le quali il fenomeno del 'falso orfano' risulterà più chiaro. Secondo Freud, fu proprio per via della lotta con suo padre (ma allo stesso tempo in relazione alla sofferenza data dal suo spietato omicidio rimasto insoluto) che Dostoevskij basò il romanzo *Brat'ja Karamazovy* [I fratelli Karamazov] sull'omicidio di Karamazov-padre e il coinvolgimento, diretto o indiretto, di tre dei suoi quattro figli. Bloom estese il modello freudiano ai poeti inglesi che hanno succeduto Shakespeare e specialmente Milton. In base al suo ragionamento i due classici avevano già scritto tutto e la generazione poetica successiva, in un modo o nell'altro, dovette ovviare al ritardo. Per arginare il timore di subire l'ascendente dei due 'padri', Shakespeare e Milton, il loro subconscio ha vagliato diversi espedienti, fino ad arrivare al 'parricidio'. Dal momento che i processi che si verificano nel subconscio dello scrittore non si prestano, in generale, alle procedure

proprie a un'analisi letteraria oggettiva, gli schemi offerti dagli psicanalisti dovrebbero essere accolti con una certa dose di diffidenza.

Per la triade degli avanguardisti russi, Chlebnikov, Majakovskij e Charms, il pathos della lotta con i 'padri' letterari è indiscutibile. Chlebnikov e Majakovskij hanno combattuto consapevolmente le figure 'paterne', generando trame sul sadico massacro dei predecessori letterari, sull'oltraggio ai loro cadaveri e sul trionfo dei 'figli'. Charms li ha emulati, scorgendo in loro figure 'paterne' positive, e invece negative – per cui soggette a ulteriori rappresaglie simboliche – quelle con cui si sono battuti.

All'insorgenza del canone delle esecuzioni simboliche è direttamente connessa la convinzione di Chlebnikov, di Charms e degli altri avanguardisti di creare su una *tabula rasa*. Tuttavia, questa presunta *tabula rasa* – grazie a un'indagine intertestuale – si rivela un palinsesto stratificato, composto anche da quei loro predecessori il cui nome tentavano di raschiare via dal libro sacro della letteratura. È evidente il complesso del falso orfano o, meglio, dell'orfano artificiale (nel senso di *man-made*), così come per il protagonista di una barzelletta per bambini:

У юного крокодила спрашивают:
 – Где твоя мама?
 – Шъел.
 – А папа?
 – Шъел.
 – А дедушка с бабушкой?
 – Шъел.
 – Да кто же ты после этого!?
 – Бедный я широтинушка¹⁶.

È curioso notare che i formalisti, che hanno intrapreso gli studi letterari nel periodo delle avanguardie russe, erano molto interessati alla dinamica di successione di una generazione letteraria nonché ai suoi sviluppi concreti, come la derisione del predecessore e la parodia delle sue opere. Ju. Tynjanov, per esempio, ha esaminato a fondo il caso di Dostoevskij, il quale ha minato la reputazione di Gogol'. Non è chiaro il motivo per cui il comportamento ancor più duro e crudele degli avanguardisti russi nei confronti

dei predecessori non abbia attirato l'attenzione dei formalisti.

Le esecuzioni simboliche dei predecessori traggono origine dai manifesti cubofuturisti – *Schiaffo al gusto corrente* –, dove scrittori sgradevoli venivano condannati (gettati dal “Vapore Modernità”)¹⁷ e, in modo più esplicito, da *! Budetljanskij* [! Futuriano, 1914, pubblicato nel 1930] di Chlebnikov:

Для умерших, но все еще гуляющих на свободе, мы имеем восклицательные знаки из осины.

Все свободы для нас слились в одну основную свободу: свободу от мертвых, г.г. ранее живших¹⁸.

In *Schiaffo al gusto corrente* la lotta con i predecessori è impari. Umiliando uno a uno i loro avversari letterari, gli avanguardisti si riservano un particolare privilegio: quello di essere carnefici collettivi. Per quanto riguarda *! Futuriano* l'espedito pragmatico cui si fa ricorso è differente. Con la metafora del paletto di legno, anche se sottoforma di punto esclamativo metatestuale, ci si riferisce al rituale slavo in cui vengono giustiziati vampiri e stregoni, affinché non facciano più ritorno nel mondo dei vivi. Come se questa metafora non fosse sufficiente, Chlebnikov utilizza la metafora spagnola della corrida (tra l'altro sottolineata da una grafica inaspettata per la lingua russa, ovvero dal posizionamento del punto esclamativo all'inizio della frase, a imitazione dell'ortografia spagnola). I cubofuturisti si identificavano in virili *matadores* amanti della 'carne fresca', mentre il ruolo di tori, da colpire e poi mangiare, è assegnato a Puškin e Tolstoj, nonché ai simbolisti e ad alcuni contemporanei:

В нас же каждая строчка дышит победой и вызовом, желчью победителя...

И с неба смотрится какая-то дрянь,
 Величественно, как √ ЕВ Толстой.

Помните про это! Люди.

Первый учитель Толстого – это тот вол, кой не противился мяснику, грузно шагая на бойню.

¹⁶ “Viene chiesto a un giovane cocodrillo: – Dov'è tua madre? – L'ho mangiata. – E papà? – Mangiato. – E il nonno e la nonna? – Mangiati. – Ma chi sei allora!? – Sono un povero orfanello”. Variante finale: orfano di padre e di madre.

¹⁷ Cfr. A. Žolkovskij, *Sbrosit' ili brosit'?*, “NLO”, 2009, 96, pp. 191-211.

¹⁸ V. Chlebnikov, *! Budetljanskij*, in Idem, *Sobranie sočinenij*, VI.I, Moskva 2006, p. 228, “Per i morti che ancora passeggiano in libertà abbiamo punti esclamativi fatti di tremolo. Tutte le libertà si sono fuse per noi in un'unica fondamentale: l'emancipazione dai morti, dai signori non più viventi”.

Пушкин — изнеженное перекасти-поле, носимое ветром наслаждения туды и сюды.

Мы же видим мглистыми глазами Победу и разъехались делать клинки на смену кремневых стрел 1914 года. В 1914 были брызги, в 1915 — бразды правления!

О, Аррагонский бык!

В 1914 мы вызвали на песок быка прекрасной масти, в 1915 — он задрожит коленями, падая на тот же песок. И потечет слюна великая (похвала победителю) у дрожащего животного¹⁹.

Chlebnikov introduce in modo creativo il tropo dell'omicidio per 'ripulire' il campo letterario (nella connotazione di Pierre Bourdieu) da ogni genere di *prošljak* [passatone]. Il finale sperato per la lotta contro di loro è che rimangano "tra i vivi" solo i cubofuturisti, in *! Futuriano* uniti dal pronome 'noi' e da frasi del tipo "m-a-a-do-e pokolenie" [gi-o-o-va-ne generazione]²⁰.

I testi letterari dei cubofuturisti e di Charms seguono questa pratica di umiliazione, scherno e assassinio delle grandi figure. I boia — Majakovskij, Chlebnikov e, in seguito, Charms — con il solo poter disporre della vita o della reputazione dei predecessori si pongono al di sopra dei giustiziati. In sostanza, ci troviamo di fronte a un allegorico cambio di regime nel campo letterario. I rivoluzionari (ribelli) che se ne sono impadroniti puniscono di diritto, in quanto nuove autorità, gli 'ex'.

Ironia della sorte, non sospettando neppure della sua esistenza²¹, Lev Tolstoj divenne il nemico giurato dell'avanguardia. L'aggressività riversata su di lui

da quest'ultima è chiaramente legata al fatto che la sua popolarità — tanto in Russia quanto all'estero —, aumentata dopo la drammatica morte nel 1910, era superiore a quella di qualsiasi altro scrittore russo. Scorgendo nell'indebolimento dello status di Tolstoj un'opportunità per emergere, Majakovskij lo scelse come capro espiatorio.

Di seguito la conclusione della poesia di Majakovskij *Eščë Peterburg* [Ancora Pietroburgo, 1914]:

[molto probabilmente, sulle stelle — L.P.]²² *А с неба смотрела
какая-то дрянь / величественно, как Лев Толстой*²³.

Questi versi piacquero così tanto a Chlebnikov che li citò nel manifesto *! Futuriano*. È caratteristico che il nome di Tolstoj venga riportato con la lettera L (Л) capovolta. Dal momento che Chlebnikov riconduceva la figura di Tolstoj all'immagine di un toro macellato dal *matador*, essa rappresentava un tentativo di affrontare il classico non nella narrazione o nei tropi, ma nel codice grafico. Suggestivo che, in *Ancora una volta, ancora una volta* (vd. prima epigrafe) gli stessi versi di Majakovskij hanno spinto Chlebnikov ad autoidentificarsi con la stella fatale per il lettore. Una volta che Tolstoj è andato alle stelle (o, come defunto, è salito al cielo sotto forma di stella), lì, tra le stelle, lo stesso posto spetta a lui, non meno geniale avanguardista e sovrano di anime.

Il prossimo esempio, in ordine cronologico, tratto da Majakovskij è il poema antimilitarista *Vojna i mir* [Guerra e pace, 1915-1916] in cui ironizza sulle potenze belligeranti, ivi compresa la Russia:

Россия!
Разбойной ли Азии зной остыл?!
В крови желанья бурлят ордой.
Выволакивайте забившихся под Евангелие Толстых!
За ногу худую!
По камню бородой!²⁴

¹⁹ Ivi, p. 227, "In noi, ogni riga respira vittoria e sfida, la bile del vincitore... 'E dal cielo una schifezza qualsiasi si osserva, / Maestosamente, come V E V Tolstoj'. Ricordatelo! Gente. Il primo maestro di Tolstoj è il bue che non ha opposto resistenza al macellaio, camminando pesantemente verso il macello. Puškin — un rammollito cespuglio rotolante, trasportato qua e là dal vento del piacere. Vediamo la Vittoria con occhi nebbiosi e separati per fare lame che sostituiscano le frecce di selce del 1914. Nel 1914 ci sono stati schizzi, nel 1915 le redini del comando! Oh, il toro di Arragona! Nel 1914 abbiamo sfidato sulla sabbia un toro di ottima razza, nel 1915 le sue ginocchia tremeranno, cadendo su quella stessa sabbia. E una grande bava sgorgherà (lode al vincitore) dall'animale tremante".

²⁰ Ivi, p. 226.

²¹ Sappiamo tuttavia che sei mesi prima della sua morte, Tolstoj conobbe il futurismo italiano e, precisamente, la pittura e la poesia alle quali reagì affermando: "Questo... questo è a tutti gli effetti un manicomio!", annotazione sul diario di Valentin Bulgakov del 6 maggio 1910, cfr. V. Bulgakov, *Lev Tolstoj v poslednij god ego žizni: dnevnik sekretarja L.N. Tolstogo V.F. Bulgakova*, Moskva 1918, p. 193. Del resto, folli erano per lui anche i modernisti non avanguardisti come, per esempio, Fëdor Sologub.

²² Un'altra interpretazione possibile è Dio.

²³ V. Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, I, Moskva 1955, p. 63, "E dal cielo una schifezza qualsiasi guardava/ Maestosamente, come Lev Tolstoj", trad. it. I. Ambrogio, in V. Majakovskij, *Poesie*, a cura di G. Carpi, Milano 2018, p. 143.

²⁴ V. Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, I, op. cit., p. 219, "Russia! / S'è forse gelata l'Asia brigantesca? / Nel sangue i desideri ribollono come un'orda. / Trascinate fuori i Tolstoj rannicchiati sotto

Trattando l'ingresso nella Prima guerra mondiale come un tradimento alla non-violenza del tardo Tolstoj e dei suoi seguaci (da qui probabilmente l'offensivo *Tolstye* al plurale), Majakovskij adotta anche il celeberrimo titolo del predecessore: *Vojna i mir* [Guerra e pace]. Tuttavia, l'adesione al pacifismo tolstoiano si combina in modo singolare con il sadico affronto ai danni del classico: trascinarlo per terra per una gamba o per la barba tradisce il complesso di patricidio nei confronti del predecessore letterario.

Durante il periodo sovietico Majakovskij sostituì la retorica dissidente antimilitarista con una retorica conformista militare e bellicosa nell'ambito della quale anche l'immagine di Tolstoj come non-violento trovò una sua naturale collocazione. Il protagonista dell'*agitka* [opera di agitazione] satirica nei versi e nelle illustrazioni di *Lev Tolstoj i Vanja Dyldin* [Lev Tolstoj e Vanja Dyldin, 1926] è Vanja Dyldin, un altissimo apprendista che conduce la propria vita come fosse un soldato, ma che si sottrae al servizio militare fingendosi un tolstoiano:

Убежденьями — Толстой я.
 Мне война — что нож козлу.
 Я — непротивленец злу. <... >
 Прошу меня от воинской
 освободить повинности²⁵.

La parola *tolstovstvo* [tolstoismo] nell'*agitka* non appare. Al suo posto viene ripetutamente — e impropriamente — macchiato il nome di Tolstoj, tra l'altro ufficiale militare e autore di opere sulla guerra²⁶, come se fosse colpevole della renitenza alla leva della gioventù sovietica. Suggestirei che “il ginocchio

sotto la schiena” fosse destinato non solo a Vanja Dyldin e simili, ma anche allo stesso scrittore, in quanto, nel suo discorso, l'apprendista pone tra lui e il romanziere un segno di uguaglianza: “per le mie convinzioni — io sono Tolstoj”.

Il motivo per cui Majakovskij ha parlato così di frequente in modo irriverente di Tolstoj emerge nel suo tardo componimento *Ja sčastliv!* [Sono felice!, 1929]:

Голова
 снаружи
 всегда чиста,
 а теперь
 чиста и изнутри.
 В день
 придумывает
 не меньше листа,
 хоть Толстому
 ноздрю утри²⁷.

È in aperta competizione con lui per il diritto di essere il primo scrittore della terra russa. L'insulto al naso di Tolstoj, e nemmeno al naso, ma alla narice, riporta alla mente il rimprovero che, per la sua labiosità e — più in generale — per la lunga e ponderata creazione di capolavori, lo scrittore subì nella steura di *Bukva kak takovaja* [La lettera come tale, 1913]:

Любят трудиться бездарности и ученики. (...пять раз переписывавший и полировавший свои романы Толстой...) ²⁸.

Dal canto suo, in *Vojna v myšellovke* [La guerra in trappola, 1915-1919-1922, pubblicato nel 1928] Chlebnikov si scaglia contro Puškin, proponendo a

mobilitica militare di Pietrogrado. In qualità di volontario godeva del diritto di vivere al di fuori della propria unità. Non prese parte alle battaglie.

²⁷ V. Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, X, op. cit., pp. 117-118. “La mia testa/ all'esterno/ è sempre stata/ pulita, // ma ora è linda/ anche all'interno.// Invento/ in un giorno/ non meno d'una pagina, // e anche Tolstoj rimane/ con un palmo di naso [Majakovskij utilizza il fraseologismo *uteret' nos* (lett. ‘asciugare il naso’), espressione ideomatica equivalente all'espressione italiana ‘pareggiare i conti’, tuttavia la demetforizza introducendo la parola ‘narice’ al posto della parola ‘naso’ — N.d.T.]”, trad. it. I. Ambrogio, in V. Majakovskij, *Opere*, IV, op. cit., p. 427. Tolstoj appare anche in *Misterija-buff* [Mistero buffo] di Majakovskij (II edizione 1920-1921) in un elenco di personaggi tra i santi del Paradiso, assieme agli angeli e Jean-Jacques Rousseau.

²⁸ *Russkij futurizm*, op. cit., p. 49, “Ama lavorare chi non ha talento e chi sta imparando. (... Tolstoj che ha riscritto e lucidato i propri romanzi cinque volte...)”.

il Vangelo! Per le gambe smagrite! [lett. “Per la gamba smagrita!”, espressione che rende la punizione inferta a Tolstoj ancora più estrema — N.d.T.] / La barba sulla pietra!”, trad. it. I. Ambrogio, in V. Majakovskij, *Opere*, V, a cura di I. Ambrogio, Roma 1958, p. 50.

²⁵ V. Majakovskij, *Lev Tolstoj e Vanja Dyldin*, in Idem, *Polnoe sobranie sočinenij*, VII, op. cit., p. 194. “Di convinzioni/ Io sono Tolstoj.// Per me la guerra/ è il coltello per la pecora.// Io sono/ per la non resistenza al male. <... > // Prego, / esoneratemi/ dal servizio/ militare”, trad. it. I. Ambrogio, in V. Majakovskij, *Opere*, III, op. cit., p. 34.

²⁶ Per Majakovskij fu differente. Arruolato nel settembre del 1915, prestò servizio nella prima compagnia di riserva della Scuola auto-

se stesso e ai lettori di distruggerlo nella modalità suggerita dalla configurazione interna del suo cognome che rimanda, infatti, al termine russo *puška* [cannone]:

*И из Пушкина трупов кумирных / Пушек наделаем сна*²⁹.

Da queste righe confuse, perché sintatticamente e metaforicamente imprecise, si evince chiaramente che Chlebnikov lede lo status di Puškin quale idolo russo indiscusso, status che lui stesso rivendicava. Degna di nota è anche la parola “cadaveri” che descrive Puškin come un “morto, un signore prima vivente”, per usare la terminologia del manifesto *Futuriano*.

Sulle orme dei cubofuturisti Charms in *SON dvuch černomazyčh DAM* [Il sogno di due dame brune, 1936] cerca ancora una volta di uccidere colui che, grazie a *Schiaffo al gusto corrente* e a Majakovskij, è diventato il nemico giurato dell'avanguardia. Eppure, non lo uccide in prima persona a colpi di scure, ma si serve delle mani del protagonista. Il sanguinoso dramma, oltretutto, si svolge in modalità onirica, come se non fosse accaduto realmente e non avesse alcun legame diretto con l'autore. Sembra che Charms voglia persuadere il lettore del fatto che ciò che viene rappresentato è soltanto un sogno di certe dame brune:

Две дамы спят [...]
 Конечно спят и видят сон,
 Как будто в дом вошёл Иван
 А за Иваном управдом
 Держа в руках Толстого том
 “Война и мир” вторая часть...
 А впрочем нет, совсем не то
 Вошёл Толстой и снял пальто
 Калоши снял и сапоги
 И крикнул: Ванька помоги!
 Тогда Иван схватил топор
 И трах Толстого по башке.
 Толстой упал. Какой позор!
 И вся литература русская в ночном горшке³⁰.

Come vedremo, il sogno e i personaggi non auto-riali sono solo uno schermo per occultare la rivalità ‘filiale’ di Charms con la figura ‘paterna’ incarnata da Tolstoj.

Non inizierò però da questo, ma dall’inserimento della poesia nel canone delle esecuzioni simboliche. La pelle bruna delle protagoniste non è incidentale: rimanda a Puškin, altro grande poeta che ha perseguitato gli avanguardisti. È indicativo anche l’accento a *Guerra e pace*: il titolo tolstojano richiama il poema antitolstojano e antimilitarista di Majakovskij *Guerra e pace*, ma anche *La guerra in trappola* di Chlebnikov.

Lo strato tolstojano in *Il sogno di due dame brune* è più esteso di quanto possa sembrare a prima vista. Nel suo piano narrativo è implicata *Smert’ Ivana Il’iča* [La morte di Ivan Il’ič, 1886] sovversivamente distorta in lotta di classe (nell’uccisione dell’ex signore con la scure rivoluzionaria) e *byt* sovietico (da cui l’amministratore di condominio). L’appello viene realizzato a livello dei nomi, cfr. Ivan/Vanja vs. Van’ka, così come a livello delle funzioni affidate alla servitù.

Ricordiamo che il contadino Gerasim, l’unico vicino a Ivan Il’ič, lo culla e gli porta un vaso da notte, mentre nel caso di Charms compare Van’ka che di solito sveste Tolstoj. Non è da escludere che nella scelta del nome Ivan abbia potuto influire anche il protagonista di Majakovskij, Vanja Dyldin, lo pseudotolstojano sottrattosi all’esercito.

Per il resto, *Il sogno di due dame brune* contraddice in modo fortemente polemico sia il mondo poetico di Tolstoj, sia fatti noti dell’ultima fase della sua vita. In quel periodo lo scrittore era totalmente ‘tornato alla semplicità’: cercava di fare a meno della servitù, da solo si vestiva, si cuciva gli stivali e poi si portava il vaso da notte³¹. (Anche agli ospiti di Jasnaja Poljana chiedeva di occuparsi dei propri va-

²⁹ V. Chlebnikov, *Vojna v myšeloške*, in Idem, *Tvorenija*, op. cit., p. 460, “E dei cadaveri idolatrati di Puškin/Faremo cannoni di sonno”.

³⁰ D. Charms, *Polnoe sobranie sočinenij*, I, op. cit., pp. 282-283, “Due dame dormono [...] / Certo dormono e sognano, / Che in casa è entrato Ivan / E dietro Ivan l’amministratore di condominio, / Tra le mani il volume di Tolstoj / *Guerra e pace*, parte seconda... / Ma no, non è affatto così / È entrato Tolstoj e ha tolto il paltò / Ha tolto stivali e soprascarpe / E ha gridato: Van’ka aiutami! / Allora Ivan ha afferrato la scure / E bam – sulla zucca di Tolstoj. / Tolstoj è caduto. Che vergogna! / E tutta la letteratura russa nel vaso da notte”.

³¹ Si veda l’annotazione sul diario di Valentin Bulgakov del 5 maggio 1910: “Solo oggi ho scoperto che L. N. al mattino porta da solo dalla propria stanza un secchio di acqua sporca e rifiuti e lo versa nella fossa. Con il paltò e il cappello, diritto, con lo sguardo pensieroso verso il basso, è passato velocemente davanti le finestre della stanza mia e di Dušan [Makovickij, il medico personale di Tolstoj, – L.P.], portando un grosso secchio pieno [...] L. N., come ha detto Dušan, lo fa sia in estate che in inverno”, cfr. V. Bulgakov, *Lev Tolstoj*, op. cit., p. 191.

si da notte autonomamente. Sof'ja Andreevna, che aveva intuito la possibilità di simili conversazioni tra Tolstoj e i nuovi arrivati, si recava appositamente nelle loro stanze per comunicare che in casa vi era per ogni cosa la servitù).

L'apice della poesia di Charms – il cadavere “nel vaso da notte” – non è solo derisorio o carnascialesco. È coerente con lo spirito del cubofuturismo e dell'ideologia sovietica che non esitavano a sollevare le accuse più assurde e ridicole nei confronti dei loro oppositori. L'assurdità in *Il sogno di due dame brune* risulta essere, in particolare, l'incommensurabilità fisica di Tolstoj e del vaso da notte insieme. Il grande scrittore sembra stare nel – per definizione – piccolo vasetto.

La scena di Tolstoj colpito a morte nel vaso da notte rivela, grazie a un dettaglio, il complesso del falso orfano insito in Charms. Per volontà dell'autore, egli viene ucciso e gettato lì dentro non in quanto nobile signore che sfrutta un servo, ma in quanto figura che incarna la letteratura russa. In altre parole, un dramma degno dell'articolata trama del patricidio dei *Fratelli Karamazov*. Il fatto che Van'ka uccida Tolstoj fisicamente e Charms simbolicamente ricorda il tandem Ivan Karamazov-Grigorij Smerdjakov: uno fornisce la giustificazione ideologica per la morte violenta del padre, il secondo lo accoglie come guida all'azione.

Talvolta *Il sogno di due dame brune* viene considerato una semplice manifestazione dell'avversione di Charms per Tolstoj³². Sono d'accordo, tanto più

che questo orientamento potrebbe essere stato provocato dalla politica culturale degli anni Trenta e dal suo ritorno agli idoli del XIX secolo, tra cui Puškin e Tolstoj. Suddetta argomentazione, tuttavia, non annulla il complesso del falso orfano così caratteristico per l'autore di *Il sogno di due dame brune*, il quale coltiva la tradizione cubofuturista di simili delitti.

C'è un'altra circostanza significativa. In *Guerra e pace* e in altre opere, Tolstoj ha sistematicamente de-costruito qualsiasi tipo di convenzione, palesandola sia nella vita, sia nell'arte. Si è guadagnato abbastanza presto la reputazione di *maitre* indiscusso della letteratura. La sua attività extraletteraria gli ha procurato la fama di saggio jasnopolita, circondato da una folla di ammiratori. Charms desiderava lo stesso e perciò destinò Tolstoj al disonore³³.

Questa serie di esempi confuta l'idea che Chlebnikov e Charms abbiano scritto *ex novo*. Su una *tabula rasa* (anche se non nella loro accezione, ma in una più realistica di rottura con la tradizione esistente) non può avvenire la lotta con i predecessori o con i loro testi, giacché la caratteristica principale è l'inosservanza di chiunque e di qualsiasi cosa, a eccezione di se stessi.

Così, prima i cubofuturisti e poi Charms hanno spinto il campo letterario russo fino al punto in cui i vecchi idoli sarebbero stati totalmente sbaragliati e il loro piedistallo vuotato³⁴. Nel periodo di massima

ti che in entrambi i casi la storia di Tolstoj viene esposta sotto forma di sogno femminile.

³² La lettura proposta di *Il sogno di due dame brune* è vicina all'articolo di Valerij Maroši *Narrativ absurda v proze L. Tolstogo i D. Charmsa*. L'autore identifica coerentemente lo strato tolstojano nell'opera di Charms ed esamina il motivo per cui Tolstoj non sia stato comunque incluso da Charms nell'elenco degli 'anziani'. La risposta include sia un riferimento alla pratica comune delle avanguardie, sia alla teoria dell'intertestualità di Bloom: Charms “tende a nascondere il più possibile i propri legami con i 'padri'-predecessori”, V. Maroši, *Narrativ absurda v proze L. Tolstogo i D. Charmsa*, in *Charms-avangard*, a cura di K. Ičin – B. Savič, Belgrad 2006, pp. 335, 337.

³⁴ A. Žolkovskij analizza cosa è successo sul piedistallo prendendo l'esempio di Majakovskij. L'autore di *Jubilejnoe* [L'anniversario] “letteralmente e figurativamente si protende verso l'alto, raggiunge un qualche eroe della cultura o un simbolo, lo trascina giù dal piedistallo, gli si rivolge da pari a pari, gli dà un colpo sulla spalla, lo schiaccia a terra, mentre a stento sale su”, A. Žolkovskij, *O genii i zlodejstvo, o babe i o vserossijskom maštabe* (*Progulki po Majakovskomu*), in A. Žolkovskij – Ju. Ščeglov, *Mir avtora i struktura teksta. Stat'i o ruskoj literature*, Tenafly [NJ] 1986, pp. 270-271.

³² “Il padre di Charms [...] era molto vicino a Tolstoj e gli fece più volte visita a Jasnaja Poljana. Anche la zia di Charms nutriva verso di lui un'estrema venerazione [...] Mentre Charms non lo tollerava e, in particolare, non tollerava le sue opere [...] era disgustato specialmente dal pathos precettivo e confessionale di Tolstoj che ridicolizzò in *Il destino della moglie del professore*”, cfr. A. Kobrinskij, *Daniil Charms*, op. cit., p. 372. A tal proposito, in *Sud'ba ženy professora* [Il destino della moglie del professore, 1936] la scena di ‘Tolstoj e il vaso da notte’ viene risolta in modo leggermente diverso rispetto alla poesia presa in esame, più vicino ai ricordi di testimoni oculari come Valentin Bulgakov (vd. nota precedente su di lui), ma allo stesso tempo non meno umiliante per un classico: “La moglie del professore aveva sonno [...] cammina e dorme. E sogna che le viene incontro Lev Tolstoj che tiene tra le braccia un vaso da notte [...] Indica [...] con il dito verso il vaso e dice: [...] – Ecco... ho fatto qualcosina qui e ora lo mostro al mondo intero. Che tutti guardino. Anche la moglie del professore si mette a guardare e si rende conto che non si tratta più di Tolstoj, ma di una baracca”, D. Charms, *Polnoe sobranie sočinenij*, II, op. cit., pp. 104-105. Si no-

fioritura di *Kul'tura Odin* [Cultura Uno]³⁵ questo paradiso dell'avanguardia aveva quasi preso avvio e Majakovskij poté goderne appieno. Ad ogni modo, anche prima dell'epoca sovietica i cubofuturisti recitavano volentieri l'epilogo del dramma 'il figlio che trionfa sul padre'. Riporto il volantino *Schiaffo al gusto corrente* (1913). Qui il ruolo del 'figlio' — il contestatore dei simbolisti ("dei maestri pietroburchesi")! — fu interpretato da Chlebnikov che soltanto da poco aveva iniziato a scrivere e pubblicare:

В 1908 году вышел "Садок Судей". В нем гений — великий поэт современности — Велимир Хлебников впервые выступил в печати. Петербургские метры считали "Хлебникова сумасшедшим". Они не напечатали, конечно, ни одной вещи того, кто нес с собой *Возрождение Русской Литературы*. Позор и стыд на их головы!.. [il corsivo è degli autori]³⁶.

Per l'esaltazione di Chlebnikov sono state utili anche la vecchia 'tavola dei ranghi'³⁷ della letteratura, capeggiata da Puškin, il cui titolo di 'grande' e 'geniale' poeta passa a Chlebnikov, e la terminologia di uso corrente, come "Rinascimento della Letteratura Russa" e "onta sulle loro teste". Sono state utili proprio perché non si trattava di un'arte nuova e di nuove parole, ma della promozione nel campo letterario dei cubofuturisti affinché occupassero nicchie già esistenti che consentivano una descrizione mediante formule consuete.

Ecco un altro problema: perché, caldeggiando per "l'emancipazione dai morti, dai signori non più viventi", i cubofuturisti e gli obèriuti inserivano regolarmente nelle liste di proscrizione solamente autori russi e non, per esempio, Nietzsche, il quale aveva

anticipato i programmi nichilisti dell'avanguardia russa — e italiana —, o Marinetti, dopotutto il numero uno dei futuristi? Tutti per lo stesso motivo: Chlebnikov, Majakovskij e Charms si stavano facendo strada verso il successo nel campo letterario russo e nel cuore del lettore russo. Di conseguenza, le autorità giunte in Russia dall'Europa non rappresentavano alcuna minaccia per loro. Non era necessario distruggerli, ma sarebbe stato sufficiente metterli a tacere.

3. IL TESTO MODELLO DELL'AVANGUARDIA

L'analisi delle opere di Chlebnikov, Charms e alcuni altri avanguardisti proposta qui e, già in precedenza, nella monografia *La falsa orfananza* ci permette di tirare le somme. Le opere di Chlebnikov, *Ka*, *Čisla* [I numeri], *Ancora una volta, ancora una volta*, *Zangezi* e le opere di Charms, *Zampa*, *Sono il genio di discorsi ardenti*, *Il sogno di due dame brune*, o anche *Èpilog Ègofuturista* [Epilogo dell'Ègofuturista] di Igor Severjanin, possono essere considerate testi modello, in quanto incarnano l'essenza stessa dell'estetica avanguardista. Nonostante tutte le dissomiglianze, hanno in comune l'importanza della pragmatica rispetto alla semantica. In ciascuno di questi testi, inoltre, viene accuratamente disegnato — a volte enfatizzato, a volte mascherato — l'«ego»-progetto dell'autore, chiamato a influenzare la massa di lettori. Tale progetto è attuato o enunciato dall'eroe autoriale, di solito mostrato in tutta la sua forza sovraumana, cosicché il pubblico non possa fare a meno di sottomettersi. In *Ka*, *Zangezi* e *Zampa*, il mondo fantastico viene creato appositamente per questo eroe-civilizzatore a riconferma della sua potenza e dell'universalità delle sue pretese di potere, nonché del significato dei suoi progetti extraletterari; in *Epilogo dell'Ègofuturista*, *Ancora una volta, ancora una volta* e *Sono il genio di discorsi ardenti* l'io lirico si pubblicizza in maniera tale che la folla accetti e ami il comportamento sadico adottato nei suoi confronti.

La prima caratteristica di un'opera avanguardista composta in modo esemplare, quindi, è la grandiosità del suo autore, grandiosità che viene sottolineata

³⁵ Seguo il libro di V. Papernyj, *Kul'tura Dva*, Moskva 1996, in cui l'autore propone una distinzione tra *Kul'tura Odin* [Cultura Uno], ovvero il periodo di ricerche ed esperimenti iniziato dopo la Rivoluzione d'Ottobre, e il successivo, *Kul'tura Dva* [Cultura Due], nel quale Stalin e le autorità sovietiche hanno tentato di regolamentare, di imporre le proprie norme, la propria ideologia ed estetica.

³⁶ *Russkij futurizm*, op. cit., p. 42, "Nel 1908 venne pubblicato *Il vivaio dei giudici*. Con questo, *il genio — il grande poeta* della modernità — *Velimir Chlebnikov* fece la sua prima apparizione sulla carta stampata. I maestri pietroburchesi ritenevano 'Chlebnikov un folle'. Non pubblicarono assolutamente nulla, ovviamente, di colui che aveva portato con sé il *Rinascimento della Letteratura Russa*. Onta e disonore sulle loro teste!..."

³⁷ La metafora traccia un parallelo tra la gerarchia letteraria degli autori e la 'tavola dei ranghi' introdotta nella Russia zarista da Pietro il Grande con l'obiettivo di regolare e ordinare le cariche militari e amministrative poste al servizio dello Stato [N.d.T.].

con ogni mezzo. L'ego imponente dell'autore — re / superuomo / Dio — è dotato di pieni poteri nei confronti del lettore. In *Ka* e *Zangezi* il protagonista, superuomo e sovrano della folla, costituisce l'alter ego di Chlebnikov. Sotto molti punti di vista, lo stesso vale per Zemljak, l'eroe autoriale di *Zampa*. In tutti i testi menzionati, l'immagine grandiosa di questi personaggi distrae l'attenzione del lettore dai numerosi errori strutturali, stilistici e di altro genere presenti nelle opere³⁸.

L'asservimento del lettore avviene sottoforma di liberazione: è questa la seconda peculiarità di un'opera avanguardista esemplare. Chlebnikov e Charms offrono al pubblico l'affrancamento dai fondamenti della società, dalle convenzioni dell'arte, dalle leggi della logica e dalla tradizione letteraria, ma in cambio esigono che venga prestato loro giuramento in quanto individui eccezionali che hanno concesso questa stessa libertà. Riguardo a *Ka*, *Zangezi* e *Zampa* possiamo dire che la narrazione / azione si sviluppa come programma di creazione della vita dei loro autori per dimostrare al lettore chi è chi.

Con la sua poetica poco scorrevole, scioccante, il contenuto talvolta scandaloso (l'uccisione del predecessore, per esempio), i gesti di sovvertimento delle convenzioni e di rottura con la tradizione, il testo di riferimento dell'avanguardia taglia fuori il pubblico elitario, ma ne conquista uno nuovo, di massa. Questo pubblico democratico-eterogeneo esprime la disponibilità a sottomettersi masochisticamente alla pressione sadica dell'avanguardia, a sopportare con rassegnazione le accuse di stupidità e nullità e persino a trarre un piacere estetico da tale interazione.

Il terzo tratto caratteristico di un'opera avanguardista modello è la struttura aperta che invita il lettore a un'ulteriore costruzione di significato³⁹. Ciò avviene, in particolare, attraverso l'uso della cosiddetta 'cattiva scrittura' [*plochopis'*]: poetica della

trascuratezza, grafomania, agrammatismi e la proclamazione del diritto di includere errori che aprono a riletture. Essendo affine alla letteratura ironica / satirica, la 'cattiva scrittura' è capace in linea di principio di generare molteplici significati (simili a quelli che emergono nelle opere di Koz'ma Prutkov, autore satirico inventato da Aleksej Tolstoj e dai fratelli Žemčuznikov), ma negli avanguardisti serve prima di tutto come apertura del testo. Funziona con un effetto analogo anche la *zaum'*, che provoca un ventaglio di scioglimenti di significato e di carico funzionale. La 'cattiva scrittura' è presente a tratti in *Zangezi*, ancora più spesso in *Zampa*; la *zaum'* in entrambi.

La quarta particolarità del testo avanguardista modello è la sua tendenza a trascendere gli stretti confini letterari. Le possibilità sono molteplici: trattare di filosofia, di politica, di matematica o di linguistica; avventurarsi in territori contigui alla letteratura, come la pittura o le arti grafiche; imitare teorie scientifiche o scritti in lingue straniere; diversificare il testo a livello grafico. All'interno di *Ka*, per esempio, troviamo formule matematiche e antiche parole egizie, in *Zangezi* abbiamo l'alfabeto 'stellare', teorie matematiche e storiosofiche e in *Zampa* il monogramma di una finestra e un disegno, detto 'pianta di Amenhotep', dove le parti del corpo sono strade, spiegate in termini di logica cisfinita charmsiana. Questa particolarità si impone anche al lettore 'comune' disposto a ragionare su questioni extraletterarie nel formato quasi-scientifico e quasi-filosofico proposto dall'avanguardia.

Il contributo dell'avanguardia nell'elaborazione delle modalità creative del repertorio modernista, dei principi autoriali e delle tipologie di opere si è poi rivelato formativo per lo sviluppo della letteratura, della pittura e di altre forme d'arte. L'esperienza dei cubofuturisti e degli obèriuti venne assimilata come una lezione di emancipazione dagli accordi e dalle convenzioni accettate, ma anche come esemplare commistione di elitarismo e democratismo. Grazie al movimento avanguardista, tanto della prima ondata, quanto delle ondate successive, le semplici cose e i discorsi quotidiani, privi di un'impronta di fabbricazione o di un design elaborato, hanno incominciato a entrare nel concetto di 'arte'. Si è verificata una rivo-

³⁸ Cfr. A. Žolkovskij, *Grafomanstvo kak priëm. Lebjadkin, Chlebnikov, Limonov i drugie*, in *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov*, a cura di W.G. Weststeijn, Amsterdam 1986, pp. 583-585.

³⁹ Cfr. Idem, *O genii*, op. cit., pp. 274-275; Idem, *Poëtika proizvola i proizvol'nost' poëtiki (Majakovskij)*, in Idem, *Invencii*, Moskva 1995, p. 123.

luzione estetica che ha permesso al quotidiano, alla tecnica, all'intenzionale assenza di arte e al primitivismo, anzitutto, di essere rappresentati sulla tela e nella parola e, poi, di aspirare a esposizioni, musei, teatri, riviste e spazi di altro tipo. In queste circostanze, naturalmente, il confine tra arte e non-arte, tra gusto e mancanza di gusto, tra la fantasia in volo e la sua assenza è sfumato. Per preservare i privilegi spettanti all'autore rispetto a dilettanti, epigoni o grafomani, inizialmente gli avanguardisti della prima ondata e, in seguito, i loro discepoli hanno voluto chiarire il messaggio estetico e ideologico delle opere. Non limitandosi ai chiarimenti, hanno fornito alla propria causa una potente piattaforma teorica che, in alcuni casi particolarmente efficaci, ha permesso loro di ridefinire le regole del gioco nel campo della produzione culturale. Il numero di autori capaci di 'arte senza arte' e della sua concettualizzazione è cresciuto e continua a crescere, portando alla fioritura dell'istituzione di curatori / redattori che attuano una selezione e, in tal modo, delineano il confine tra arte e non-arte. Per volontà loro, alcune opere d'arte senza arte hanno accesso al pubblico, mentre la maggior parte delle altre viene marchiata come 'hobby', 'homemade', 'grafomania', ecc.

L'analisi del cubofuturismo e dell'OBĚRIU è dominata da una considerazione prospettica dell'avanguardia, dal punto di vista dell'influenza più potente. Totalmente estromesso dagli studi sull'avanguardia è l'approccio opposto, 'archeologico', il quale pone le seguenti domande:

- come e da cosa ha preso corpo la letteratura cubofuturista e obėriuta?

- cosa hanno inserito gli avanguardisti nelle loro opere e come leggere queste opere, seguendo i codici artistici della loro epoca?

- infine, se in prospettiva il concetto d'avanguardia si è rivelato straordinariamente vitale, è possibile dire lo stesso della sua produzione letteraria e della creazione della vita, se la si inquadra secondo tutte le regole della teoria letteraria e la storia della letteratura?

Come risultato dello squilibrio tra punto di vista prospettico e archeologico, l'avanguardia è diventata un fantasma, una specie di rotolacampo completa-

mente privo di radici, di un passato, distinta dal suo tempo come novità eccezionale e al passo soltanto con il futuro.

4. LA PRIMA AVANGUARDIA E L'ARRIVO DEL FUTURO

Per concludere parliamo del nostro presente, che la prima avanguardia russa aveva dichiarato essere – e, come il tempo ha dimostrato, non senza ragione – futuro a lei affine. Persino la pittura suprematista di Kazimir Malevič non vi si trova sempre a proprio agio. Da un lato, tanto il suo status quanto il suo valore sono da record, ma, dall'altro, ha avuto avvio una problematizzazione intellettuale, nel corso della quale i significati che sembrano esserle stati solidamente fissati dagli sforzi di Malevič e dagli esperti si stanno rivelando discutibili.

Inizierò da una famosa storia accaduta il 4 gennaio 1997 al museo Stedelijk di Amsterdam. L'artista-attivista Aleksandr Brener, avvicinandosi al *Suprematizm (Belyj krest)* [Suprematismo (Croce bianca)] di Malevič – dipinto il cui valore stimato è di dieci milioni di dollari –, ha estratto una bomboletta di vernice verde, ha disegnato sulla croce bianca il simbolo del dollaro e si è arreso alle autorità. L'atto ha destato reazioni disparate, per lo più negative. Il tribunale ha ritenuto il gesto di Brener – trasgressore di un sacrario culturale – vandalico, lo ha condannato a cinque mesi di reclusione e al risarcimento delle spese di restauro del dipinto, imponendogli il divieto di visitare il museo Stedelijk di Amsterdam per tre anni. Tra i critici d'arte e i curatori si è discusso attivamente per stabilire se la sua azione fosse, o meno, una dichiarazione artistica. Gli oppositori di Brener si sono attenuti al parere del tribunale, mentre gli apologeti hanno sostenuto la linea di difesa nel processo e quindi che l'artista stesse protestando contro la commercializzazione dell'arte figurativa. Nella strategia distruttiva di Brener è stato letto anche un influsso dadaista. Su internet, inoltre, si è diffusa la voce – non è chiaro da chi provenga – che la collaborazione di Brener e Malevič abbia dato origine a una nuova opera d'arte⁴⁰.

⁴⁰ Sul sito "Zapreščennoe iskusstvo" [Arte proibita] il 4 gennaio del

Comunque si valuti questa azione, una cosa è chiara. Brener ha compiuto un atto all'avanguardia, esercitare violenza sulle opere e sulle reputazioni di autori iconici, proprio nei confronti di un'opera avanguardista. Questo "schiaffo al gusto corrente" avrebbe di sicuro incontrato l'approvazione di Marinetti che lottava per lo spurgamento dell'Europa dai vecchi artefatti, creando spazio per l'apparizione dei nuovi, futuristici. Per di più, la semiotica del dollaro disegnato sulla croce bianca sembra evidentemente rivelatrice. È il verdetto emesso nei confronti della prima avanguardia per la sua sete di potere, auto- e mera pubblicità, imposizione nella coscienza del pubblico di massa con ogni mezzo, compresa la commercializzazione dell'attività creativa.

Ed ecco una storia relativamente recente. Il 18 novembre 2015 nel corso di una conferenza stampa presso la galleria Tret'jakov è stata fatta una scoperta eclatante. Era previsto che venisse resa pubblica il mese successivo nel libro di Irina Vakar, *Kazimir Malevič. Čěrnij suprematičeskij kvadrat* [Kazimir Malevič. Quadrato nero suprematista], ma è emersa in anticipo a causa delle circostanze. Un'analisi tecnica (fluorescenza e infrarossi) di *Čěrnij kvadrat* [Quadrato nero] ha dimostrato che sotto lo strato principale del dipinto è nascosta un'iscrizione di tre parole con la calligrafia di Malevič. Vakar ci ha letto: "Bitva negrov noč'ju" [Battaglia di negri di notte]. In altri termini, il *Quadrato nero* che l'autore spiegava con principi mistico-filosofici, in realtà era un rifacimento del dipinto umoristico di Alphonse Allais, *Combat de nègres dans une cave, pendant*

la nuit, un rettangolo quasi quadrato di colore nero. Nell'intervista per "Meduza", Vakar ha così spiegato il valore di questa scoperta: *Quadrato nero* era stato attribuito ad Allais anche in precedenza (come ai quadrati neri del negromante e filosofo Robert Fludd), eppure il legame tra i due d'ora in poi sarà considerato saldamente e definitivamente appurato. Allo stesso tempo, si è rammaricata per il fatto che l'eclatante scoperta avesse deluso molti colleghi⁴¹.

Questa è l'esemplificazione lampante del fenomeno del 'falso orfano': un secolo dopo è stata strappata a Malevič la 'confessione' sulla fonte del proprio capolavoro. La situazione in cui *Quadrato nero* si è trovato nel 2015 è analoga, per esempio, a quella di *Mirskonca* [Mondallafine] di Chlebnikov una volta individuata la sua fonte, *Rasskaz o Ksanfe, povare carja Aleksandra, i žene ego Kalle* [Il racconto di Ksanf, il cuoco di Alessandro Magno, e di sua moglie Kalla] di Michail Kuzmin⁴². In effetti, *Combat de nègres dans une cave* e *Il racconto di Ksanf* presentano un artefatto o una trama singolare (il riempimento di un dipinto rettangolare con della vernice nera; una vita vissuta due volte, dalla nascita alla morte e all'inverso) con una doppia argomentazione: una realistica (sia i negri, sia la notte, sia la grotta sono nere; i personaggi ringiovaniscono bevendo dalla sorgente della vita eterna) e una di genere (l'umorismo; una leggenda concernente un'antichità lontana, quasi fiabesca). Dopo aver preso in prestito dal proprio predecessore un'idea suggestiva, Malevič e Chlebnikov si rifiutano di motivarla, agendo secondo il principio del 'less is more' e nasce così un nuovo – avanguardistico – design. Rispetto alla tradizione erano stati innovativi esattamente di un passo (rifiuto dell'argomentazione), e non al 100% come avevano inculcato al loro pubblico prima gli avanguardisti e in seguito i solidali studi sull'avanguardia.

A proposito della caverna: la problematizzazione della prima avanguardia russa che ha finora interessato la pittura si estenderà prima o poi anche alla

1997 viene riportato il racconto di Brener: "Mi sono avvicinato al dipinto del famigerato modernista russo Kazimir Malevič [...] Salve, pretenziosa cultura russa! Avevo una bomboletta di vernice verde nella tasca [...] Ho tirato fuori la bomboletta e con uno spruzzo di vernice ho disegnato sul dipinto bianco il simbolo verdolino del dollaro: ho inchiodato il dollaro alla croce, come Gesù. Poi ho chiamato il sorvegliante e gli ho mostrato la mia collaborazione con Malevič. Il poverino non sapeva cosa pensare! Gli sembrava che [...] non ci fosse nulla fuori posto [...] In compenso, come si sono imbestialiti i curatori! Sono arrivati di corsa nella sala quando avevo già le manette. Mi hanno quasi sbranato [...], una vecchia cagna mi ha sputato sui pantaloni. Ecco com'è l'amore per l'arte: senza limiti! Bestie, fareste meglio a non venerare artisti morti, ma a rapportarvi con cura con i vivi!", si veda il repost sul sito "Σ" <https://syg.ma/@chashcha/aliexandr-brienier-barbarashurts-bzdiaschiie-narody-pieriezdaniiie-2018> (ultimo accesso: 18.12.2022).

⁴¹ Dal reportage di Kirill Golovastikov pubblicato sul sito "Meduza" il 19.11.2015, <https://meduza.io/feature/2015/11/19/kazimir-malevich-v-peschere-glubokoy-nochyu> (ultimo accesso: 18.12.2022).

⁴² In *Mnimoe sirotstvo* questo tema viene affrontato nel capitolo 1.

letteratura. E se i lettori di oggi, ricevendo Chlebnikov e Charms dalle mani dei solidali studi sull'avanguardia, si trovano nella triste posizione degli abitanti della caverna di Platone, i quali seguono gli oggetti della realtà dalle ombre di un sole inaccessibile, allora nel nuovo ciclo di ricerche entrambi gli scrittori non saranno più 'ombre', ma appariranno nelle loro reali proporzioni e dimensioni. Nell'immaginario filosofico di Platone ciò significa: alla luce del sole – simbolo della verità ottenuta dallo sforzo del pensiero.

◇ *On Avant-garde's Power Games: Velimir Khlebnikov, Daniil Kharms and Others* ◇
Lada Panova

Abstract

The article attempts to determine what makes the literary legacy of the first Russian avant-garde so special. Did Velimir Khlebnikov, Vladimir Maiakovskii, Daniil Kharms indeed pronounced a “New First Unexpected” word, as they claimed in their manifestos? On a closer look it turns out that their truly innovative feature consists not in their artistic output but rather in their self-promotion strategies resulting in power games in the field of Russian literature, in a sado-masochistic contract with the reader, and, last but not least, in the “How-to-kill-a-great predecessor” topos. Among other things, the article suggests a fresh approach to the avant-garde, which refuses to play its power games, does not accept its contract and concentrates instead on analyzing those.

Keywords

First Russia Avant-garde, Velimir Khlebnikov, Daniil Kharms, Pragmatics of Literature, Imaginary Orphan Complex.

Author

Lada Panova is a linguist and literary critic with a doctorate from the Institute of Russian Language of the Russian Academy of Sciences. She is the author of five Russian-language monographs, “World”, “Space”, “Time” in *Osip Mandel'shtam's Poetry* (2003), *Russian Egypt. Mikhail Kuzmin's Alexandrian Poetics* (2006), *An Imaginary Orphanhood: Velimir Khlebnikov and Daniil Kharms in the Context of Russian and European Modernism* (2017, second ed. 2018), *Going Italian, Going Russian: Dante and Petrarch in Silver Age Letters from the Symbolists to Mandel'shtam* (2019), *Mature Modernism: Kuzmin, Mandel'shtam, Akhmatova and Others* (2021), as well as nearly one hundred essays on literary criticism, poetics and semantics. She also compiled and co-edited a bilingual collection of articles *The Many Facets of Mikhail Kuzmin* (2011). She works at the Institute of Russian Language of the Russian Academy of Sciences, UCLA, USC.

Publishing rights

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



© (2022) Lada Panova

Performativity and Interpellation in *Elizaveta Bam*

Lenora Murphy

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 67-80 ◇

DRAMATIC elements abound in the work of Daniil Kharms, and his sometimes flamboyant self-presentation was nothing if not theatrical. For a man whose life and work were so infused with performativity, he experienced almost no luck as a playwright, however. The only play of Kharms's that received a complete performance during his lifetime is *Elizaveta Bam*, which he composed in December 1927 and was performed at the OBĚRIU exhibition night *Tri levyykh chasa* [Three Left(ist) Hours] in January 1928.

The plot of *Elizaveta Bam* is both simple and impossible: a woman, Elizaveta Bam, is being chased by two men, Piotr Nikolaevich and Ivan Ivanovich. Eventually, it is revealed that they are chasing her because she has murdered one of them. The play concludes by circling back to the first scene of her flight, but this time she is arrested and led away by both men. In between the opening and closing scenes, the story is advanced through a series of vignettes, each with its own generic subheading¹. These vignettes, many of which have no direct connection to the central flight-and-pursuit plot, are the most foregrounded elements of the play, repeatedly introducing new paradigms for the main characters

and their relationships; indeed, Elizaveta and her pursuers change personae as the scenes in which they find themselves change genre. As a result of her ever-shifting self, Elizaveta and her crime alike are elusive — but her guilt is, ultimately, undeniable.

At the heart of *Elizaveta Bam* is a tension between the infinite possibilities of human identity and the certainty that our fates are decided by outside powers. For the majority of the play, Kharms stages ludicrous scenarios and nonsense dialogue, using the potential offered by the theatrical space to create a world defined by instability, with the bodies of the actors serving as the only lines of continuity. This absolute freedom is an illusion, however; Elizaveta cannot escape what has been decided for her. In this paper, I explore this conflict between an individual's desires and the higher authority that ultimately controls them using theories of state power from Foucault and Mbembe as well as Althusser's concept of interpellation to illuminate the political order Kharms builds. Though no explicit reference is made in the play to any state, Soviet or otherwise, the ending and Elizaveta's capture cast her previous transformations in a new light: not only are they expressions of the vast number of selves contained within all humans, they can also be read as attempted escapes from a power that refuses to allow Elizaveta to perform any version of herself other than that which it has chosen. I argue that the tragedy of *Elizaveta Bam* is not Elizaveta's 'crime', arrest, or presumed death, but the fact that she is denied the privilege to live as a truly untethered individual.

THREE LEFT(IST) HOURS

In OBĚRIU scholarship, the evening of January 24, 1928, has taken on almost mythic proportions. After all, one of the defining aspects of the

* I would like to thank Branislav Jakovljević, Gabriella Safran, and Yuliya Ilchuk for their invaluable help in the development of earlier versions of this article.

¹ There are two variants of the *Elizaveta Bam* script: one that contains only the text of the play, the other, based on a typed manuscript housed in N. Khardzhiev's collection in the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI) in Moscow, that includes penciled-in stage directions and generic subheadings (the latter is frequently referred to as the "scenic variant"). Both were included in Mikhail Meilakh's 1987 publication of the play (M. Meilakh, *O 'Elizavete Bam' Daniila Kharmisa (predystoriia, istoriia postanovki, p'esa, tekst)*, "Stanford Slavic Studies", 1987, 1, pp. 163-246). All citations of *Elizaveta Bam* in this article will be of the scenic variant as it was presented in "Stanford Slavic Studies", except for the very end of the play (what corresponds to the final page of the typed manuscript), which in that publication was only included in the non-scenic variant.

careers of the core members of the group that at that time called itself OBĚRIU (which at that point included, in addition to Kharms, Aleksandr Vvedenskii, Nikolai Zabolotskii, Konstantin Vaginov, Igor' Bakhterev, and Boris [Doivber] Levin) is that they were truly underground, denied the kind of recognition granted to earlier avant-garde groups. *Three Left (ist) Hours*, which was held at the Leningrad Press House, marks the group's most mainstream exposure – and the poor official reaction guaranteed that a second opportunity would not be granted.

Due to the unique nature of this night in the context of the OBĚRIU members' careers, there is no shortage of information detailing just how *Three Left (ist) Hours* unfolded². Here, I address the event not only because it provided the opportunity for *Elizaveta Bam* to be staged in full, but also because the article (frequently referred to as the OBĚRIU declaration or manifesto) composed by the group to accompany this exhibition provides crucial insight into how Kharms understands and uses theater. The section of the article focusing on theater was written by Bakhterev and Levin³, two men who were intimately involved in the production of *Elizaveta Bam* and had been working with Kharms for the previous two years as part of the experimental theater collective Radiks⁴. As the product of two close collaborators of Kharms, the theater section of the OBĚRIU article offers insight into what Kharms and his team were hoping to accomplish with *Elizaveta Bam*, and how they intended to do it. In keeping with the tone of a document establishing a new artistic movement, they are eager to demonstrate what sets their work apart, what makes their theater completely new

and different from traditional theater: “This will be a plot which only the theater can give. The plots of theatrical performances are theatrical, just as the plots of musical works are musical. All represent one thing – a world of appearances – but depending on the material, they render it differently, after their own fashion”⁵. The goal of OBĚRIU theater was not to produce plot-focused plays, in which all theatrical elements from writing to performance to costumes and sets are used to convey the details of a story to the audience⁶. Instead, the narrative plot, though not discarded entirely, was seen as secondary, and far less readily apparent:

The dramatic plot of the play is shattered by many seemingly extraneous subjects which detach the object as a separate whole, existing outside its connection with others. Therefore the dramatic plot does not arise before the spectator as a clear plot image; it glimmers, so to speak, behind the back of the action. The dramatic plot is replaced by a scenic plot which arises spontaneously from all the elements of our spectacle⁷.

This is a principle that is evident not only in *Elizaveta Bam*, but in many of Kharms's prose works as well. Most prominent in these pieces are sensorial details: sounds, images, music, and movement. All of these aesthetic elements are just as crucial to Kharms as the plot, which is frequently quite simple and fades easily into the background. *Elizaveta Bam* illustrates this method clearly, as befits a play written expressly for this exhibition night, demonstrating to the audience just what OBĚRIU theater was, and how its ‘scenic plot’ functioned.

The production itself, attributed in the event

² For in-depth descriptions of *Three Left (ist) Hours* and the reactions to it, see M. Meilakh, *O 'Elizavete Bam'*, op. cit., pp. 187-97; V. Shubinskii, *Daniil Kharms: Zhizn' cheloveka na vetru*, Sankt Peterburg 2008, pp. 182-211; A. Vvedenskii, *Polnoe sobranie proizvedenii v dvukh tomakh*, II, ed. by M. Meilakh – V. Erl', Moskva 1993, pp. 146-150; I. Bakhterev, *Kogda my byli molodymi*, in *Vospominaniia o N. Zabolotskom*, ed. by E. Pabolotskaia – A. Makedonov – N. Zabolotskii, Moskva 1984, pp. 57-100.

³ I. Bakhterev, *Kogda*, op. cit., p. 88. This section has also been attributed to Kharms.

⁴ Mikhail Meilakh has written at length on the ways that the work of Radiks can be seen in *Elizaveta Bam*, and how the theatrical philosophy of OBĚRIU has its roots in Radiks. For more on this topic, see M. Meilakh, *O 'Elizavete Bam'*, op. cit., pp. 163-173.

⁵ D. Kharms – A. Vvedenskii, *The Man With the Black Coat: Russia's Literature of the Absurd*, trans. by G. Gibian, Evanston 1987, p. 253.

⁶ The question of how to create theater, and how to best utilize the theatrical form, was not a new one: since the turn of the century, the Russian, and then Soviet, theatrical community was in a state of constant disagreement about how to best practice its craft. These arguments became even more complex after the Revolution, as new theatrical genres and techniques (such as grand spectacle reenactments and the theatrical ‘living newspaper’) gained prominence. OBĚRIU's article, as well as its conviction that theater should use more varied means than simple plot and dialogue to communicate with the audience, can be seen as a new entry in this long-running debate. For a concise summary of the currents of Russian/Soviet theater from 1900-1930, see *The Soviet Theater: A Documentary History*, ed. by L. Senelick – S. Ostrovsky, New Haven-London 2014, pp. 1-10.

⁷ D. Kharms – A. Vvedenskii, *The Man*, op. cit., p. 254.

poster to Bakhterev, Levin, and Kharms, with sets and costumes by Bakhterev, was an elaborate affair, considering it was for a one-time event not located in a dedicated theater (the Press House occupied the former Shuvalov Palace on the Fontanka, now home to the Fabergé Museum; at the time, the stage area of the Press House was used for weekly recitations of their works by members of the Leningrad Association of Proletarian Writers)⁸. The set consisted of a central area flanked by two wings, shaped as rows of teeth. The wings were mobile and could be swung out or in to transform the space from wide-open to claustrophobic and back again⁹. Several of the actors were former Radiks collaborators, coming to *Elizaveta Bam* after the ultimately failed attempt to stage Kharms and Vvedenskii's *Moia mama vsia v chasakh* [My Mother is All in Watches]. In addition to actors, the play also features music and a chorus, whose parts are written into the script. All of these elements, considered together, indicate a complex, intricate staging which foregrounded its technical elements.

Ultimately, this evening did not serve as the springboard to broader notoriety for which OBĚRIU perhaps hoped¹⁰. The day after *Three Left(ist) Hours*, a critic from the “Krasnaia gazeta” [“Red Gazette”] claimed that the play, according to the general opinion of the audience, was “a cynically frank muddle of which nobody could understand a thing”¹¹. Initially, the afterlife of *Elizaveta Bam* was as grim as the “Krasnaia gazeta” review was negative. Although OBĚRIU would continue to perform excerpts from the play at subsequent, less high-profile events, for decades the night at the Press House remained its sole complete performance. Since the rediscovery of Kharms and OBĚRIU, however, *Elizaveta Bam* has become one of Kharms's best-known works, and is certainly the most famous of his plays. It is also the play of Kharms's that has

received the most scholarly attention¹². It has been staged multiple times in the last few decades and has been translated into many languages — an appropriate fate for a play that was written not only as an independent work of art, but as an introduction to an aesthetic philosophy. *Elizaveta Bam* is much denser than its brevity implies: in this play, Kharms not only introduces his vision of what theater can be, he combines that vision with a commentary on institutions that govern the lives and behavior of ordinary people.

ELIZAVETA BAM AND THE ABSURD STATE

The lack of explicit references to the government, police, or any aspect of the justice system does not impede a reading of *Elizaveta Bam* as a commentary, however absurd, on the relationship between the subject and the state — too much in the play gestures towards that very theme. In order to approach this play as a political work, I have found it useful to utilize the frameworks detailed in the writings of Michel Foucault and Achille Mbembe. Both of these thinkers explore the ways in which states regulate and benefit from the lives and deaths of their citizens; given *Elizaveta*'s eventual fate and presumed death, their work helps to illuminate why that happens and how such an ending can recontextualize the preceding action depicted in the play.

In his lecture series *Security, Territory, Popu-*

⁸ V. Shubinskii, *Daniil Kharms*, op. cit., p. 185.

⁹ All descriptions of the production itself are taken from M. Meilakh, *O 'Elizavete Bam'*, op. cit., pp. 180-186. Meilakh occasionally quotes Bakhterev's memories of the evening as told to Vladimir Erl'.

¹⁰ See V. Shubinskii, *Daniil Kharms*, op. cit., p. 188.

¹¹ Quoted in A. Vvedenskii, *Polnoe sobranie sochinenii*, II, Ann Arbor 1984, p. 246. Translation my own. Thank you to Gabriella Safran for her insights on how to render this phrase in English.

¹² Most of the studies devoted to *Elizaveta Bam* focus on generic, formal, and textual questions, acknowledging the political background without making it a primary focus. As a result, this article, which presents an overtly political reading of the play, does not draw heavily on that body of previous scholarship. For more on how *Elizaveta Bam* fits into broader European theatrical movements and genres of the 20th century, see J. Stelleman, *The Transitional Position of Elizaveta Bam between Avant-Garde and Neo-Avant-Garde, in USSR*, ed. by J. van der Eng — W. G. Weststeijn, Amsterdam-Atlanta 1991, pp. 207-229; J-Ph. Jaccard, *Daniil Kharms: Teatr absurda — real'nyi teatr: Prochtenie p'esy Elizaveta Bam*, “Russian Literature”, 1990 (27), 1, pp. 21-40; H. Grünwald, *Generic Ambiguity in Daniil Kharms's "Elizaveta Bam"*, “New Zealand Slavonic Journal”, 2001, pp. 87-99. For an analysis of Kharms's use of language in *Elizaveta Bam*, see G. H. J. Roberts, *Of Words and Worlds: Language Games in Elizaveta Bam by Daniil Kharms*, “Slavonic and East European Review”, 1994 (72), 1, pp. 38-59. For an exploration of the relationship between language, sound, and time in the play, see M. Iampol'skii, *Bespamiatstvo kak istok (chitaia Kharmsa)*, Moskva 1998, pp. 149-155.

lation (1977-1978), Foucault charts the historical development of the citizenry of a given state from a collection of individuals who must be controlled by the sovereign to, by the time of the birth of the modern state in the 17th century, a population, a collective to be managed by the government, and most particularly by the police. The police, Foucault claims, are responsible for making sure that the people who compose the population are productive in a way that will positively impact the state:

[...] police must ensure that men live, and live in large numbers; it must ensure that they have the wherewithal to live and so do not die in excessive numbers. But at the same time it must also ensure that everything in their activity that may go beyond this pure and simple subsistence will in fact be produced, distributed, divided up, and put in circulation in such a way that the state really can draw its strength from it¹³.

In this way, people in the modern state, in what Foucault characterizes as the era of the physiocrats, have become resources of the state, to be regulated and utilized for its benefit. Foucault frames this phenomenon within the rise of mercantilism and economic competition between European states: in this context, the outcome of this regulation of the population is thus expected to be some kind of monetary gain. Human life is treated as raw material in the name of an end goal of wealth accumulation, accomplished by the state for its own purposes.

Foucault places this system at the beginning of western European modernity, at the turn of the 17th century. In tracking the evolution and development of the role of the police over the next several centuries, he confirms that by the nineteenth century, the project of population management had been passed from the police to the market and the state, while the police remained to regulate the behavior of the population:

The regulatory control of the territory and subjects that still characterized seventeenth century police must clearly be called into question, and there will now be a sort of double system. On the one hand will be a whole series of mechanisms that fall within the province of the economy and the management of the population with the function of increasing the forces of the state. Then, on the other hand, there will be an apparatus or

instruments for ensuring the prevention or repression of disorder, irregularity, illegality, and delinquency¹⁴.

What is key for this discussion of *Elizaveta Bam* is that, leading up to the 20th century, the modern western European state was intimately engaged in the process of observing, guiding, and controlling the behavior of its citizens. The logistics of this system could change over time, but the end goal remained consistent. The agency of an individual subject within this system was not accounted for or, indeed, permitted; rather, the individual was absorbed into a collective that was then implemented for the benefit of the state.

Although Foucault is discussing the formation and development of the western European state, his observations can also be applied to Russia and the Soviet Union. Indeed, Foucault was of the opinion that many aspects of the Stalinist state and its expression and implementation of power could be traced back to the West. In his 1978 talk *Gendai no Kenryoku wo tou* [Analytical Philosophy of Politics], given in Tokyo, Foucault argues that the genealogies of both Stalinism and fascism, “two great maladies of power”, had their roots in western historical and political development:

[...] it cannot be denied that in many ways, fascism and Stalinism merely prolonged an entire series of mechanisms that already existed in the social and political systems of the West. After all, the organization of large [political] parties, the development of a police apparatus, the existence of techniques of repression such as labor camps – all this is entirely the heritage of western liberal societies which Stalinism and fascism merely received¹⁵.

Stalinism undeniably does share many characteristics with the modern European state as Foucault describes it, and as a result I believe that Foucault’s framework can be productively used to analyze art of the Stalinist period.

As Foucault defines and explores it, biopower is above all concerned with the way that the state regulates the ‘lives’ of its subjects¹⁶. This problem is

¹⁴ Ivi, p. 353.

¹⁵ Idem, *Dits et écrits. III. 1976-1979*, Paris 1994, pp. 535-536. Translation my own.

¹⁶ In his genealogy of the western state and sovereignty, Foucault traces the evolution of the society of discipline, where focus was given to the regulation of behavior and where failure to adhere to

¹³ M. Foucault, *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France, 1977-78*, trans. by G. Burchell, New York 2007, p. 326.

highly relevant to Kharm's presentation of the individual subject in *Elizaveta Bam* (which will be discussed at length in the next section), but so too is the relationship between the state and death. After all, the overwhelming specter of the play is the death from which Elizaveta tries to flee, and which she ultimately cannot escape. Elizaveta's life is, by the end, not being guided or brought into line; it is being pruned by a power that, if not explicitly the state, is at least analogous to it. Foucault identifies the right to kill as one of the foundational aspects of sovereign power: "Sovereign power's effect on life is exercised only when the sovereign can kill. The very essence of the right of life and death is actually the right to kill: it is at the moment when the sovereign can kill that he exercises his right over life. It is essentially the right of the sword"¹⁷. For a broader discussion of how the state can inflict death, both directly and indirectly, and the implications of this sort of culture of state murder, it will be helpful to consider Achille Mbembe's necropolitics, the state management of death¹⁸.

Mbembe introduces necropolitics as a counter to, or continuation of, biopower, which he describes as "that domain of life over which power has asserted its control"¹⁹. In contrast, necropolitics seeks to answer questions concerning death: "[...] under what practical conditions is the power to kill, to let live, or to expose to death exercised? Who is the subject of this right? What does the implementation of such a right tell us about the one who is thus put to death and about the relation of enmity that sets

such a person against his murderer?"²⁰. If Foucault describes the systems through which the state directs the lives and activities of its citizens, Mbembe grapples with the state as killer, as an arbiter that determines which lives it would prefer to do away with.

Crucial to Mbembe's depiction of this fatal relationship between state and subject is Carl Schmitt's definition of the "state of exception": that scenario which the law does not account for, and in which the sovereign therefore is authorized to act as they will, outside of the law with the law's own blessing. In a discussion of the security state, Mbembe observes that such a state actually "thrives on a *state of insecurity*, which it participates in fomenting and to which it claims to be the solution"²¹. Security mechanisms, and the people who operate them, know that their authority is dependent on the continuous demonstration of some kind of threat from a potential, or even imagined, enemy. This conflict between the state and its 'enemy' can be transformed into something even broader and more far-reaching, however. Mbembe identifies "trajectories by which the state of exception and the relation of enmity have become the normative basis of the right to kill. In such instances, power (which is not necessarily state power) continuously refers and appeals to the exception, emergency, and a fictionalized notion of the enemy"²². If a society finds itself continually under threat, continually in a state of emergency, then it is no longer ruled by laws but by fear and aggression and the certain knowledge that all threats to its order must be eliminated.

Mbembe's insistence that the power that operates in this kind of drawn-out state of exception is not necessarily state power is notable, particularly in light of *Elizaveta Bam*'s lack of clarity on the question of the state. In his discussion of the French Revolution, Mbembe describes an environment of terror (a "state of insecurity") so encompassing that it helped to erode the barrier between state and subject:

regulations was strictly punished, and the society of control, which he associates more closely with biopower. In the society of control, death is held off (i.e., the usage of the death penalty declines), and the state's attention is devoted to the observation of and the optimization of subjects' lives. Stalin's rule can perhaps be said to occupy a kind of middle ground between these two models, with the balance tilted in favor of the society of discipline, a combination which is well-illustrated in *Elizaveta Bam*.

¹⁷ M. Foucault, *"Society Must Be Defended": Lectures at the Collège de France, 1975-76*, trans. by D. Macey, New York 2003, p. 240.

¹⁸ Mbembe's work is for the most part oriented towards the 21st century, but, like Foucault, many of his observations speak both to Stalinism broadly and *Elizaveta Bam* specifically.

¹⁹ A. Mbembe, *Necropolitics*, trans. by S. Corcoran, Durham-London 2019, p. 66.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ivi, p. 54.

²² Ivi, p. 70.

As David Bates has shown, the theorists of terror believed it possible to distinguish between authentic expressions of sovereignty and the actions of the enemy. They also believed it possible to distinguish, in the political sphere, between the citizen's 'error' and the counterrevolutionary's 'crime'. Terror thus became a way of marking aberration in the body politic, and politics came to be read both as the mobile force of reason and as an errant attempt to create a space where 'error' would only be reduced and the truth enhanced and the enemy dispatched²³.

The power over life and death, the authority to act in the state of exception, did not belong solely to the state in its most concentrated form. To decide who had overstepped their rights, who could not continue to live in the space governed by the state, was determined not by actions taken but by identity: citizen or enemy. The implications of such a mindset find some expression in the murky world of *Elizaveta Bam*, where Elizaveta's guilt and punishment are established not through clear, logical evidence, but by the tautological conclusion that since she is the guilty party, she must have committed the crime.

THE TRANSFORMING SUBJECT IN ELIZAVETA BAM

The question of the state and its power may be said to hover, barely seen, behind the main action of *Elizaveta Bam*, analogous to the "glimmering" theatrical plot referred to in the OBĚRIU article. In this play, Kharms most directly considers the individual subject, which he depicts as a discrete, independent unit which is nonetheless mutable, unstable, and capable of fantastic variation. The action onstage is driven not by the plot but by this play of subjecthood. From scenario to scenario, from moment to moment, there is no guarantee that who a character was, who they presented themselves as, will have any connection to who they are now. Sometimes, personality traits and interpersonal relationships stay consistent, but there are also times when they are completely broken. The only constant Kharms offers is that his characters will continuously re-evaluate and re-invent themselves and their place in the world: this rule, however, is violated by the final scene, in which it is confirmed that no number of transforma-

tions could make Elizaveta into a person innocent of the charges leveled against her.

Given the central position that my analysis grants to Kharms's interpretation of the political, social subject, Louis Althusser's work on interpellation provides a crucial aid to approaching this material. As Althusser defines it, interpellation expresses the relationship between the individual and ideology as one of mutual recognition: ideology, be it state, familial, religious, or other, in essence calls out to the individual, identifies them, and they in turn identify themselves in the same way. Althusser understands ideology as a purely material phenomenon, and its materiality is rooted in its ability to constitute individuals in this way. The example Althusser provides to illustrate how interpellation takes place is (appropriately for a discussion of *Elizaveta Bam*) a scenario in which a policeman calls out to an individual walking by:

Assuming the theoretical scene I have imagined takes place in the street, the hailed individual will turn round. By this mere 180-degree physical conversion, he becomes a *subject*. Why? Because he has recognized that the hail was 'really' addressed to him, and that 'it was *really him* who was hailed' (and not someone else)²⁴.

To be addressed by an ideology, to be identified by an ideology, and to recognize that you have been addressed and identified, is to be interpellated. In real life, this process is almost automatic from birth, an unavoidable aspect of living in a society: "[...] ideology has always-already interpellated individuals as subjects, which amounts to making it clear that individuals are always-already interpellated by ideology as subjects, which necessarily leads us to one last proposition: *individuals are always-already subjects*"²⁵. We are born into ideology, and our existence, our individual subjecthood, is governed by it. The questions of naming and labeling, of recognition and self-recognition, and of the interplay of subject and state recur throughout *Elizaveta Bam*, as its characters demonstrate the flexibility of their

²³ Ivi, p. 73.

²⁴ L. Althusser, *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological State Apparatuses*, trans. by G. M. Goshgarian, London-New York 2014, p. 264.

²⁵ Ivi, p. 265.

identity, as well as their ultimate vulnerability before a power they cannot outrun.

As the play begins, Elizaveta is already being pursued; indeed, the audience first sees her hiding from offstage pursuers, in fear for her life. Her terror seems justified as they attempt to break down the door when she refuses to let them in. As they push against the door, Elizaveta tries to reason with them, to understand why they are chasing her and what sort of fate awaits her:

Ел. Б.: Я Вам дверь не открою, пока Вы не скажете, что Вы хотите со мной сделать...

I-й гол.: Вы сами знаете, что Вам предстоит.

Ел. Б.: Нет, не знаю. Вы меня хотите убить?

(вместе) I-й: Вы подлежите крупному наказанию!

II-й: Вы всё равно от нас не уйдёте!

Ел. Б.: Вы, может быть, скажете мне, в чём я провинилась.

I-й: Вы сами знаете.

Ел. Б.: Нет не знаю...

I-й: Разрешите Вам не поверить.

II-й: Вы преступница.

Ел. Б.: Ха-ха-ха-ха! А если Вы убьёте меня, Ваша совесть будет чиста?...

I-й: Мы сделаем это, сообразуясь с нашей совестью.

Ел. Б.: В таком случае, увы, но у Вас нет совести²⁶.

Several details in this exchange stand out, perhaps most notably the lack of specificity with regards to Elizaveta's crime and punishment. The voices, still behind the door, claim that Elizaveta knows what her crime is, but they refuse to name it, or to elaborate on what they plan to do with Elizaveta after capturing her. All they will say is that she is subject to "круп[ое] наказани[е]" [dire punishment], a word choice that, along with the label of "преступница" [criminal] that they assign to Elizaveta (an attempt to constitute her into their reality

which she rejects), helps to establish an imbalanced power dynamic between the two parties, unavoidably reminiscent of that between the state and a transgressing subject. As was previously discussed, there is no point in the play at which Kharmis confirms that Elizaveta's pursuers are in any way associated with the state or law enforcement, but they speak as though that is the case. This tension will grow in prominence over the course of the play—these two men may be no more than free agents pursuing Elizaveta for their own purposes, but they present themselves as though there is more at work here than chance. Immediately after this initial exchange, a new generic heading appears: "Жанр реалистический, комедийный"²⁷. This heading does not indicate a new scene, but it does signal a shift in the tone of the action onstage, as Elizaveta switches from pleading with her pursuers to mocking and manipulating them from behind the door. Notably, Elizaveta's taunts, which effectively get under her pursuers' skin, are based around identity, playing with the questions of recognition that Althusser calls attention to in his work:

Ел. Б.: У Вас-то, Иван Иванович, нет никакой совести. Вы просто мошенник.

II-й: Кто мошенник? Это я? Это я? Это я мошенник?!

I-й: Ну подождите, Иван Иванович! Elizaveta Bam, приказываю...

II-й: Нет, Пётр Николаевич, это я что ли мошенник? [...] Вы мне скажите, это я мошенник?

I-й: Да отстаньте же Вы!

II-й: Это что же, я по-Вашему мошенник?

I-й: Да, мошенник!!!

II-й: Ах так, значит по-Вашему я мошенник! Так Вы скажите?²⁸

Here, Elizaveta pushes back against these men who want to capture her, turning their accusations of criminality back at them (although the word

²⁶ M. Meilakh, *O 'Elizavete Bam'*, op. cit., p. 223. ("Elizaveta Bam. I won't open the door for you until you tell me what you are going to do with me... / *First Voice*. You know yourself what you're facing. / *Elizaveta Bam*. No, I don't know. You want to kill me? / *First Voice*. [speaking together with *Second Voice*] You are subject to dire punishment! / *Second Voice*. No matter what, you won't get away from us! / *Elizaveta Bam*. Maybe you could tell me what I'm guilty of. / *First Voice*. You know yourself. / *Elizaveta Bam*. No, I don't know... / *First Voice*. Forgive us if we don't believe you. / *Second Voice*. You are a criminal. / *Elizaveta Bam*. Ha, ha, ha, ha. And if you kill me, do you think your conscience will be clear?... / *First Voice*. We'll do it in consultation with our consciences. / *Elizaveta Bam*. In that case, alas, you have no conscience", *Eight Twentieth-Century Russian Plays*, trans. by T. Langen – J. Weir, Evanston 2000, p. 170).

²⁷ Ibidem. ("Realistic comedy genre", *Eight Twentieth-Century Russian Plays*, op. cit., p. 171).

²⁸ Ivi, pp. 223-224. ("Elizaveta Bam. You have no conscience at all, Ivan Ivanovich. You're just a crook... / *Second Voice*. Who's a crook? Me? Me? I'm a crook? / *First Voice*. Now wait a minute, Ivan Ivanovich. Elizaveta Bam, I order you... / *Second Voice*. No, Pyotr Nikolayevich – so I'm a crook? [...] Tell me, am I a crook? / *First Voice*. Just drop it. / *Second Voice*. So in your opinion, I'm a crook, am I? / *First Voice*. Yes, you're a crook!!! / *Second Voice*. Ah, so, in your opinion I'm a crook! Is that what you said?", *Eight Twentieth-Century Russian Plays*, op. cit., p. 171).

with which she attacks Ivan Ivanovich, “мошенник” [crook], carries less serious connotations than “преступница”, the term that was used to label Elizaveta). At the same time, she addresses one of them by name, adding weight to her verbal attack: before, Ivan Ivanovich’s anonymity contributed to the aura of fear surrounding him, making him seem less like a specific individual and linking him more strongly to the shadowy power structure behind him. Now Elizaveta not only names him but accuses him, defines him, just as he previously attempted to do to her. The most significant difference now is that, in contrast with Elizaveta’s steady denials that she was a criminal, the root of Ivan Ivanovich’s reaction to being called a crook is not fear of punishment or an insistence on his innocence, but anxiety. It is not the consequences of being labeled a crook, but the implications of such a label, what it says about Ivan Ivanovich as a person, that upsets him – and his inability to move on, his need to know if this is truly what Elizaveta and Piotr Nikolaevich think of him, demonstrates how seriously he takes this charge. This vignette reads almost like a companion to Althusser’s illustration of the mechanics of interpellation: Elizaveta hails Ivan Ivanovich as a crook, and much as he dislikes it, he cannot help but respond, acknowledging that on some level she has indeed correctly understood him.

The strength of Ivan Ivanovich’s response here is amplified by Elizaveta’s newfound ability to call him by name. The fact that Elizaveta is able to identify him by name, even though there was no previous indication that she was acquainted with the men chasing her, signals clearly that this play’s approach to memory and identity is far from straightforward. This is quickly borne out, as Elizaveta’s teasing, and Piotr Nikolaevich and Ivan Ivanovich’s clownish ineptness, become more and more pronounced, until suddenly the men are no longer menacing threats but magicians. Their new occupation is announced by Elizaveta, who has exchanged the fear and cunning displayed when she accused Ivan Ivanovich of being a crook for childlike joy and wonder. This is an entirely different setup and tone from what was shown in the opening of the play, a complete recon-

figuration of who these characters are and how they relate to each other achieved fairly rapidly. In spite of all that has changed, though, there is a base level at which they remain unaltered: Piotr Nikolaevich and Ivan Ivanovich remain a pair, approaching Elizaveta together. Their names also remain the same: the individual in *Elizaveta Bam*, then, is capable of incredible change, but within limits.

The fact of these characters’ transformations is notable in and of itself, but the repetition of Elizaveta naming and labeling her pursuers provides an interesting complication. It cannot be said that she changes the natures of Ivan Ivanovich and Piotr Nikolaevich solely through her speech – though Kharms does see an incantatory power in language, which he explores in this very play, in both of the scenarios under consideration here, the personae and relationships of all three characters have a pre-existing instability that limits the control one person can exert on them. Nonetheless, to see Elizaveta twice in a row verbally crystallize a change happening around her, within her interlocutors, forces us once again to consider how this act of naming functions in the universe Kharms has created.

Perhaps the clearest encapsulation of how Kharms approaches the idea of human transformation and how it relates to exterior names and labels can be seen in an appeal that Ivan Ivanovich makes to Elizaveta soon after the introduction of Mamasha and Papasha, Elizaveta’s parents. In this address, Ivan Ivanovich creates a new identity for himself, as a supplicant with a wife and children at home, even as he repeatedly reinscribes Elizaveta’s identity through the use of new patronymics:

Если позволите, Елизавета Таракановна, я пойду лучше домой. Меня ждёт жена дома. У неё много ребят, Елизавета Таракановна. Простите, что я так надоел Вам. Не забывайте меня. Такой уж я человек, что все меня гоняют. За что, спрашивается? Украл я, что ли? Ведь нет! Елизавета Эдуардовна, я честный человек. У меня дома жена. У жены ребят много. Ребята хорошие. Каждый в зубах по спичечной коробке держит. Вы уж простите меня. Я, Елизавета Михайловна, домой пойду²⁹.

²⁹ Ivi, p. 226. (“If you’ll allow me, Elizaveta Cockroachson, I’d better be going home. My wife is waiting for me at home. She has many kids, Elizaveta Cockroachson. Pardon me for boring you so. Don’t forget me. I am the kind of person that everyone kicks out. For what,

None of the three patronymics, not the perfectly ordinary Eduardovna or Mikhailovna or the absurd and insulting Tarakanovna³⁰ is given precedence or treated like the correct version of Elizaveta's name. Instead, they all coexist, each with an equal potential to be true – or perhaps it could be said that each is true in the moment that it is spoken, in the same way that Ivan Ivanovich was a dangerous threat when he was chasing Elizaveta, a harmless magician when she named him as such, and now is a beleaguered family man. All of these contradicting facts can be true, Kharms suggests: a person is not limited strictly to their current circumstance or presentation. In the case of Elizaveta and her three patronymics, which are presented one after the other without interruption, it is possible that a person is not even limited to being only one thing at a given moment. Identity in this play is not only fluid, it is multifaceted, capable of expressing multiple, seemingly conflicting aspects of one person at once. However, it has a constant to which it must always return: Elizaveta may have a variety of patronymics, but she is always Elizaveta. The act of naming can articulate a change, but as this passage demonstrates, it can also confirm that which is immune to change.

Kharms's attention to these two conflicting aspects of identity once again resonates with the concept of interpellation, particularly its interpretation by Judith Butler, who is interested in the ways that individuals can resist the law that seeks to name and incorporate them: "The law might not only be refused, but it might also be ruptured, forced into a rearticulation that calls into question the monotheistic force of its own unilateral operation"³¹. Butler here is interested mainly in the performance of gender, in the range of ways that individuals can rebel against those rigid categories imposed on them from above:

I wonder. Have I stolen something? But no, Elizaveta Edwardson, I am an honest man. I have a wife at home. My wife's got a lot of kids. Great kids. Each one holds a matchbox between his teeth. So you must excuse me. I, Elizaveta Michaelson, am going home", *Eight Twentieth-Century Russian Plays*, op. cit., p. 174).

³⁰ Literally, "daughter of a cockroach". This begins a cockroach motif that will continue throughout the play.

³¹ J. Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York -London 1993, p. 122.

Where the uniformity of the subject is expected, where the behavior conformity of the subject is commanded, there might be produced the refusal of the law in the form of the parodic inhabiting of conformity that subtly calls into question the legitimacy of the command, a repetition of the law into hyperbole, a rearticulation of the law against the authority of the one who seeks to deliver it³².

Butler suggests that individuals can use the tools of performance to question and test the limits of the identities that they are forced to inhabit; even if they do not deny outright or publicly fight against the law, there is still the possibility of subverting it.

The scenarios depicted by Kharms in *Elizaveta Bam* do not correspond to the specifics of Butler's discussion of gender, but there is overlap between them in the depiction of performance as such – performance as a means of resistance which can also be a key to survival. What stands out about Kharms's version of this phenomenon is how his characters prompt each other to take up new performances; as a result, their performances have a random quality, as though they have no specific desired goal of expression but rather a total willingness to try anything new, to be anyone new. There is nothing structured or purposeful about these performances, simply the unspoken desire to be liberated from one's established identity, even if that liberation is only partially possible: after all, Elizaveta will always be Elizaveta.

It is certainly possible to read *Elizaveta Bam* and regard these transformations as expression of something fully internal, a fundamental porousness of the self. But if we examine the play through the lens of Althusser's work, a political dimension is revealed. This is also a play about the position of the citizen-subject in society, struggling to establish a self that can exist safely – a goal that Kharms ultimately reveals to be impossible. No matter how much Elizaveta, Piotr Nikolaevich, and Ivan Ivanovich change, they cannot fully outrun the hunter and prey identities that defined them from the very beginning. Their relationships can evolve, can become close and affectionate, can experience complete reversals of power dynamics, but the way that they are linked together, the way that the two men never stop following Elizaveta, is consistent. No matter how much

³² Ibidem.

they change, certain aspects of their fate and identity remain completely out of their control.

This is confirmed by the sequence in which Elizaveta's crime is revealed. Even before the event is described, Kharms muddies the narrative waters, obscuring just who is telling the story. It is Piotr Nikolaevich who begins the tale ("Но однажды я просыпаюсь..."³³). Ivan Ivanovich, however, quickly takes over, with the stage directions indicating that the two "закрывают друг друга"³⁴. This direction suggests an erosion of the boundaries between Ivan Ivanovich and Piotr Nikolaevich, their unique and concrete subjecthood traded in for something more ambiguous and indeterminate. Even as the narration centers the experience of the narrator, Kharms complicates the very idea of individual subjectivity: the story these two men share will determine Elizaveta's fate, but from the start it hints at a blurred perspective. This is reinforced as Ivan Ivanovich picks up from Piotr Nikolaevich, recounting the appearance in his doorway of a woman: "Во всяком случае, я видел хорошо её лицо. Это была вот кто (*показывает на Ел. Б.*). Тогда она была похожа..."³⁵. This sentence is completed by "Everyone" announcing, "На меня!"³⁶. All performers then leave the stage, save for Ivan Ivanovich and Elizaveta, and he continues: "Я спросил её, чем она это сделала. Она говорит, что подралась с ним на эспадронах. Дрались честно, но она не виновата, что убила его. Слушай, зачем ты убила Петра Николаевича?"³⁷. Elizaveta insists that she did not kill anyone, but Ivan Ivanovich presses her: "Взять и зарезать человека! Сколь много в этом коварства! Ура! ты это сделала, а зачем?"³⁸.

Here, Elizaveta's crime and victim are finally revealed. However, this revelation obscures the truth rather than bringing it to the light. After this scene, the identities of the victim and criminal involved in this apparent murder are, if anything, less evident than before. Each figure has become blurred: Piotr Nikolaevich and Ivan Ivanovich become each other's doubles and Elizaveta's likeness is shared by the entire ensemble. Even if a specific crime can be definitely determined to have taken place, the question of who did it and who it was done to are fundamentally unanswerable. If Elizaveta was the killer, then the killer could in fact have been anyone, because it has been established that she looks like everyone. If Piotr Nikolaevich was the victim, then it could also have been Ivan Ivanovich. If there is guilt or victimhood, they cannot be linked to one individual; the possibility for individual agency has been effectively removed.

Kharms reinforces this paradigm in the final sequence of the play, which loops back to the opening scene. Once more, Elizaveta is hiding from the two men attempting to knock her door down, debating her chances of escape. This time, however, she is reduced to a state of absolute vulnerability, and cannot fight back as she did before. Ivan Ivanovich and Piotr Nikolaevich succeed, and Elizaveta is arrested and dragged off. As they lead her away, she is still insisting on her innocence: "Да я не убивала никого! [...] Вяжите меня! Тащите за косу! Продавайте сквозь корыто! Я никого не убивала! Я не могу убивать никого!"³⁹. At this point, Kharms has created a world so alogical, and introduced so many opposing pieces of information, that it is impossible to take Elizaveta's protestations entirely at her word: the fact is, she may have killed somebody. However, the only crime of which she has been directly accused is the murder of Piotr Nikolaevich, who in this very scene is alive and well onstage. Logically, Elizaveta cannot be guilty of killing a person still alive. But the

³³ M. Meilakh, *O 'Elizavete Bam'*, op. cit., p. 229. ("But one time I wake up —", *Eight Twentieth-Century Russian Plays*, op. cit., p. 179).

³⁴ Ibidem. ("hide one another", *Eight Twentieth-Century Russian Plays*, op. cit., p. 179).

³⁵ Ibidem. ("In any case I had a good look at her face. And that's who it was. [*Points at Elizaveta Bam.*] At that time she looked like..."), *Eight Twentieth-Century Russian Plays*, op. cit., p. 179).

³⁶ Ibidem. ("Like me!", *Eight Twentieth-Century Russian Plays*, op. cit., p. 179).

³⁷ Ivi, p. 230. ("I asked her why she did it. She said they fought it out with swords. They fought fair and square, and it was not her fault that she killed him. Listen, why did you kill Pyotr Nikolayevich?", *Eight Twentieth-Century Russian Plays*, op. cit., p. 179).

³⁸ Ibidem. ("To up and butcher a man. How underhanded that is;

hooray, you did do it, but why?", *Eight Twentieth-Century Russian Plays*, op. cit., p. 179).

³⁹ Ivi, p. 221. ("I didn't kill anyone [...] You may tie me up! You may pull me by the hair! You may drag me through the gutter. I didn't kill anyone! I couldn't kill anyone!", *Eight Twentieth-Century Russian Plays*, op. cit., p. 193).

instability of Elizaveta and Piotr Nikolaevich alike, the well-established fact within the universe of the play that who a person is at the present moment can change without warning, introduces the possibility that even though every aspect of her crime as it has been presented is impossible, it may also be true. If it is true, then she must be captured and punished; Ivan Ivanovich and Piotr Nikolaevich have been selected to perform the task, and they must carry it out.

This device of a crime forced into existence in spite of logic and physical reality calls to mind Mbembe's discussion of the state of insecurity perpetuated by the security state to prolong its usefulness and necessity. What Kharms ultimately offers is somewhat more complicated, however. His focus is not on the mechanisms manipulating his subjects but the subjects themselves: from the beginning, the heart of the plot is located within Elizaveta. She is labeled a criminal, and responds with defiance — to return to Althusser's scenario of interpellation, she refuses to turn around when hailed. Do Elizaveta and her fate then fall under the category proposed by Althusser of "bad subjects", those who somehow resist interpellation and "provoke the intervention of one of the detachments of the (Repressive) State Apparatus"⁴⁰? Not quite: Elizaveta's struggle is focused not on external factors, on the social and ideological structures surrounding her, but on internal questions of personal identity. Even when she is being dragged away, she does not protest against the injustice, the obvious mistake that has led these men to apprehend her as a criminal; instead, she insists that regardless of what is done to her, she is not a murderer.

One of the most fundamental questions of this play thus becomes: if Elizaveta is not a murderer, who is she? There is, of course, no concrete answer. In each new scenario, she tries on a different version of herself: here cunning, here innocent, here younger, here older. Her interlocutors and their relationships change along with her, displaying an extraordinary range of identities, none of which are presented as absolute. Elizaveta's identity, her status as a subject

in this world she finds herself in, is predicated on her lack of a stable core: for her, to exist is to change. Ultimately, however, this succession of different possible Elizavetas is forcibly replaced from without by Elizaveta the murderer.

From a play that previously depicted the many natures hidden in each individual and the almost endless human capacity for transformation, what ultimately emerges is a world in which subjects do not possess the kind of freedom they at first seem to. The complex trajectories of Elizaveta and Piotr Nikolaevich illustrate those characters' powerlessness over themselves and their bodies, their vulnerability and lack of agency. Elizaveta can be made into Piotr Nikolaevich's murderer not because it is certain that she killed him but because some other, higher power has decreed it, just as it has decreed that Piotr Nikolaevich must die. Ironically, it is through Kharms's exploration of the infinite sides of humans, the myriad ways they can express themselves and exist in the world, that he also creates a population that, through its very instability, can be framed or forced into guilt or victimhood, for any crime imaginable, and then dealt with accordingly. This play presents a nightmarish version of Althusser's interpellation scenario, with Elizaveta desperately trying to escape after being hailed, but ultimately being forced to turn around and acknowledge that it is indeed she who was hailed, she who is a subject.

The model Kharms generates here thus does have some clear similarities with the biopower model, particularly in how subjects are reduced to biological units for the control and consumption of a greater power. Onstage, none of the characters can get their stories straight, as it were — they cannot come to an agreement about this instigating crime and who committed it. In the end, however, Elizaveta suffers the exact fact that she was threatened with when the play started, her agency trampled by the narrative imposed from above. By the end of *Elizaveta Bam*, it is difficult for the audience to determine what happened: whether Piotr Nikolaevich truly died and whether Elizaveta was guilty of his murder are unknowable. All that can be said for sure is that a murder was committed, and a victim and perpetrator

⁴⁰ L. Althusser, *On the Reproduction*, op. cit., p. 269.

were selected to make that crime into a reality. Elizaveta's guilt, then, is irrelevant: what matters is that she is named as a criminal, and then punished as one. Her capture and presumed death can then be claimed by the invisible state as proof of its effectiveness and necessity, for a threat to public order and safety has clearly been eliminated.

CONCLUSION

In how it deals with characterization, *Elizaveta Bam* occupies a unique place in Kharms's oeuvre, which is not typically focused on psychological questions. As Elizaveta, Piotr Nikolaevich, and Ivan Ivanovich move from scenario to scenario, changing as they do, they become characters of immense complexity and richness. This approach to character is not always seen in Kharms's famous prose works, such as *Sluchai* [Incidences, 1933-39], which tend to place more emphasis on scenario and physical details than the inner workings of a character's mind. *Elizaveta Bam* is not entirely disconnected from Kharms's prose of the 1930s, however: taken on their own, each of its generic subsections reads like a dramatic version of the microfiction for which he is most famous. The plot of Elizaveta's pursuit and capture accounts for a small proportion of the play overall – in keeping with the OBĚRIU article's prioritization of scenic plot over dramatic plot, *Elizaveta Bam* could be described as a series of mostly unconnected vignettes. The transformations in personality and character type that occur between these scenes could, in that light, be viewed as more literal transformations, as the actors actually playing different characters in each new scenario. Their identities and even their biological statuses can change dramatically because there is no expectation of emotional or physical continuity.

What makes *Elizaveta Bam* something other than a staged precursor of *Sluchai* is Kharms's decision to impose a larger narrative structure, to follow the journeys of a few characters as they move from scenario to scenario. Instead of the sharp focus on small, isolated moments of time, seemingly disconnected from past and future alike, that Kharms

would craft later in his career, *Elizaveta Bam* depicts a world in which past and future meld together, and both are inescapable. Elizaveta does not have the freedom of a character captured in a sliver of time, then abandoned and never heard from again: although she is one of Kharms's most fully-rounded characters, one of his few figures who possesses real biological and narrative continuity, she pays a price for those qualities. Just as the dramatic plot of *Elizaveta Bam* exerts its force on the structure of the play, the unseen power structure motivating Ivan Ivanovich and Piotr Nikolaevich's pursuit of Elizaveta is, by the end, free to take her away and, presumably, kill her.

What is most at stake in this play, even more than Elizaveta's life, is her status as an individual, and the question of what is permitted to the individual subject. *Elizaveta Bam* presents ordinary individuals as beholden to no one, who act as they will with no inner logic or concern for their community. This is then taken even further with Elizaveta's refusal to acquiesce to an externally imposed narrative that does not fit her understanding of herself. To the extent that she can be defined at all, Elizaveta is characterized by her freedom, her absolute, unpredictable, anarchic selfhood. For large parts of the play, Kharms extends that freedom to her fellow characters, particularly Ivan Ivanovich and Piotr Nikolaevich: all three of them are too untethered to belong to a larger group, or to be concrete subjects of a united polity. The melodrama of the finale not only conveys the specific tragedy of Elizaveta's death, then, but the ultimate fate of the subject who attempts to become truly liberated. The freedom these characters spent most of the play reveling in was, it turns out, always an illusion: the first scene with Elizaveta's successful escape was not a starting-off point but a promise that only Elizaveta could not heed. Whether Elizaveta is in fact a killer is an unsolvable mystery and beside the point: Kharms has constructed the narrative so that she could be, and that possibility is enough. Subjects have been so thoroughly constituted into the state ideology (or rather, the ideology of the undefined power), and the 'state' has such complete control over narratives of crime and pun-

ishment, that Elizaveta cannot escape.

Approaching *Elizaveta Bam* from this angle, it is difficult not to read it as a specific repudiation of the inflexibility and brutality of Soviet society. This impression is only reinforced by the fate that subsequently befell both Kharms and his play: just as Elizaveta is denied the ability to fully act out her broadest, most variegated forms of self, so too was *Elizaveta Bam*, an attempt by its creators to channel the theatrical form in service of a more narratively diverse vision, denied access to the stage by the Soviet authorities. But I would argue that Kharms is also invested in exploring selfhood and subjecthood in a much broader sense. Elizaveta is stalked by an unspecified power not only for purposes of political deniability, but because this is a clash of the individual and society as such: this is the narrative plot that glimmers behind the more showy scenic plot. However, even as Kharms reinforces Elizaveta's powerlessness in this situation, his use of Piotr Nikolae-vich as both victim and pursuer points to an instability and vulnerability of the greater system. Elizaveta may be the ultimate victim of this story, but it seems unlikely that a world that uses up and sacrifices its own people like this can perpetuate itself indefinitely.

◇ *Performativity and Interpellation in Elizaveta Bam* ◇

Lenora Murphy

Abstract

This paper examines how Kharms uses performativity in his 1928 play *Elizaveta Bam* to explore the relationship between the subject and the state. The play follows Elizaveta as she attempts to escape a murder charge by cycling through a series of radically different and strange personae. Her many transformations obfuscate her actual identity and personality; in the context of her flight from men who would kill her, this ability to transform is a survival mechanism. Ultimately, however, she is caught, and Kharms frames this as an inevitability. This approach to the relationship between state and subject corresponds to Althusser's concept of interpellation, which tracks the deep connection between individuals and the ideologies that surround them. This paper argues that Kharms makes the actor's performance into the central device of the play, and in so doing, he uses the tools of theater itself to depict (futile) resistance to overwhelming state power.

Keywords

Daniil Kharms, OBÈRIU, Theater, Louis Althusser, Sovereignty.

Author

Lenora Murphy is an Assistant Professor of Russian Studies at Bucknell University. She completed her PhD in Slavic Languages and Literatures at Stanford University. Her dissertation, *Power and the Void: Representations of Sovereignty in Unperformed Plays of the Stalinist Period*, analyzes performances of sovereignty and subjecthood in four plays by Kharms, Bulgakov, and Platonov that were either unperformed or barely performed during their authors' lifetimes. This project engages with both the texts of these plays and the historical and social context in which they were written; it thus comments on the dual nature of theater's relationship with power, depicting it even as it is subject to it.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2022) Lenora Murphy



OBĚRIU's Absurd Object and the Poetics of Daniil Kharms

Camelia Dinu

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 81-93 ◇

POST-FUTURIST ART AND THE PROCESS OF DENIGRATION

It is the poetry of people alien to us, the poetry of the class enemy³.

IN April 1930 the last performance of the avant-garde group Obedinenie Real'nogo Iskusstva (OBĚRIU) [The Association of Real Art] took place in a residence at the State University of Leningrad and was met with hostility from the proletarian student body. In the following days, articles highly critical of the members of the group appeared in the press. In contrast to prior derogatory articles which had criticized the young artists' eccentric comportment and rebellious theatrical performances, this new criticism was explicitly political. Literary scholar Graham Roberts says of these avant-gardists: "Their refusal to conform to accepted notions of good taste earned these writers the opprobrium of the Soviet press, which branded them all manner of things from 'Dadaists' to 'the class enemy'"¹. In an article in the student newspaper "Smena" dated April 9 entitled *Reaktsionnoe zhonglĕrstvo. Ob odnoi vylazke literaturnykh khuliganov* [Reactionary Juggling: Concerning an Attack by Literary Hooligans], the poetry of OBĚRIU members was called a "rudimentary poetic joke", "protest against the literature of the proletariat", "counterrevolutionary poetry", "poetry of the enemy of class", while its creators were labelled "hooligans of literature"². The author of the article wrote:

The Obereuty [...] despise the struggle in which the proletariat is engaged. Their withdrawal from life, their nonsensical poetry, their *zaum'* trickery – all this is a protest against the dictatorship of the proletariat. Their poetry is therefore counterrevolutionary.

Two other articles, published in the magazines "Studencheskaia Pravda" and "Leningrad", stigmatized OBĚRIU members as enemies of socialist construction and of revolutionary Soviet literature. These insults and negative evaluations played the role of a true denunciation, and the group began to be drastically criticized by the authorities.

Three OBĚRIU members were known for writing books for children, namely Daniil Kharms, Aleksandr Vvedenskii, and Iurii Vladimirov. In fact, children's literature was the only remaining domain where these writers could remain active. Because of censorship, almost none of them were able to publish during their lifetimes anything other than children's books. Thus, children's literature became for them "a means of subsistence and subterfuge"⁴. However, censorship operated here too: accusations of anti-Soviet activity and condemnation aimed at OBĚRIU members incriminated even books for children.

Beyond the three above-mentioned authors, four more participated in OBĚRIU: Nikolai Zabolotskii, Konstantin Vaginov, Igor' Bakhterev and Doibver Levin. In addition, close to the group but not declaring themselves members of the group were the writers Nikolai Oleinikov and Evgenii Schwartz, the philosophers Iakov Druskin and Leonid Lipavskii, the artists Kazimir Malevich and Pavel Filonov, as well as two of Filonov's students, the artists Tatiana Glebova and Alisa Poret. Officially, the group founded by Kharms and Vvedenskii was in opera-

¹ G. Roberts, *The Last Soviet Avantgarde: OBĚRIU – fact, fiction, metafiction*, Cambridge 1997, p. 1.

² L. Nil'vich, *Reaktsionnoe zhonglĕrstvo. Ob odnoi vylazke literaturnykh khuliganov*, "Smena", 1930, 81, p. 5.

³ According to G. Roberts, *The Last Soviet Avantgarde*, op. cit., p. 13.

⁴ D. Culcer, *Prefață* [Preface], in D. Harms, *Un spectacol ratat*, Bucharest 1982, p. XVII. Here and henceforth, the provided translations are my own, unless indicated otherwise – C.D.

tion approximately only two and a half years (from the end of 1927 to the beginning of 1930), but the relationship among the member is complex. The nucleus had constituted itself much earlier in 1920 in the context of an informal group called “Chinari” which had no publications or official recognition. By way of contrast, OBÈRIU was the result of a deliberate and programmed literary process with a solid theoretical and conceptual vision.

After the earth-shaking events of World War I, the October Revolution, and the Russian Civil War in the first decades of the twentieth century, Russian Futurism was beyond its peak and had played itself out by the period 1918-1922. During this same period, the leftist affiliated avant-gardist groups, such as LEF [Left Front of the Arts] and Imaginism, had come to the end of their political importance. After the October Revolution of 1917 the Russian avant-garde experienced the utopia of a heroic communism for a maximum of four years. By the early 1920s the movement had become exhausted, after which the balance of forces among the orientations, groups and organizations shifted. Interest in experimental forms was replaced by ideological networks and the utopic visions imposed by the Soviet regime. Toward the end of the 1920s the main aim of those in power was the proliferation of the principles of social realism which would become the single official direction by 1932⁵.

After the effervescent and heterogeneous phase of the avant-garde during the first two decades of the 20th century, OBÈRIU published its aesthetic manifesto *Deklaratsiia OBÈRIU* [Declaration OBÈRIU] in 1928. Here they defined themselves as promoters of contemporary art and of a new artistic vision: “Who are we? And why us? We,

the OBÈRIUts, are honest workers in our art. We are poets of a new sense of the world and of a new art. We are not only creators of a new poetic language, but also the founders of a new apprehension of life and its objects”⁶. Although OBÈRIU appeared in a monopolizing Soviet literary context, its poetics, constituted by the remnants of futurism, developed on a diverse and non-uniform basis.

Despite the daring objectives formulated in the *Declaration*, this youthful group from Leningrad, born of the agonizing spirit of the avant-garde and constituted during the dark years leading up to Stalin’s Great Terror, had little chance to evade the ever-intensifying censorship. Most of the members came into the crosshairs of the Soviet authorities and were persecuted, accused of anti-Soviet activity in their public spectacles and their children’s books, and subsequently liquidated. Yet the group remains important in the history of literature and in Russian culture because, as literary scholars have pointed out much later and after the fact, the OBÈRIUts’ creations anticipated the poetics of both surrealism and the modern European literature of the absurd.

Many researchers – Jean-Philippe Jaccard, Leonid Katsis, Aleksandr Kobrinskii, Anna Gerasimova, Mikhail Meilakh, Aleksandr Nikitaev, and Aage A. Hansen-Löve, among others – have placed OBÈRIU poetics in the historical and aesthetic context of its time, within the larger phenomenon of modernism and the avant-garde. These researchers have discussed the influence that symbolism, acmeism and modernism had on the group, highlighting the absurdist elements that the group promoted. Overall, the interest of these researchers has focused on the role of humor and metatextuality (the status of the author in the text) in OBÈRIU creations. Given the Kobrinskii’s recent work⁷, as well as the recent study of Anna Gerasimova⁸, it is clear that OBÈRIU remains an active subject in Russian

⁵ I delineate the ideology and aesthetic coordinates of the Russian avant-garde in my book *Avangarda literară rusă. Conștigații și metamorfoze* [The Russian Literary Avantgarde. Configurations and Metamorphoses] (Bucharest 2011). In Chapter Two, *The Nucleus of the Russian Avantgarde*, I discuss the avatars of Russian futurism. Similarly, I discuss the ways in which the Oberiuts both continued the aesthetic of the Russian avant-garde and departed from it in my book *Cazul Daniil Harms. Supraviețuirea avangardei ruse* [The Case of Daniil Harms. The Survival of the Russian Avant-garde] (Bucharest 2019) in the chapter *OBÈRIU – arta reală, cuvântul, obiectul și universul* [OBÈRIU – Real Art, The Word, Object and Universe].

⁶ D. Kharmis, “*I Am a Phenomenon Quite Out of the Ordinary*”: *The Notebooks, Diaries and Letters of Daniil Kharmis (Cultural Revolutions: Russia in the Twentieth Century)*, Boston 2013, p. 159.

⁷ A. Kobrinski, *Poëtika OBÈRIU v kontekste russkogo literaturnogo avangarda XX veka*, Moskva 2000.

⁸ A. Gerasimova, *Problema smeshnogo: vokrug OBÈRIU i ne tol’ko*, Moskva 2018.

literary criticism. The present study begins with a holistic vision of the phenomenon of 'real art' (a central concept of OBĚRIU poetics) then turns to the particular case of the absurdist-surrealism of Daniil Kharms and an examination of his work in the context of OBĚRIU. That is, the first part of the study engages with the group's manifesto and analyzes its most important concepts: 'real art', 'the artistic word', and 'the artistic object'. These concepts are relevant not only to the literature of the absurd but also to elements of the surrealist vision. The second part of the study examines to what degree OBĚRIU principles are recognizable in the prose of Daniil Kharms and to what degree his definition of 'the artistic object' reflects a dimension of the art of the absurd appearing toward the end of the 1920s in the semiotic experiments of the late Russian avant-garde.

THE OBĚRIU DECLARATION AND THE CRITIQUE OF PROLETARIAN CULTURE

The artistic manifesto edited by the poet Nikolai Zabolotskii describes the organization of the group divided into four departments: literature, the plastic arts, theater, and cinematography, while a fifth, namely music, remains a work in progress. The thematic sections are: *The Social Face of OBĚRIU*, *The Poetry of OBĚRIU*, *Toward a New Cinema*, and *The Theater of OBĚRIU*. The manifesto categorically formulates the members' artistic position in relationship to their predecessors: "OBĚRIU does not skate along the themes and across the heights of creativity: it seeks an organically new sense of the world and approach to things"⁹. And again: "The new artistic method of OBĚRIU is universal: it can find a way to represent any theme whatsoever. It is precisely on the strength of this method that OBĚRIU is revolutionary"¹⁰. OBĚRIUts implicitly challenge both the influence of classical realism and its mimetic mechanisms to reflect reality ("experience") and the influence of neoromantic and symbolist idealism ("emotion"):

Our will to creativity is universal: it overflows all types of art and bursts into life itself, enveloping it from all sides. Meanwhile the world, beslobbered by the tongues of the multitude of fools, entangled in the slime of "experience" and "emotion," is now being reborn in all the purity of its concrete and virile forms¹¹.

The group's new artistic vision thus offers an aesthetic universalism and a more direct and firm relationship "to reality".

OBĚRIUts explicitly separate themselves from *zaum'*¹², an artlang invented by Russian futurists and theorized to be a modality reflecting the link between psychic processes and the poetic imagination. Although theorized and popularized at the beginning of the 20th century, transrational language has archaic origins and signified for the Russian futurists the artistic transfiguration of popular curses, incantations, and shamanic and pathological glossolalia; of religious ecstatic states and esoterica from a variety of popular religions. The theory and practice of *zaum'* as transrational language are directly tied, in the context of the Russian avant-garde, to the activity of two protagonists of futurism: Velimir Khlebnikov and Aleksei Kruchenykh. Using *zaum'*, not unlike dadaist experiments, the Russian futurists replaced natural language with anti-words, combining elements and creating extravagant constructions in an emotional-intuitive manner. These new words assigned novel sensations to the phonetic structures and oral combinations already existing in the language. When OBĚRIUts occasionally used *zaum'* in children's books — such as rhythmic counting, invented words, playful baby talk — their creations were seen by censors as dangerous to soviet ideology. Indeed, any form of hermetic poetry was deemed dangerous, and the resulting obscurity was received as an intentional encryption of an anti-Soviet message. In any case, the OBĚRIUts pit themselves against *zaum'*, one of the most significant and original contributions of the Russian futurists to international avant-garde experiments, and it becomes the

¹¹ Ibidem.

¹² The Russian word *zaum'* is composed of the preposition *za* [beyond] and the noun *um* [mind; intellect]. This composition shows the most important trait of transrational language: the capacity to partially or totally eliminate elements of natural language and to replace them with analogical constructions. In the case of *zaum'* the *za* puts it beyond reason and logic.

⁹ Ivi, p. 159.

¹⁰ Ibidem.

OBĚRIUts' principal indictment. For them, "There exists no school more hostile to us than zaum' – trans-sense poetry"¹³.

In the first part of the *Declaration* the OBĚRIUts also position themselves against some fundamental principles of proletarian literature. Their first objection relates to the state-sponsored rethinking of classic works of art and to the imposition of new ideological grids on proletarian art:

We have not yet fully understood the indubitable truth that, in the sphere of art, the proletariat cannot be satisfied with the artistic methods of yesterday's schools: that its artistic principles go much deeper and undermine the old art to its very roots. It's absurd to think that the Repin who painted the Revolution of 1905 is a revolutionary artist. It's even more absurd to think that every "Association of Revolutionary Artists" carries within itself the germ of a new proletarian art¹⁴.

They criticize the way in which the proletarians annihilate the culture of previous epochs and then develop a new one in service of ideology.

Opposed to the theory of collectivism, they also criticize the idea of the Proletkult (*Proletarskaia kul'tura*) which deems that every work of art must respect and reflect the interests and perspectives of a single class. In contrast, the manifesto encourages artistic individualism as well as free and original thinking:

This work is carried out in different directions: each of us has his own creative persona and this circumstance often confuses some people. People speak of an *accidental* union of *different* people. Apparently, they assume that a literary school is something like a monastery, in which the monks all look alike. Our association is free and voluntary: it is a union of masters and not apprentices, artists and not house painters. Each knows himself and each knows what connects him to the rest¹⁵.

Belonging to an artistic group does not mean an annulment of the members' individuality, nor does it mean the allegiance to a unique and depersonalized artistic conception but rather it means the stimulation of each member's artistic personality. Given this artistic flexibility, Igor' Vasil'ev, for one, acknowledges that OBĚRIU was an uncomfortable group precisely because it opposes the ascetic minimalism

of Soviet art and promotes instead a pluralism of creative possibilities¹⁶.

The OBĚRIUts furthermore question the goal of proletarian art to be accessible to the masses. They explain why this objective is incorrect, false and duplicitous:

We welcome the demand for an art that can be understood by everyone, accessible in form even to a village schoolboy, but the demand for only such an art leads into the thickets of the most terrible errors. The result is heaps of remaindered books from which the warehouses are bursting at the seams, while the reading public of the first Proletarian State is left with nothing but belles-lettres by Western bourgeois writers¹⁷.

They show that the accessibility of art that the proletarians promote does not really educate the masses given the "heaps of remaindered books" in the warehouses and the fact that readers are then left only with products of Western culture. In the manifesto these discrepancies are cataloged as ideological anomalies: "The immense revolutionary shift in culture and everyday life, so characteristic of our time, is being hampered in the sphere of art by many abnormal phenomena"¹⁸.

In compensation the OBĚRIUts offer contemporary directions which, in their opinion, would lead to true artistic innovation and which should be supported by Soviet public opinion rather than marginalized by it. They recommend, for instance, the paintings of Pavel Filonov, the suprematism of Kazimir Malevich and the futuristic stagecraft of Igor Terentiev. The OBĚRIUts consider ignorance in the face of new artistic directions to be a major pretense of proletarian art:

We simply do not understand why any number of artistic schools working persistently, honestly, and resolutely in this sphere are relegated to art's backyard when they ought to be supported by all of Soviet society by all possible means. We don't understand why so-called left art, despite its not inconsiderable services and accomplishments, is accounted as hopeless refuse and, even worse, as charlatanism. How much hypocrisy, how much artistic bankruptcy, is concealed in those who take this savage approach?¹⁹

¹³ D. Kharms, "I Am a Phenomenon", op. cit., p. 159.

¹⁴ Ivi, p. 158.

¹⁵ Ivi, p. 160.

¹⁶ I. Vasil'ev, *Russkii poeticheskii avangard XX veka*, Ekaterinburg 1999, p. 176.

¹⁷ D. Kharms, "I Am a Phenomenon", op. cit., p. 158.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ivi, p. 159.

Unfortunately, the three artists recommended by the OBÈRIUs would suffer greatly from retaliation. In the 1930s Filonov was accused of formalism and subjected to harsh persecution, Malevich was accused of spying, and Terentiev was arrested, spent several years in prison, was arrested again in 1937 then shot by the Soviets.

The manifesto, on the one hand, vehemently critiques proletarian ideology and its negative cultural effects and, on the other hand, includes clichéd pronouncements intended to fend off censure. The OBÈRIUs leverage discursive practices from proletarian literature – a looming socialist realism not yet officially formulated at the time – and insert into their manifesto complacent formulas in apparent consensus with official literary directives: “Today OBÈRIU steps forward as a new detachment of left revolutionary art”²⁰. They also proclaim: “We believe, and we know that only the left path of art will lead us out onto the road of a new proletarian artistic culture”²¹.

THE THEORY OF REAL ART AND ARTISTIC ALOGISM

In the *Declaration*, after the general social and artistic positioning, the OBÈRIUs include a description of their aesthetic visions in various domains. Both the manifesto and the declarations of individual members express a profound preoccupation with three key concepts: ‘real art’, ‘the artistic word’, and ‘the artistic object’. These three concepts are firmly grounded and intimately interconnected.

First, the adjective “real” which figures in the acronym OBÈRIU, should be understood as “authentic from the artistic point of view”. It should also be understood as “free in expression and reception”. According to OBÈRIU principles, the decision to receive depends to the same extent on the investment of the liberty of the author and on the investment of the interpretation of the receiver. In this sense, when explaining the polyvalence of avant-garde texts, literary scholar Valerii Tiupa states that “avant-gardist

writing, as the exteriorization of the aesthetic subject, is a discourse of liberation”²². Similarly, for OBÈRIU this “discourse of liberation” means a re-arrangement of hostile social, artistic and cultural realities. Literary scholar Maria Zalambani wonders, then, how artists could survive after the leaders of the October Revolution had proclaimed the death of art, and she offers a pertinent response: “If socialist society doesn’t accept the cultural inheritance of the past, if bourgeois art is rejected as a ‘flight from reality’, then avant-garde art should become the recreation of reality”²³.

As we have just seen, the OBÈRIUs define the artistic object in consensus with the avant-gardists, whose direction they continued. In the *Declaration* they extend their discussion of the real to include the “word-object” which is to be understood as an entity beyond common sense which should be purified of cultural and mental stereotypes. Put another way, the word-object is disconnected from all its usual contexts, yet this disconnection does not represent a compromise of communication but rather a way of liberating the word from standard forms of communication. As a result, the OBÈRIUs propose to extend the senses of a word, not to reduce them: “We expand the meaning of object, word, and action”²⁴. The theory of real art sees in the artistic word-object an aesthetic object, an autotelic creation:

Real and concrete to the very marrow of our bones, we are the first enemies of those who would geld the word and turn it into a powerless and meaningless mongrel. In our work we expand and deepen the meaning of the object and the word, but in no way do we destroy it. The concrete object, cleansed of its literary and everyday shell, becomes the property of art²⁵.

OBÈRIU “Realism” revitalizes the artistic word-object as an elementary reality of the universe. The OBÈRIUs aspire to invent a new reality, edified by spiritual life and a return to the primordial sources of literature:

You seem ready to object that this is not the same object that you see in life? Come closer and touch it with your fingers. Take

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² V. Tiupa, *Postsimvolizm: teoreticheskie ocherki russkoi poezii XX veka*, Samara 1998, p. 23.

²³ M. Zalambani, *Iskusstvo v proizvodstve: Avangard i revoliutsiia v Sovetskoi Rossii 20-kh godov*, Moskva 2003, p. 8.

²⁴ D. Kharms, “*I Am a Phenomenon*”, op. cit., p. 160.

²⁵ Ibidem.

a look at the object with naked eyes and you will see it for the first time cleansed of antiquated literary gilding. Perhaps you will assert that our subjects are “unreal” and “not logical”?²⁶.

They pose the problem of artistic reception through its relationship to the opposition logic/illogic and explain the non-functionality of this opposition in the artistic domain. A key passage synthesizes their conception of the contradictory and permissive logic of art:

But who said that “mundane” and “everyday” logic is necessary for *art*? We are astounded by the beauty of a picture of a woman even when, contrary to anatomical logic, the artist has turned the shoulder blade of his subject out and twisted it to the side. Art has its own logic, which, rather than destroying the object, helps us to know it²⁷.

They also recommend that the absence of everyday logic is valuable in the domain of painting and theater:

You want to find that customary, logical necessity that you think you see in life. But you won't find it here. Why? Clearly because object and action, once transferred from to the stage, lose their “real life” logic and acquire a different logic, the logic of the theater²⁸.

The OBĚRIUts' new vision for the artistic object contains a strong dose of the irrational and nonsense with respect the traditional landmarks of artistic reception. As literary scholar Matvei Iankelevich explains: “The main tenets of the OBĚRIU manifesto emphasize that it is precisely art's domain to operate outside these rules of logic, to create access, or holes in the fabric, between our world and the other”²⁹.

The prominent nonsense element of artistic production has prompted researchers to explore OBĚRIU's aesthetic influences. Literary scholar Jean-Philippe Jaccard places an equal sign between the OBĚRIUts' ‘real art’ and the European theater of the absurd³⁰, and he demonstrates the overlapping principles of normative communication in the texts of Daniil Kharms and Eugène Ionesco. Literary

scholar Graham Roberts goes even farther with the connections, leading OBĚRIU influence all the way to postmodernist literature:

OBĚRIU was more, much more, than just a Russian version of Futurism, Dadaism, or Surrealism, however. Many of the artistic devices employed by members of the group prefigured those used by subsequent aesthetic movements, such as the Theatre of the Absurd, Antonin Artaud's Theatre of Cruelty, the French New Novel, and Anglo-American postmodernism³¹.

Indeed, we can identify numerous elements of the literature of the absurd in the creations of OBĚRIU members: ignoring the rational and logical landmarks in relationship to reality; a preference nonsense, be it phonetic and semantic nonsense (exercised through the intermediary of *zaum'*), phraseological (free combination of words), or compositional (absence of the determinants of cause-effect, dislocation of spatio-temporal coordinates or the absence of such); the mixing and permeability of gender and species traits, as well as the parody of them; a predilection for modern aesthetic categories such as the grotesque, the tragicomic, and black humor. Literary scholar Aleksei Medvedev speaks of “the poetics of alienated forms” in the OBĚRIUts' creations, stating that “the word stops being an instrument for adding signification and dissolves into the mass of language”³². In other words, for the OBĚRIUts, endangering the mimetic function of art, destroying the usual ties among words and their meanings, among objects and their functions, between events and their causes, is an obligatory condition for stabilizing a more truthful, more authentic connection among these elements.

OBĚRIU, a manifestation of the late Russian avant-garde, pushed at the same time the poetics of the absurd into twentieth-century European literature. Nonsense was a favorite category. However, since the OBĚRIUts did not exploit a hostile end or demobilize their aesthetic category, nonsense for them was not negative but rather positive. They argued for a logic that was upside down or reflected in a mirror³³. Literary scholar Mikhail Aizenberg ob-

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ivi, p. 163.

²⁹ D. Kharms, “*Today I Wrote Nothing*”: *The Selected Writings of Daniil Kharms*, New York 2007, p. 30.

³⁰ J.-Ph. Jaccard, *Daniil Harms: teatr absurda – real'nyi teatr*, “Teatr”, 1991, 11, pp. 18–26.

³¹ G. Roberts, *The Last Soviet Avantgarde*, op. cit., pp. 1–2.

³² A. Medvedev, *Skol'ko chasov v miske supu? Modernizm i real'noe iskusstvo*, “Teatr”, 1991, 11, pp. 128–138.

³³ See A. Rymar, *Poëtika D. Kharmsa i A. Vvedenskogo v kontekste*

serves that the deconstruction of discourse practiced by the OBĚRIUts was not a gratuitous and formal procedure but rather profoundly innovative:

The poetic practice [of the OBĚRIUts] does not reduce itself in any case to purely destructive experiments [...]. Clearly it is a question of a new system, a new connection realized through semantic discontinuity [...]. The single logical tie is substituted through a bunch of possibilities, among which not one become preferred [...]. After the destruction of the direct logical ties among words, they remain themselves, as if in a void³⁴.

This vision of overturned coherences could also serve to argue that the OBĚRIUts' aesthetic was surrealist – an intriguing argument, surely, given that no group of surrealists functioned in Russia.

Turning now, in particular, to Kharms and his colleague Vvedenskii, several fundamental surrealist principles can be found in their work: the metamorphosis of the artistic object through the modification of size, form or quantity; the inclusion of the object in a bizarre configuration not specific to its natural state; the presentation of the object in its pure, unmediated state without any given context; and the decomposition of the object to the laughable point when it becomes its opposite, a non-object.

In sum, most avant-gardist groups in the 1920s were discredited and considered opponents of the working class. Little by little avant-garde public performances were forbidden, and their organizers were marginalized and persecuted. Beginning in 1929 Soviet authorities established that futurism could no longer be tolerated under any form, not even a 'communist' one, since all forms were destabilizing. Party ideologues also forbade the formation of any cultural group, and through the Resolution "O perestroike literaturno-khudozhestvennykh organizatsii" [On the Restructuring of Literary and Artistic Organizations], adopted by The Central Committee of the Communist Party in April 1932, all writers were obliged to adhere to communist ideology and to involve themselves in the construction of socialism.

Toward the end of the 1920s the Russian avant-garde went underground but did not completely

disappear after 1930. Instead, it hung on, in part, through its late manifestation in the activity of the OBĚRIUts who conserved the avant-garde's last vestiges. Later, it functioned clandestinely in non-conformist and unofficial art circles of the 1950 and 1960s and carried over into the neo-avant-garde and then later into Russian postmodernism, which remained an underground movement up until Perestroika.

ILLOGICAL REALITY AND LOGICAL IRREALITY IN THE POETICS OF KHARMS

After the collapse of the Soviet Union, the work of Daniil Kharms began to circulate, and this writer came to be known as one of the most important representatives of Russian literature from the 1920s to the 1940s. In his opposition to the vision of official Soviet literature, he produced rich and revelatory literary creations which have attracted interest as much from the reading public as from literary critics.

Accused of subversive activity in his children's books, Kharms lived at the limit of existence and died of hunger in an NKVD asylum in 1942 during the first year of the Blockade of Leningrad. In the 1960s, during the period of Nikita Khrushchëv's Thaw, Kharms was rehabilitated, however only as a children's author. After his formal rehabilitation, his other creations, which had never been published, continued to be officially ignored. These texts, conceived in parallel with his children's books, nevertheless had circulated clandestinely in the USSR, disseminated by underground groups. Actively popularized in samizdat, Kharms acquired an almost mythic aura and had a major influence on postwar Russian literature. He came to be considered the precursor of absurdism in modern European literature because his aesthetics resonated with noted representatives of the theater of the absurd such as Samuel Beckett and Eugène Ionesco. Literary critic Neil Cornwell notes Kharms's relationship to theater:

ikh filosofskikh iskanii, "Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta", 2002 (25), 3, pp. 90-100.

³⁴ M. Aizenberg, *Vzgliad na svobodnogo khudozhnika*, Moskva 1997, pp. 9-10.

In the modern idiom, apart from the theatre of the absurd and theatre of cruelty, Kharms's fictions anticipate in some primaevial way almost everything from the animated screenplay and the

cartoon strip to the video nasty³⁵.

Cornwell correctly extends Kharm's influence into other forms of fiction.

The foundation of OBĚRIU was fundamental in Kharm's evolution. The declared aesthetic positions of its members, despite the inconsistencies determined by the pressure from the proletarian culture, intersected at many points with Kharm's artistic vision. At the same time, his aesthetic-philosophical solidarity with OBĚRIU had certain limits. Over time he established his own artistic principles which appeared in numerous compositions of a theoretical characters (also not published during his lifetime but much later). Even though each OBĚRIU adapted the group's general aesthetic in his own way, there was one notable common element in their work: the comic and ludic dimension, the use of the absurd.

Kharm produced a series of 'scientific treatises', miniatures: *Predmety i figury, otkrytye Daniilom Ivanovichem Kharmom* [Objects and Figures Discovered by Daniil Ivanovich Kharm, 1927], *Sablia* [The Sabre, 1929], *Myr*³⁶ [The World, 1930], *Nul' i nol'* [Null and Nil, 1931], *O krug* [On the Circle, 1931], *Sila, zalozhennaia v slovakh, dolzhna byt' osvobozhdena* [The Force Stored in Words Must Be Released, 1931], *Beskonechnoe, vot otvet na vse voprosy* [The Infinite: That Is the Answer to All Questions, 1932], *Chisla ne sviazany poriadkom* [Numbers Are Not Bound by Order, 1932], *O vremeni, o prostranstve, o sushchestvovanii* [On Time, Space and Existence, 1935], and *Traktat bolee ili menee po konspektu Emersona* [A Treatise More or Less Following Emerson, 1939]. These represent a key to understanding the writer's logic, gnoseology and aesthetic. The most important philosophical-abstract notions proposed and exploited by Kharm are 'the object', 'the word', 'the miracle', 'the mystery', 'the number', 'the infinite', 'the nothing', and 'the circle'. Each offers a perspective on the dimension of the absurd. We are most

interested here in the first two notions – 'the object' and 'the word' – which derive directly from OBĚRIU.

In the section of the *Declaration* that introduces the group's individual members, Kharm is described as a writer who conceives of disputes among objects, disputes which have the effect of detaching the 'normal' signification of the artistic object in favor of a new signification, upended from usual logic. Of him it is said:

Daniil Kharm is a poet and dramatist whose attention is focused not on the static figure, but on the collision of a series of objects, on their interactions. At the moment of action the object takes on new concrete outlines full of real meaning. The action, its face turned inside out in a new way, retains in itself a "classical" imprint and, at the same time, represents the broad range of the OBĚRIU sense of the world³⁷.

He explores these collisions in a series of his so-called scientific treatises, precious miniatures that may be only ten lines or even three pages long. In all of them specific absurd-surrealist elements stand out: the paradox; the undermining of normality; the comedy of conventions, of social regulations and of natural laws; the grotesque presentation of several aspects which do not fit in the usual logic of everyday life. Over time he collected these mini treatises into various volumes, the most important being *Sluchai* [Events, 1939].

In the miniature *Objects and Figures Discovered by Daniil Ivanovich Kharm*, Kharm identifies four usual significations belonging to an object: geometry, use, emotional and aesthetic. He adds another essential one: "determined by the very fact of the existence of the object: it happens outside of the relationship between the object and the person who uses it. This fifth signification is the free will of the object"³⁸. Kharm also calls it "the thinking of the object world"³⁹. He refers here to an intrinsically motivated or a self-determined object. Commenting on the degree of assumption of the fifth signification, the writer shows how a person, become a part of the "thinking of the objectual world" where usual human logic, i.e. "meaning", no longer functions. This fifth,

³⁵ D. Kharm, *The Plummeting Old Women*, Dublin 1989, p. 10.

³⁶ The title of this text in Russian is *Myr*: a neologism formed from the combination of *my* [we] and *mir* [world].

³⁷ D. Kharm, "I Am a Phenomenon", op. cit., p. 161.

³⁸ Ivi, p. 109.

³⁹ Ibidem.

additional signification grounds Kharms's poetics of the absurd: if there exists no exterior landmark in the universe, one which is objective and logical and can delimit the coherent from the incoherent, then the absurd is perceived and lives as something natural and intrinsic logic of existence. The four usual significations define the relationship of the subject with the object through coherent-logical connections. The fifth permits the liberation of the object from logical norms, after which it acquires its complete and true reality. (Besides Kharms's objects often liberate themselves from gravity and then fly.). Kharms theory of objects undermines the very notion of 'reality' dependent on logical and objective factors.

Another miniature, remarkable for its artistic vision and programmatic character, is the first treatise in *Events*. It is entitled *Golubaia tetrad' № 10* [Blue Notebook № 10, 1936]:

There was a redheaded man who had no eyes or ears. He didn't have hair either, so he was called a redhead arbitrarily. He couldn't talk because he had no mouth. He didn't have a nose either. He didn't even have arms and legs. He had no stomach, he had no back, no spine, and he didn't have any insides at all. There was nothing! So, we don't even know who we're talking about. We'd better not talk about him anymore⁴⁰.

Who is this redheaded individual who eventually disappears? On the one hand, he is a utilitarian and grotesque-ergonomic creature, constructed of substitutable elements; on the other hand, he is a 'literary object' as an artefact, more precisely, literature itself. We have here a concise parabola-text about the writing, about the annulment of the text itself, of narration itself. The redhead who evaporates before our eyes could be 'The Character' itself who loses his traditional, classic traits. In truth, after the successive annulment of the elementary physical characteristics of the character (eyes, ears, hair, mouth, nose, hands, legs, stomach, spine, and innards) we are left with the beginning and the end: "There was a redheaded man [...]. We'd better not talk about him anymore". The redhead represents in this case a hypostasis of the absurd object. He is pure speculation, an encounter with nonsense, and the encounter could be understood in

the sense of 'case', 'incident', 'occurrence', 'opportunity', 'occasion', 'chance', 'hazard', 'event'. To repeat, Kharms's most important collection is called *Events*, and his choice of title is, indeed, either entirely incidental or no coincidence at all.

Literary critic Mikhail Iampol'skii comments on the motif of disappearance in Kharms's work. He calls it "negative transcendence" and relates it to the alogical representation of the object, a permeable and relative reality: "One of the principal subjects for Harms is the disappearance of objects, the dilution of reality, the attaining of transcendence. The creation of the world by God begins with nothing and is described as a phenomenon of 'objects.' Harms seems to reverse the process, is a creator in reverse"⁴¹. The redheaded man who is asserted then disappears is Kharms's quintessential act of reverse creation.

The miniature *Chetveronogaia vorona* [The Four-Legged Crow, 1938] parodies a fable and reflects Kharms's adherence to the concept of relativism, shows up at the beginning: "There once lived a four-legged crow. Properly speaking, it had five legs, but this isn't worth talking about"⁴². The relativism shows up again at the end: "And the crow climbed down and went on its four, or to be more precise, five legs to its lousy house"⁴³. This crow with its four or (we're not certain) possibly five legs, is far from any veridical representation of a bird, any norm, and is thus an absurd object.

The importance of relativism or the disruption of objective landmarks (space, time, logical succession, cause-effect relationship, solid social relationships, etc.) is often played out in Kharms's work through the motif of amnesia, of loss. Characters forget and constantly lose things or have false memories. In the miniature *Poteri* [Losses] (date unknown), Andrei Andreevich Miasov, when returning from the marketplace, loses: the wick, the buttermilk, the Poltava salami, the French *boule*, and breaks his pince-nez, and later "when he did fall asleep, he had a dream: he had lost his toothbrush and had to brush his teeth

⁴¹ Ivi, p. 314.

⁴² Ivi, p. 246.

⁴³ Ibidem.

⁴⁰ Idem, "Today I Wrote Nothing", op. cit., p. 45.

with some kind of candlestick”⁴⁴. The final image definitively disrupts logical landmarks, placing the character’s comportment on an absurd-surrealist level.

The miniature *Sonet* [Sonnet, 1935] is a lapidary text about an inconvenience which confronts the narrators and those around him: “A peculiar thing happened to me: I suddenly forgot what comes first – 7 or 8?”⁴⁵. The character-narrator confused by the dilemma of the logical succession of numbers addresses himself to a cashier in order to resolve the problem. Although the cashier should be able to answer the question of numbers and their order, she offers an absurd solution: “In my opinion seven comes after eight, but only when eight comes after seven”⁴⁶. And what happens next? “The cashier extracted a small hammer from her mouth and twitched her nose slightly”⁴⁷. This scene reifies the relativity of numerical logic, its contestability, and even more, its ability to disintegrate or be suppressed. The conclusion is sarcastic: “We would have argued very long, but, luckily, just then somebody’s child toppled off a park bench and broke both of its jaws. This distracted us from the argument. After that, everyone went home”⁴⁸. This lucky (or is it unlucky?) event confirms chance as the universal law, that is, the opposite of the rational and reasonably understood sequence of events.

Logical mathematical certitude is also put in doubt in other compositions. In the dramatized miniature *Matematik i Andrei Semënovich* [The Mathematician and Andrei Semënovich, 1933], a mathematician pulls out of his head a sphere which symbolizes the schematic design of the cranium and the elements of correct reasoning. Andrei Semënovich insistently advises the mathematician to: “Put it back. Put it back. Put it back. Put it back”. But the mathematician refuses and seems to revolt against logical operations. Andrei Semënovich thinks of him as an idiot, precisely because the mathematician compromises his own basic ability, the

study of deductive reasoning: “You may be a mathematician but, the truth is, you’re not too smart”⁴⁹.

In Kharms’s work in general, the sphere can be understood as the symbol of definitive perfection, closed in a way that it can no longer evolve or be reborn, and it is the most frequently encountered abstract figure. A case in point is the miniature *Makarov i Petersen № 3* [Makarov and Petersen № 3, 1934] where Makarov tells the story of a mysterious and dangerous book called *Malgil* in which “is written our desires and about the fulfillment of our desire”⁵⁰. Further, “This book is such, that it is necessary to speak of it loftily. I take off my hat just thinking about it”⁵¹. As soon as Makarov utters the name of the book, Petersen, who comments skeptically on Makarov’s defense of the book, becomes invisible. Makarov, horrified, finds out in the book that Petersen has been transformed into a sphere.

Similarly, in the miniature *O tom, kak rassypalsia odin chelovek* [How One Man Fell to Pieces, 1938], an individual loudly declares his erotic opinions: “They say all the good babes are wide-bottomed. Oh, I just love big-bosomed babes. I like the way they smell”⁵². The individual pays a strange price for these impudent thoughts: “Saying this he began to grow taller and, reaching the ceiling, he fell apart into a thousand little sphere. Panteley, the janitor, came by and swept up all these balls into the dustpan, which he usually used to gather horse manure, and took the balls away to some distant part of the yard”⁵³. This indecent individual is transformed not into only one sphere but rather into many spheres, which metamorphosis indicates the possibility of access to a higher plane, one that is spiritual and detached from earthly tentacles. Thus does Kharms deconstruct the ‘healthy’ moral on which the text could have ended and offers instead a random and comic moral concerning the impassiveness of the universe and the permanence of femininity: “All the while the sun continued to shine as before, and puffy ladies continued, as before, to smell en-

⁴⁴ Ivi, p. 65.

⁴⁵ Ivi, p. 48.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ivi, p. 60.

⁵⁰ Ivi, p. 66.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ivi, p. 231.

⁵³ Ibidem.

chantingly”⁵⁴.

Kharm's characters move through space by walking, fleeing or flying. A typical motif is flying, experienced not only by humans, but also by animals, particularly dogs, and usually combined with the motif of any kind of falling such as tripping or collapsing, which usually implies death. As characters moving through space, their bodies are subjected to forceful and violent twists and metamorphoses and are jerked around like marionettes. They take on bizarre forms as in dual optical illusions images. Or, in the miniature *Son* [A Dream, 1936] the character Kalugin is folded and thrown in the trash as a useless object:

Kalugin slept four days and four nights in a row and on the fifth day he woke up so skinny that he had to tie his boots to his legs with twine so they wouldn't slip off. They didn't recognize him at the bakery where he always bought millet bread and they slipped him half-rye. The sanitary commission, making its rounds from apartment to apartment, set eyes on Kalugin and, deeming him unsanitary, ordered the co-op management to throw him out with the trash. Kalugin was folded in half and they threw him out, like trash⁵⁵.

Similarly, in the miniature *Pakin i Rakukin* [Pakin and Rakukin, 1935], Rakukin's body becomes distorted to the point where it is unrecognizable:

Rakukin stopped blinking and, hunching over, pulled his head into his shoulders. Still hunched over, Rakukin bulged his stomach and stretched his neck out. Rakukin stretched his neck out even farther and his eyes went blink-blink again. In order not to blink, Rakukin screwed up his jaw and stretched his neck out even further, tipping his head back. If one were to look at Rakukin from Pakin's perspective, one would think that Rakukin is sitting there without a head at all. His Adam's apple stuck straight up. One couldn't help thinking that it was Rakukin's nose⁵⁶.

The disarticulation through loss of a body part or an organ is an element borrowed from folklore and exploited by surrealism. The OBĚRIUs, too, annul the natural logic of artistic reception when they suggest in their *Declaration* the aesthetic potential of a woman depicted with a dislocated shoulder blade attached to another part of her body.

The modeling and segmenting of the human body are realized in Kharm's work through a complex process of grotesque restructuring. In the miniature *Istoriia sdygr appr* [The Story of sdygr appr, 1929], in his office, Professor Tartarelin (note the allusive significance Tartarus of hell) is sitting on the floor and arranging his wife in a strange operation of facial reconditioning:

Where are you sewing? Don't you see that one ear is higher than the other? the professor said furiously.
His wife unsewed the ear and began to re sew . . .
Katia, the professor said, don't sew the ear laterally anymore, better to sew it on your cheek⁵⁷.

In other works, the characters are bizarre creatures, resulting from interference between animal kingdoms. In the miniature *Prikliucheniia Katerpillera* [The Adventures of a Caterpillar, 1940]:

Mishurin was a caterpillar. Because of that, or perhaps not because of that, he liked the remain stretched out under his sofa behind the wardrobe sucking dust. Because he wasn't a very tidy man, the whole day his muzzle was covered in dust as if there were fluff on it⁵⁸.

Although clownish scenes of falling, injury and destruction which constantly appear in Kharm's work should provoke general hilarity, their effects are frightening, in the spirit of the surrealist grotesque. Kharm's humor is wry even when characters are devastated, their personalities minimized, and they disappear or die unannounced. He perverts and resignifies social, moral and cultural values and reflects reality distorted as if in a fun house mirror. He creates plot and situations based on inadvertences and anomalies, which provoke and perplex the reader, drawing an ugly laugh leading to discomfort and even disgust. Despite this fact the absurd in Kharm's composition function as a law of its own, however paradoxical it may be. Kharm's universe has a superior coherence, as literary critic Matvei Iankelevich explains:

In Kharm's world, absurd life is real life. Transcendent, noumenal reality can only be glimpsed in the oddest things, in the most

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ivi, p. 43.

⁵⁶ Ivi, p. 86.

⁵⁷ Idem, *Istoriia sdygr appr*, Lib.ru – Biblioteka Maksima Moshkova, <http://lib.ru/HARMS/harms.txt> (latest access: 22.07.2022).

⁵⁸ Idem, *Prikliucheniia Katerpillera*, Lib.ru – Biblioteka Maksima Moshkova, http://www.lib.ru/HARMS/xarms_prose.txt (latest access: 22.07.2022).

awkward gestures and the most senseless events. The so-called events he describes are simultaneously completely normal, even banal, and outside the norm⁵⁹.

In short, Kharms's absurd is reality.

Conflicts among the characters are often strictly random and without motivation, which transforms communication into the ridiculous or leads to the failure of the message. Incredible events (dogs that fly, human beings who die and come back to life, objects that fall or appear out of the blue), violent amputations (hands and legs pulled out and put back, legs and heads cut off), and corporeal 'reconditioning' all carry aspects of the absurd-surrealist imagination. The characters are bizarre and hardly credible: they forget numeric order, shut themselves in a trunk to see if they can survive without air, pull a sphere out of their head, have a pebble in their eye, decompose into little balls, beat themselves to death with a cucumber, rip each other's limbs off, have weird dreams, disappear out of the blue, transform into partially mechano-morphic creatures. As it happens in the literature of the absurd, the characters' actions often reflect the misunderstanding between the individual and society.

In this sense, Kharms's absurd was not only a conception and an aesthetic structure but also a concealed satire aimed at the dysfunctions of Soviet society⁶⁰. To give but two examples, first, the strange disappearances of Kharms's characters are euphemisms for the non-stop arrests and executions practiced in Soviet Russia; and second, the dystrophic appearance of the characters, their rush throughout the city to find food, the long lines outside of the shops show the penury and lack of food in this period. Thus, Kharms used the strategy of the literature of the absurd to reveal the profound social and existential crisis of Russia of the 1920s-1940s. The aesthetic absurd was for him a way of reflecting and counteracting the lived absurd of the era. If the

OBÈRIUts anticipated the aesthetics of the absurd through their theories, later manifested in European literature, Kharms used the absurd aesthetic as a way of reflecting and counteracting what we could call today the real absurd of the period. The aberrant reality in which Kharms and his fellow OBÈRIUts lived, during the period of the Great Terror, fatally marked their lives and their work. Investigating the relationship between the aesthetic absurd and the absurd social and political realities in Kharms's work open onto an exciting research direction which cannot be developed without examining the representational of the 'absurd object' in the aesthetic ideology of OBÈRIU.

www.esamizdat.it ◇ C. Dinu, *OBÈRIU's Absurd Object and the Poetics of Daniil Kharms* ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 81-93.

⁵⁹ Idem, "Today I Wrote Nothing", op. cit., p. 12.

⁶⁰ I developed this idea in the chapter entitled *Sub lupa nonsensului social. Leningradul anilor '30* [Under the Magnifying Glass of Social Nonsense. Leningrad in the 1930s] (pp. 378-427) in my book *Cazul Daniil Harms. Supraviețuirea avangardei ruse* [The Case of Daniil Kharms. The Survival of the Russian Avant-garde] (Bucharest 2019).

◇ *OBĚRIU's Absurd Object and the Poetics of Daniil Kharms* ◇

Camelia Dinu

Abstract

By the 1920s the Russian avant-garde was played out, various branches of the artistic movement achieved a balance of power, and leading organizations shifted in favour of the ideological and utopian recipes imposed by the Soviet state. In this monopolizing Soviet cultural context, the group OBĚRIU appeared, reconstituting remnants of the avant-garde and anticipating the modern European poetics of the absurd and surrealism. The first part of the study analyzes the OBĚRIU manifesto and its most important concepts: 'real art', 'the artistic word', and 'the artistic object', and relates them to the literature of the absurd as well as some elements related to the surrealist vision. The second part demonstrates, first, to what degree OBĚRIU principles are recognizable in the work of Daniil Kharms, the founder of the group, and second, to what degree the concept of 'the artistic object' in the theory and practice of Kharms reflects a dimension of the art of the absurd, which appears toward the end of the 1920s within the context of the semiotic experiments of the late Russian avant-garde.

Keywords

Russian Avant-garde, Futurism, Zaum', Absurd, Artistic Object, OBĚRIU.

Author

Dr Camelia Dinu teaches in the Department of Russian and Slavic Philology in the College of Foreign Languages and Literature at the University of Bucharest. Her domains of interest are modernist Russian literature, postmodernism, the Russian avant-garde, and comparative Slavic literature. Her published books include: *Avangarda literară rusă: configurații și metamorfoze* [The Russian Literary Avantgarde: Configurations and Metamorphoses, 2011] and *Cazul Daniil Harms. Supraviețuirea avangardei ruse* [The Case of Daniil Kharms. The Survival of the Russian Avantgarde, 2019]. She edited the volumes *Simbolismul în literaturile slave* [Symbolism in Slavic Literatures, 2020], *Modernismul rus în Veacul de Argint* [Russian Modernism in the Silver Age, 2020] and *Recitindu-l pe Dostoievski. 200 de ani de la naștere* [Rereading Dostoevskii. His 200- Year Anniversary, 2021]. Her latest translation from Russian into Romanian is a selection of poems by V. Maiakovskii, *Singur în mulțime. Poezii 1912-1916* [Alone in a Crowd. Poems 1912-1916, 2021].

Publishing rights

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



© (2022) Camelia Dinu

L'idiota Puškin e il saggio Stalin.

Aneddotica e strategie di demitizzazione in Charms e Prigov

Alice Bravin

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 95-108 ◇

14. Однажды в присутствии Иосифа Виссарионовича зашел разговор о Пушкине. Буденный сказал: “После Сталина мне стал понятнее Пушкин”. Посмотрел Сталин на него внимательно, устало улыбнулся и отвечает: “Но и Сталина без Пушкина не понять”¹.

D. Prigov, *Dvadcat' rasskazov o Staline*

OBÈRIU E NEOAVANGUARDIE

IL movimento OBÈRIU, nato negli anni Venti a Leningrado, rappresenta una delle più originali formazioni di avanguardia del Novecento². A distanza di pochi decenni, a raccogliere l'eredità di Daniil Charms, Aleksandr Vvedenskij, Nikolaj Olejnikov e Nikolaj Zabolockij (tragicamente colpiti dalle repressioni degli anni Trenta) saranno in particolare gli autori delle neoavanguardie, che nel composito universo della letteratura non ufficiale sovietica e tardo-sovietica ne riprenderanno motivi e modalità di scrittura, quasi a voler cancellare l'epoca staliniana e recuperare ciò che essa aveva cancellato.

A partire dalla metà degli anni Sessanta, in un clima di maggior respiro, in Unione Sovietica vengono riscoperte le opere di questi autori “della marginalità”³, sino ad allora costretti al silenzio: molti testi

sono pubblicati per la prima volta, innanzitutto in Occidente⁴, ma anche in Russia poesie e racconti compaiono in riviste o almanacchi circolati tramite *samizdat* (per le edizioni ufficiali bisognerà attendere la *perestrojka*).

Diversi sono gli scrittori che in questi anni, soprattutto nell'*underground* di Leningrado, subiscono il fascino della prosa e della poesia OBÈRIU (e più in generale dell'estetica): il poeta Leonid Aronzon, ad esempio, personalità carismatica degli ambienti della Malaja Sadovaja⁵, scrive nel 1963 la tesi di laurea sull'opera di Zabolockij contribuendo alla diffusione della sua poesia⁶; Aleksej Chvostenko, tra i fondatori del progetto Verpa (1962-63), originale gruppo leningradese il cui stile provocatorio affonda le radici nella tradizione avanguardista e nell'assurdismo OBÈRIU, considerava Vvedenskij la più alta espressione di poesia del Novecento⁷. Vanno poi ricordati i Chelenukty, poeti attivi tra la metà degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, guidati da Vladimir Èrl', figura eccentrica ed ambigua: lo spirito provocatorio e stravagante di questi autori e la rappresentazione dell'esistenza in chiave assurda nelle loro opere sono segni dell'evidente e dichiarata adesione alla poetica OBÈRIU, combinata con il

¹ “14. Un giorno in presenza di Iosif Vissarionovič la conversazione cadde su Puškin. Budėnnyj disse: ‘Dopo Stalin Puškin mi è diventato molto più comprensibile’. Stalin lo guardò attentamente, fece un sorrisetto stanco e rispose: ‘Ma anche Stalin senza Puškin non lo si può capire’”. Ove non diversamente indicato le traduzioni dal russo sono mie.

² Sul fenomeno OBÈRIU nell'avanguardia letteraria russa cfr. A. Kobrinskij, *Poėtika OBÈRIU v kontekste russkogo literaturnogo avangarda*, Moskva 2000; Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd. *Essays and Materials*, a cura di N. Cornwell, London 1991; Ž. F. Žakkar, *Daniil Charms i konec russkogo avangarda*, Sankt-Peterburg 1995.

³ Cfr. R. Giaquinta, *Ipocondriaca. Oberiu, o della marginalità*, “eSamizdat”, 2007 (V), 1-2, pp. 15-17.

⁴ Nel 1974 in Germania escono le prime raccolte di opere scelte di Charms (D. Charms, *Izbrannoe*, a cura di G. Gibian, Würzburg 1974) e di Vvedenskij (A. Vvedenskij, *Izbrannoe*, a cura di W. Kasack, München 1974). Se queste edizioni presentano ancora diversi errori, più attendibili risultano le successive, pubblicate sempre all'estero: D. Charms, *Sobranie proizvedenij*, a cura di M. Mejlach – V. Èrl', Bremen 1978-1988; A. Vvedenskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, a cura di M. Mejlach, Ann Arbor 1980-1984.

⁵ La suggestiva via di Leningrado, all'angolo con il Nevskij prospekt, era uno dei più noti luoghi di ritrovo di scrittori e artisti, libero spazio creativo e alternativo.

⁶ M. Sabbatini, *Leningrado underground. Testi, poetiche, samizdat*, Roma 2020, p. 122.

⁷ Ivi, p. 79.

recupero di stilemi delle avanguardie occidentali⁸. A favorire la diffusione dei testi di Charms e compagni negli ambienti non conformisti sarà tra l'altro proprio Èrl', che dall'imitazione degli atteggiamenti provocatori passerà a un meticoloso lavoro filologico di recupero degli autori degli anni Trenta⁹.

Se indubbio è il fatto che alla fine degli anni Sessanta la ripresa di elementi delle avanguardie e in particolare degli OBÈRIU si attesta come un fenomeno prettamente leningradese, non si può comunque sottovalutare il ruolo che questi autori ebbero anche per i movimenti di neoavanguardia a Mosca. Tra i primi a riallacciarsi alle sperimentazioni OBÈRIU è il gruppo di Lianozovo, che prende il nome dal quartiere di baracche della periferia moscovita dove dalla metà degli anni Cinquanta si riunisce una compagnia di poeti e artisti che avrebbero dato poi impulso a un'arte concreta e concettuale.

Come nota Viktor Krivulin in un articolo del 1979, firmato con lo pseudonimo di Aleksandr Kalomirov, la conoscenza dell'opera degli OBÈRIU, con la loro poetica dell'assurdo e la "compressione della lingua", rappresenta "il fattore più essenziale nell'evoluzione del linguaggio poetico della seconda metà degli anni Sessanta"¹⁰. Dell'estetica OBÈRIU gli scrittori delle neoavanguardie riprendono le strategie narrative, i procedimenti retorici, il linguaggio dell'assurdo: da un lato perché vi riconoscono un modo di sentire e scrivere simile – pur lontani nel tempo, si sentono vicini per condizione esistenziale (come afferma M. Ajzenberg, uno dei maggiori critici della nuova poesia russa, "gli OBÈRIU sono nostri lontani parenti nell'esistenza storica")¹¹. Dall'altro lato, è forse questa una caratteristica insita nella storia letteraria russa: si guarda avanti, alla ricerca di

nuove forme espressive, rivolgendosi sempre anche indietro, attingendo da tradizioni passate.

Come esempio di originale recupero della tradizione OBÈRIU, mi soffermerò qui su uno dei principali rappresentanti della neoavanguardia moscovita, Dmitrij Aleksandrovič Prigov, eclettico protagonista della vita artistica e letteraria tardo- e post-sovietica ed esponente del movimento concettualista, e lo porrò a confronto con Daniil Charms. Oggetto dell'analisi sarà in particolare il genere dell'aneddoto, forma breve sperimentata da entrambi: da un confronto tra i famosi *Anekdoty iz žizni Puškina* [Aneddoti dalla vita di Puškin, 1937] di Charms e una serie di miniracconti su Stalin di Prigov (degli anni Settanta-Ottanta) emergono somiglianze nella forma, nella struttura e negli artifici retorici, che permettono di vedere in Dmitrij Aleksandrovič un erede di Daniil Charms. Al tempo stesso, però, l'analisi consentirà di comprendere il diverso ruolo di procedimenti quali parodia, assurdo, demitizzazione nei due autori.

PRIGOV E OBÈRIU

Qual è il rapporto di Prigov con gli OBÈRIU? In una conversazione con Andrej Zorin del 1993 Dmitrij Aleksandrovič annovera tra i suoi poeti preferiti Blok, Achmatova e Mandel'stam, e ammette di sentirsi distante rispetto ad autori quali Chlebnikov, Esenin e Charms¹². Non solo: in un'intervista del 1999 nega l'influenza degli OBÈRIU nella sua formazione (nei gruppi letterari da lui frequentati negli anni giovanili non si conoscevano ancora le loro opere), e afferma di averli scoperti solo più tardi, quando aveva già iniziato a scrivere poesie (Prigov non esplicita il momento in cui avvenne questa scoperta, probabilmente negli anni Settanta)¹³.

Se si considera il rapporto tra l'avanguardia OBÈRIU e il concettualismo, ammette però l'artista in alcuni articoli di stampo teorico scritti tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila,

⁸ Ivi, pp. 95-103.

⁹ Dagli anni Settanta Èrl' si dedica alla pubblicazione dei manoscritti di Charms, Vvedenskij, Olejnikov, Vaginov e Zabolockij. Da ricordare anche i suoi contributi critici sulla rivista avanguardista *samizdat* "Transponans", edita tra il 1979 e il 1987 dai coniugi Sergej Sigej e Ry Nikonova, dove vengono pubblicati vari testi di e sugli OBÈRIU.

¹⁰ A. Kalomirov [V. Krivulin], *Dvadcat' let novejšej ruskoj poëzii (predvaritel'nye zametki)*, "Severnaja počta", 1979, 1-2, pp. 39-60, <https://rvb.ru/np/publication/03misc/kalomirov.htm> (ultimo accesso: 27.12.2022).

¹¹ M. Ajzenberg, *Vozmožnost' vyskazyvanija*, in Idem, *Vzgljad na svobodnogo čeloveka*, Moskva 1997, <http://www.vavilon.ru/texts/aizenberg/aizenberg6-1.html> (ultimo accesso: 27.12.2022).

¹² A. Zorin, *Slušaja Prigova (Zapisannoe za četvert' veka)*, in *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007)*. *Sbornik statej i materialov*, a cura di E. Dobrenko et al., Moskva 2010, p. 438.

¹³ D. Prigov – S. Šapoval, *Portretnaja galereja D.A.P.*, Moskva 2003, p. 76.

un legame risulta più che evidente. Prigov parla del completamento di quattro grandi “progetti socio-culturali” che hanno attraversato i secoli¹⁴: il progetto “rinascimentale” (incentrato sull’opposizione “autore-non autore”), “illuminista” (che assegna all’artista il ruolo di educatore), “romantico” (dove l’artista assume la funzione di mediatore tra alto e basso) e infine il progetto “avanguardista”, che ha l’obiettivo di superare l’opposizione tra arte e non-arte e di ampliare i confini dell’arte stessa. All’interno di quest’ultimo progetto Prigov distingue tre “età dell’avanguardia”, ovvero tre momenti attraverso i quali il progetto d’avanguardia si è realizzato: innanzitutto l’età “futurista-costruttivista”, il cui scopo era l’“estrazione di unità ontologiche ultime del testo” (figure geometriche e colore puro in pittura; sillabe, lettere, suoni in letteratura) per la creazione di opere d’arte “vere”; poi l’età “assurdista”, che in reazione al carattere meccanicistico e utopico della fase precedente annuncia “l’assurdità di tutti i livelli del linguaggio, che non può essere determinato da alcuna legge generale”. Infine c’è l’età “pop-artistico-concettualista”, che rappresenta una sintesi delle precedenti: ogni linguaggio è vero soltanto nell’ambito della propria assiomatica, e mostra i suoi limiti nel momento in cui aspira alla totalità, ovvero quando tenta di uscire dai propri confini e di conquistare il mondo intero. In questo senso Prigov vede il concettualismo come un movimento di (neo)avanguardia che si pone in linea di continuità – è questo un aspetto importante da rilevare – con futurismo-costruttivismo e OBÈRIU, quasi nel mezzo non ci fossero stati 30-40 anni. Rispetto alle età precedenti, ora diventa centrale il problema della presa di coscienza della totale ideologizzazione della vita culturale: con le proprie opere i concettualisti dimostrano che ogni linguaggio (e ogni ideologia a esso legata) è solo ‘uno’ dei tanti, valido esclusivamente in un determinato ambito e non in termini

¹⁴ D. Prigov, *Vtoraja sakro-kuljarizacija*, “Novoe literaturnoe obozrenie”, 1995, 11, pp. 224-229; Idem, *Zavershenie četyrëch proektov*, “Iskusstvo kino”, 2000, 3, <https://old.kinoart.ru/archive/2000/03/dmitrij-aleksandrovich-prigov-zavershenie-četyrëkh-proektov> (ultimo accesso: 27.12.2022). Cfr. anche M. Lipoveckij – I. Kukuljin, *Teoretičeskie idei D.A. Prigova*, in *Prigov i konceptualizm. Sbornik statej*, a cura di Ž. Galieva, Moskva 2014, pp. 81-103.

assoluti¹⁵.

L’ANEDDOTO CHARMSIANO

In un’intervista del 2004 per Radio Svoboda Prigov dichiara esplicitamente di essere rimasto colpito dalla lettura, seppur tarda, delle opere degli OBÈRIU e dei racconti di Charms in particolare:

In generale mi è più affine Charms con i suoi racconti. Perché nei testi poetici di Charms e Vvedenskij è assente quel livello fondamentale che per me è estremamente importante – il livello dell’attrazione, il cosiddetto livello aneddótico. [...] Nei versi di Vvedenskij e Charms questo livello è praticamente assente. È stato distrutto, volutamente distrutto. In compenso però è densissimo quel livello che include i più svariati rimandi culturali, metafisici, filosofici. A me sono invece più congeniali i racconti di Charms che sono aneddóticos in maniera totale¹⁶.

A interessare Prigov è soprattutto la prosa charmsiana, con soluzioni espressive semplici e un repertorio stilistico orientato a generi brevi ai confini della letterarietà, come la cronaca di taglio giornalistico, il pettegolezzo o l’aneddoto, forme miniaturizzate che sono un concentrato di elementi puramente fattuali, oppure narrazioni in cui non succede nulla, senza concessioni al lirismo, alla gestualità o all’emozionalità. Esempio tipico sono i mini-racconti del ciclo *Slučai* [Casi, 1933-1939]¹⁷; tra le miniature della famosa raccolta spicca una serie di sette brevi testi dal titolo *Aneddoti dalla vita di Puškin*, che offre

¹⁵ A proposito del coinvolgimento di Prigov nel dialogo con le avanguardie, merita un cenno la sua esperienza transfurista. Dall’inizio degli anni Ottanta egli partecipò attivamente al progetto dei coniugi Sigej e Nikonova attorno alla rivista “Transponans”: in linea con le sperimentazioni delle avanguardie di inizio secolo, la rivista, che abbracciava l’idea di un’arte lontana dall’inquinamento di sovrastrutture e convenzioni culturali e fondata sulla combinazione libera e sincretica di tecniche stilistiche, dava spazio a saggi critici e poesie di autori delle neoavanguardie, ma contribuì anche alla scoperta di figure degli anni Dieci e Trenta (inclusi gli OBÈRIU). Cfr. I. Kukulj, *Laboratorija avangarda: žurnal “Transponans”*, “Russian Literature”, 2006 (59), 2-4, pp. 225-259.

¹⁶ L’intervista è reperibile al sito <https://www.svoboda.org/a/403682.html> (ultimo accesso: 27.12.2022).

¹⁷ D. Charms, *Gorlo bredit britvoju. Slučai, rasskazy, dnevnikovye zapisi*, a cura di A. Kobrinskij – A. Ustinov, Moskva 1991. Per la traduzione italiana cfr. *Casi*, trad. e cura di R. Giaquinta, Milano 1990; *Disastri*, trad. e cura di P. Nori, Torino 2003. Cfr. anche R. Aizlewood, *Towards an Interpretation of Kharm’s Sluchai*, in *Daniil Kharm’s and the Poetics*, op. cit., pp. 97-122; M. Lipoveckij, *Allegorija pis’ma: Slučai D. Charmsa*, in Idem, *Paralogii. Transformacii (post)modernistskogo diskursa v russskoj kul’ture 1920-2000-ch godov*, Moskva 2008, pp. 141-179.

una rappresentazione anticonvenzionale del celebre poeta, proprio nell'anno in cui — il 1937 — nel pieno delle purghe staliniane si festeggiava il centenario della morte, con cerimonie in pompa magna che ne avevano strumentalizzato l'immagine¹⁸.

1. Пушкин был поэтом и все что-то писал. Однажды Жуковский застал его за писанием и громко воскликнул: "Да никак ты писака!" С тех пор Пушкин очень полюбил Жуковского и стал называть его по-приятельски Жуковым.

2. Как известно, у Пушкина никогда не росла борода. Пушкин очень этим мучился и всегда завидовал Захарьину, у которого, наоборот, борода росла вполне прилично. "У него растет, а у меня не растет", — частенько говаривал Пушкин, показывая ногтями на Захарьина. И всегда был прав.

3. Однажды Петрушевский сломал свои часы и послал за Пушкиным. Пушкин пришел, осмотрел часы Петрушевского и положил их обратно на стул. "Что скажешь, брат Пушкин?" — спросил Петрушевский. "Стоп машина", — сказал Пушкин. [...]

7. У Пушкина было четыре сына и все идиоты. Один не умел даже сидеть на стуле и все время падал. Пушкин-то и сам довольно плохо сидел на стуле. Бывало, сплошная умора; сидят они за столом: на одном конце Пушкин все время со стула падает, а на другом конце — его сын. Просто хоть святых вон выноси!¹⁹

In questi testi (una sorta di parodia della letteratura agiografica sul poeta, che Charms amava particolarmente) Puškin nulla ha in comune — se non il cognome e pochi altri dettagli — con lo scrittore reale: viene ritratto come il padre di quattro figli idioti, come un uomo a cui non cresce mai la barba e che scrive versi ingiuriosi sugli amici. Il procedimento dissacratorio e parodico è applicato qui tanto

al soggetto degli *Aneddoti* — il maggior poeta russo raffigurato come un personaggio buffo e ridicolo —, quanto alla forma esteriore della biografia, che, sottoposta a radicale deformazione, confluisce nella barzelletta, nell'aneddoto²⁰.

Questo atteggiamento di riduzione all'assurdo e demistificazione del padre delle lettere russe tornerà in voga nella cultura degli anni Settanta, con la proliferazione in Unione Sovietica di racconti e aneddoti apocrifi *à la Charms*²¹, e nella letteratura d'inclinazione neoavanguardista, dove la dissacrazione verrà estesa ai testi e ai personaggi puškiniani, interpretati in chiave parodica, a tratti dispregiativa e impertinente²². Lo stesso Dmitrij Prigov gioca a più riprese con la tradizione classica e sottopone a rielaborazione straniante non solo Puškin ma anche il suo capolavoro per eccellenza, l'*Onegin*²³.

Tornando a Charms, egli definisce i testi su Puškin "aneddoti", rimandando a quel particolare genere letterario, più o meno esplicitamente definito, caratterizzato da brevi e divertenti racconti, che nascono nella forma orale, su un evento o su personaggi noti, con una conclusione arguta e sorprendente²⁴. L'aneddoto, oltre a divertire, deve far aprire gli occhi su un determinato episodio, un fenomeno o il tratto del carattere di una persona, e deve essere raccon-

¹⁸ Cfr. Ju. Molok, *Puškin v 1937 godu. Materialy i issledovanija po ikonografii*, Moskva 2000.

¹⁹ D. Charms, *Gorlo*, op. cit., pp. 43-44. "1. Puškin era un poeta e stava sempre a scrivere qualcosa. Una volta Žukovskij lo trovò intento a scrivere ed esclamò forte: 'Non sei davvero un imbrattacarte!'. E da allora Puškin prese a voler molto bene a Žukovskij e cominciò a chiamarlo affettuosamente Žukovyj / 2. Come è noto a Puškin non crebbe mai la barba. Puškin se ne crucciava molto e fu sempre invidioso di Zachar'in, al quale, al contrario, la barba cresceva in modo del tutto dignitoso. 'A lui cresce, e a me non cresce' diceva spesso Puškin indicando Zachar'in con le unghie. E aveva sempre ragione. / 3. Una volta Petruševskij ruppe l'orologio e mandò a chiamare Puškin. Puškin venne, esaminò l'orologio di Petruševskij e poi lo rimise sul tavolo. 'Che mi dici, fratello Puškin?' chiese Petruševskij. 'Stop!' disse Puškin. [...] 7. Puškin aveva quattro figli, e tutti idioti. Uno non era neppure capace di stare seduto sulla sedia e cadeva continuamente. Già lo stesso Puškin stava seduto piuttosto male sulla sedia. A volte c'era proprio da morir dal ridere: stanno seduti a tavola, a un capo della tavola cade continuamente dalla sedia Puškin, e all'altro capo suo figlio. Proprio una cosa dell'altro mondo!", Idem, *Casi*, op. cit., pp. 39-40.

²⁰ R. Giaquinta, *Daniil Charms: prosa senza poesia*, in D. Charms, *Casi*, op. cit., p. 321.

²¹ Va ricordata in particolare una serie di aneddoti letterari attribuiti a Charms (sullo stile degli aneddoti su Puškin), diffusi nel 1971-1972 e pubblicati più tardi nel volume di N. Dobrochotova-Majkova — V. Pjatnickij, *Vesëlye rebjata (Odnazdy Gogol' prišel k Puškinu)*, Moskva 1998. Merita un cenno anche il volumetto illustrato da A. Nikitin e intitolato *Charmsiada. Anekdoty-komiksy iz žizni velikich*, Sankt-Peterburg 1998 (consultabile alla pagina <http://iege.narod.ru/librarium/harmsiada.htm>, ultimo accesso: 27.12.2022): questa raccolta di aneddoti di Charms (e a lui attribuiti, alcuni ripresi proprio da *Vesëlye rebjata*) su episodi della vita di Puškin, Lermontov, Dostoevskij, Tolstoj e Gogol' è realizzata come un libro a fumetti, con divertenti vignette che accentuano i tratti caricaturali dei personaggi.

²² Cfr. M. Sabbatini, *Leningrado*, op. cit., pp. 103-108.

²³ Sulla rielaborazione del canone puškiniano nella produzione prigoviana cfr. A. Bravin, "Moj dinozavr samych čestnyh pravil". Prigov riscrive Puškin tra straniamento e dissacrazione, "eSamizdat", 2019, 12, pp. 51-61.

²⁴ Sul genere dell'aneddoto sovietico nella cultura linguistica russa rimando a E. Šmeleva — A. Šmelev, *Russkij anekdot. Tekst i rečevoj žanr*, Moskva 2002; S. Graham, *Resonant Dissonance. The Russian Joke in Cultural Context*, Evanston 2009; E. Kurganov, *Anekdot kak žanr russkoj slovesnosti*, Moskva 2014.

tato e concluso (solo nella chiusa, inattesa e spiazzante, esso mostra tutta la sua peculiarità) in modo da lasciare l'interlocutore senza possibilità di replica. Tra gli anni Sessanta e Ottanta, con la necessità di ridimensionare quel processo ufficiale di eroicizzazione volto a incensare miti ed eroi del passato e del presente, si assiste a un vero e proprio boom del genere dell'aneddoto, che unisce al divertimento e alla risata dissacratoria lo smascheramento della quotidianità, di cui porta alla luce, parodizzandole, tutte le assurdità e anomalie²⁵.

I RACCONTI SU STALIN

Riprendendo questa tradizione, e riallacciandosi alle soluzioni della prosa charmsiana (che probabilmente aveva allora conosciuto), dagli anni Settanta (lo stesso periodo in cui vengono diffusi gli aneddoti apocrifi attribuiti a Charms) Prigov scrive una serie di brevissimi testi che costituiscono una pseudo-agiografia di Stalin: circolati probabilmente tra il 1975 e il 1989 in *samizdat*, i *Dvadcat' rasskazov o Staline* [Venti racconti su Stalin] escono per la prima volta nel 1991 sulla rivista "Solo"²⁶; altre sette miniature nello stesso stile, *Sem' novych rasskazov o Staline* [Sette nuovi racconti su Stalin], risalenti con tutta probabilità al 1978, saranno pubblicate in un'antologia di Prigov del 1997²⁷. I primi venti mini-racconti vengono poi inseriti in una successiva raccolta dell'autore, *Sovy (Sovetskie teksty)* [Testi sovietici]²⁸, che comprende altre set-

te narrazioni: esse hanno come oggetto l'ideologia ufficiale sovietica, con le sue convenzioni e i suoi miti (le grandi guide politiche Lenin e Stalin, il padre della letteratura russa Puškin, le celebri gesta sportive della squadra sovietica di hockey), simboli di una cultura totalitaria puntualmente rovesciati e ridicolizzati. A dominare in questi lavori, ascrivibili alle sperimentazioni della *soc-art*²⁹, sono cliché e formule ritualizzate (del folklore, della propaganda di regime, del *novojaz*, la stereotipata lingua del discorso politico ufficiale), abbondano procedimenti retorici quali ripetizioni e iperboli, in un tentativo insieme di stilizzazione e smitizzazione parodica della cultura sovietica. Tutto questo sulla scia della moda linguistica dello *stëb*, un tipo di umorismo peculiare del linguaggio di epoca tardo-sovietica (sperimentato già dalla fine degli anni Settanta-Ottanta e poi diffusosi con la *perestrojka*), che mediante l'immedesimazione o 'iper-identificazione' autoironica e sarcastica con figure, espressioni, immagini dell'ufficialità, agisce come riproduzione grottesca di quelle forme, allo stesso tempo decontestualizzandone i simboli e decostruendone gli elementi portanti³⁰.

1. В детстве Иосиф Виссарионович тяжело болел и лет до 14 не ходил. Но благодаря силе воли и постоянным тренировкам он через полгода поднимал многопудовые гири. Однажды выходит он на улицу и видит, как здоровый детина избивает малыша. Сталин отогнал обидчика. Тот говорит: "Правда, силен ты". Посмотрел Сталин на него внимательно, посерьезнел и отвечает: "Не я, правда сильна".

2. Совсем стало плохо жить народу. Однажды приезжает к Иосифу Виссарионовичу Ленин и говорит: "Что делать?". Посмотрел Сталин на него внимательно, посерьезнел и отвечает: "Что делать? – Делать!"

i racconti *Zvezda plenitel'naja russkoj poëzii (L'inebriante stella della poesia russa)*, trad. di V. Piccolo, in *Schegge di Russia. Nuove avanguardie letterarie*, a cura di M. Caramitti, Roma 2002, pp. 171-180) e *I smert'ju vragov popral (E con la morte calpestò i nemici)*, trad. di G. Marcucci, in *Mosca*, op. cit., pp. 42-44). Sulla raccolta *Sovy* cfr. M. Lipoveckij – I. Kukulin, *Partizanskij logos. Proëkt Dmitrija Aleksandroviča Prigova*, Moskva 2022, pp. 539-545.

²⁹ Sulla *soc-art* cfr. *Endquote. Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, a cura di M. Balina – N. Condee – E. Dobrenko, Evanston 2000.

³⁰ Per un approfondimento sullo *stëb* cfr. A. Yurchak, *Everything Was Forever*, op. cit., pp. 249-276; B. Dubin, *Kružkovyj stëb i massovye kommunikacii. K sociologii kul'turnogo perechoda*, in Idem, *Slovo-pis'mo-literatura. Očerki po sociologii sovremennoj kul'tury*, Moskva 2001, pp. 163-174; M. Caramitti, *Lo stëb: libertà, ironia, autoironia (?), autocrazia*, "Russica Romana", 2004, XI, pp. 79-96.

²⁵ È soprattutto nell'epoca brežneviana che le barzellette occupano un posto privilegiato: dalla metà degli anni Sessanta si diffonde un vero e proprio rituale (in gergo *travit' anekdoty*), che diventa parte integrante della conversazione quotidiana nei più diversi ambienti sociali. Cfr. A. Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation*, Princeton-Oxford 2006, pp. 273-281.

²⁶ D. Prigov, *Dvadcat' rasskazov o Staline*, "Solo", 1991, 2, pp. 60-64.

²⁷ Idem, *Sem' novych rasskazov o Staline*, in Idem, *Napisanoe s 1975 po 1989*, Moskva 1997, <http://www.vavilon.ru/texts/prigov4-6.html> (ultimo accesso: 27.12.2022). Questi testi sono stati tradotti in italiano: Idem, *Sette nuovi racconti su Stalin*, trad. di G. Marcucci, in *Mosca sul palmo di una mano: 5 classici della letteratura contemporanea*, a cura di G. Denissova, Pisa 2005, p. 39. Le traduzioni riportate in seguito sono tutte mie.

²⁸ La raccolta è pubblicata in D. Prigov, *Moskva. Virši na každyj den'. Sobranie sočinenij v pjati tomach*, II, a cura di B. Obermajr – G. Vitte, Moskva 2016, pp. 671-699. In italiano sono stati tradotti

3. Однажды поднял Иосиф Виссарионович народ и скинул царя. Наступило счастье. Приходит к Сталину великий князь Константин и говорит: “Мы вам предлагаем мир”. Посмотрел Сталин на него внимательно, устало улыбнулся и отвечает: “Мир нам ни к чему, нам и России хватит”³¹.

Stalin è protagonista indiscusso dei *Racconti*. Così li definisce Prigov, ma si tratta in realtà di testi della lunghezza massima di 5-6 righe, che presentano, sin dalla loro struttura, caratteristiche proprie del genere dell'aneddoto: nelle formule d'introduzione l'esordio è *in medias res*, frequente è l'uso del verbo in prima posizione e al tempo presente (alternato al passato perfetto), seguito dal soggetto e dai complementi; i finali propongono sentenze spiazzanti e paradossali; i protagonisti sono quelli tipici della barzelletta sovietica – i leader politici, innanzitutto, ma anche rappresentanti di altre nazioni (si citano americani e tedeschi), eroi reali o inventati della propaganda di regime³².

IL CONFRONTO: STRUTTURA E NESSI LOGICI

In questi micro-testi emergono affinità anche con gli aneddoti charmsiani, a più livelli. Oltre alla numerazione delle singole storielle (che rimanda all'idea di serialità delle raccolte)³³, in primo luogo comune è

la struttura tripartita, tipica del genere dell'aneddoto: 1) innanzitutto viene presentato un fatto, descritto un evento o una condizione da cui scaturisce la situazione aneddótica (l'abitudine di Puškin a scrivere, Petruševskij che, rotto l'orologio, si rivolge al poeta; il giovane Stalin impossibilitato a camminare, la constatazione che il popolo vive male³⁴). Un'osservazione va fatta a proposito dell'avverbio *odnaždy* [un giorno, un tempo], presente in tutti i mini-racconti di Prigov, in principio di proposizione o nella seconda frase: la stilizzazione degli aneddoti di Charms passa anche per l'uso di questo avverbio, molto frequente nei *Casi*, e con il quale, tra l'altro, inizia la maggior parte degli aneddoti letterari a lui attribuiti³⁵.

2) Si sviluppa poi la scena centrale, un piccolo 'caso' che nonostante il tono apparentemente veritiero della narrazione risulta in definitiva poco probabile (l'esclamazione di Žukovskij rivolta a Puškin, il poeta che controlla l'orologio di Petruševskij; l'intervento di Stalin nella rissa tra due bambini, il dialogo con Lenin).

3) Infine la conclusione, assurda e paradossale, vera essenza dell'aneddoto, in cui si concentra tutto il carico semantico della storiella: dal contrasto tra la descrizione di un episodio della vita dei due protagonisti e l'assurdità della chiusa, che spesso non ha alcun legame logico con quanto la precede, deriva l'effetto comico finale. Se negli aneddoti di Charms il finale spesso 'annulla' il fatto presentato o ne sottolinea l'inconsistenza, talvolta con parole che esprimono il punto di vista del narratore, la maggior parte dei racconti su Stalin si conclude con formule pronunciate dal leader che suonano come sentenze epigrammatiche: esse ricordano il linguaggio ufficiale, solenne, didascalico e stereotipato degli slogan della propaganda, oppure contengono citazioni modificate o allusioni a famose espressioni (“Что делать? – Делать!”, il riferimento è al noto scritto di Lenin *Che fare?* del 1902), che inserite in un contesto

³¹ “1. Da bambino Iosif Vissarionovič era molto malato e fino all'età di 14 anni non camminava. Ma grazie alla forza di volontà e all'allenamento costante dopo sei mesi era già in grado di sollevare pesi da parecchi chili. Un giorno scese in strada e vide un ragazzo bello robusto che picchiava un bambino. Stalin cacciò il prepotente. Questi disse: ‘È vero, sei forte’. Stalin lo guardò attentamente, si fece serio e rispose: ‘Non io, è la verità a essere forte’. / 2. Per il popolo la vita era diventata molto pesante. Un giorno Lenin va da Iosif Vissarionovič e gli dice: ‘Che fare?’ Stalin lo guardò attentamente, si fece serio e rispose: ‘Che fare? Fare!’ / 3. Un giorno Iosif Vissarionovič fece insorgere il popolo contro lo zar. Arrivò la felicità. Venne da Stalin il granduca Costantino e gli disse: ‘Vi proponiamo la pace nel mondo’. Stalin lo guardò attentamente, fece un sorrisetto stanco e rispose: ‘Non sappiamo cosa farcene della pace nel mondo, a noi basta la Russia.’” In quest'ultimo testo va notato il gioco di parole, intraducibile in italiano, suggerito dal termine *mir*, che in russo ha il duplice significato di ‘pace’ e ‘mondo’.

³² Sulle forme dell'umorismo in epoca sovietica cfr.: M. Caramitti, *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza*, Roma-Bari 2010, pp. 140-154; E. Šmeleva – A. Šmelev, *Russkij anekdot*, op. cit., pp. 91-95.

³³ Sulla serialità come principio compositivo fondamentale della poetica sia di Charms che di Prigov cfr. M. Jampol'skij, *Bespamjastvo kak istok (Čitaja Charmsa)*, Moskva 1998, pp. 343-369; D. Janeček, *Serijnost' v tvorčestve D. A. Prigova*, in *Nekanoničeskij klassik*, op. cit., pp. 501-512; M. Lipoveckij – I. Kukulin, *Partizanskij logos*, op. cit., pp. 99-102.

³⁴ La frase con cui si aprono il secondo e il decimo dei *Venti racconti*, “Совсем стало плохо жить народу”, è un sarcovolgimento ironico della formula staliniana in voga nella metà degli anni Trenta “Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее” [La vita è migliorata, compagni. La vita è diventata più allegra].

³⁵ Sull'uso di *odnaždy* nella prosa di Charms cfr. T. Cvigun, *Odnaždy v narrativach D. Charmsa*, “Vestnik Baltijskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta”, 2014, 8, pp. 44-48.

straniante perdono il loro carattere ‘sacrale’.

Dal confronto tra gli *Aneddoti* e i *Racconti* emerge inoltre un comune sovvertimento dei nessi logici. Nel passaggio tra le sequenze i rapporti di causa-effetto svelano la propria artificiosità e arbitrarietà: è presente sì una successione cronologicamente ineccepibile di azioni o eventi (marcata dalla ripetizione di predicati, evidente in particolare in Prigov, con una serie di tre verbi riferiti a Stalin nella formula, soggetta a lievi variazioni, “Посмотрел Сталин на него / на неё / на них внимательно, посерьезнел / устало улыбнулся и отвечает”), ma essa nulla ha a che vedere con un’effettiva logica consequenziale. Nelle miniature dei *Sette nuovi racconti*, ad esempio, le conclusioni (con episodi di morte violenta) appaiono spropositate rispetto all’evento che le ha generate, e contrastano con il tono asciutto e neutrale della narrazione:

1. Однажды в детстве шли Сталин с приятелем мимо мясной лавки. Сталин схватил кусок мяса и бежать. Догнали их и спрашивают Сталина: “Ты украл?”. “Нет, — отвечает. — Это он”. И приятеля тут же разорвали на части.

2. Совсем стало плохо жить народу. Бунтуют. Вызывает царь Сталина и говорит: “Замани народ на Сенатскую площадь”. Привел Сталин народ, а там жандармы. Стали стрелять, весь народ поубивали. Больше миллиону.

3. Однажды пришли к Сталину Троцкий, Зиновьев и Бухарин и сказали: “Ты неправ. Давай поговорим”. Выхватил Сталин пистолет из письменного стола и убил их на месте. А трупы велел немедленно закопать³⁶.

Come negli aneddoti di Charms³⁷, anche nelle storiette di Prigov i rapporti spazio-temporali risultano arbitrari: nel terzo dei *Venti racconti*, dopo aver sollevato il popolo contro lo zar, Stalin riceve la visita

del granduca Costantino³⁸; nel quarto combatte nella Berlino colpita dai bombardamenti; nell’ottavo, mentre progetta un piano per sconfiggere le orde naziste, viene a sapere della morte della moglie, che nel diciassettesimo racconto risulta però ancora in vita, e telefona al marito, impegnato a notte fonda al Cremlino, per invitarlo a fare una passeggiata. Nel diciannovesimo frammento Stalin si consegna agli americani che, portatolo in patria, lo uccidono (la replica del condannato a Ždanov, che lo invita a non arrendersi, è eroica e al limite del patetico — “Посмотрел Сталин на него внимательно, посерьезнел и отвечает: ‘Не смерть красит человека, а человек смерть’”)³⁹. Stalin si muove liberamente in un non-tempo e non-spazio in cui saltano i nessi logici, causali, consequenziali: passato e futuro sono ricondotti in un unico imperituro presente dove personaggi vivi e morti dialogano e riferimenti storici all’epoca rivoluzionaria (la deposizione dello zar, le rivolte del popolo), sovietica (i rimandi alla Guerra civile e al conflitto contro la Germania) e tardo-sovietica (il clima di sospetti e odio verso gli americani) si confondono. In questo divertente *pastiche* spazio-temporale vengono mescolati momenti cruciali della storia russa, che di per sé sono stati tragici ma così combinati producono invece un effetto comico⁴⁰.

³⁸ Konstantin Romanov, fratello maggiore dello zar Alessandro I e dello zar Nicola I, rinunciò al trono a favore di quest’ultimo nella confusa successione del 1825 che portò alla ribellione dei decabristi; è passato alla storia come causa indiretta e involontaria della violenta repressione.

³⁹ “Stalin lo guardò attentamente, si fece serio e rispose: ‘Non è la morte a rendere bella una persona, ma la persona a rendere bella la morte’”. Troviamo qui una variazione del proverbio russo “Не место красит человека, а человек — место”, sull’importanza delle qualità di una persona rispetto al ruolo sociale (cfr. *Russkie poslovice, pogovorki i krylatye vyraženiia. Lingvostranovedčeskij slovar’*, a cura di V. Felicyna — Ju. Prochorov, Moskva 1979, p. 72). Molto diffusa, soprattutto nella lingua degli anni Novanta, e nel linguaggio pubblicitario in particolare, era la pratica di introdurre nel discorso citazioni, più o meno modificate, da diverse fonti (testi letterari, proverbi, canzoni, battute di film). A questo proposito cfr. il contributo di E. Zemskaja, *Kliše novožaza i citacija v jazyke postsovetskogo obščestva*, “Voprosy jazykoznanija”, 1996, 3, pp. 23-31, dove la linguista si sofferma sulle “quasi-citazioni” o storpiature del *novožaz* post-sovietico.

⁴⁰ Lo stesso procedimento ricorre in altre prose di *Sovy*: il racconto *L’inebriante stella della poesia russa* è un esempio di narrazione semiseria e ricca di mistificazioni, in cui il poeta Puškin è un valoroso capo militare pronto a difendere la Russia dall’invasione

³⁶ “1. Un giorno da bambino Stalin passò davanti a uno spaccio di carne con un amico. Stalin afferrò un pezzo di carne e corse via. Li raggiunsero e chiesero a Stalin: ‘Hai rubato tu?’ ‘No, — rispose. È stato lui’. E così l’amico fu fatto a pezzi all’istante. / 2. Per il popolo la vita era diventata molto pesante. Scoppiano rivolte. Lo zar convoca Stalin e dice: ‘Attira il popolo sulla Piazza del Senato’. Stalin radunò il popolo, e lì c’erano già i gendarmi. Cominciarono a sparare, massacrarono tutto il popolo. Oltre un milione. / 3. Un giorno andarono da Stalin Trockij, Zinov’ev e Bucharin e dissero: ‘Hai torto. Parliamone’. Stalin afferrò la pistola dallo scrittoio e li uccise sul posto. E i cadaveri ordinò di sotterrarli immediatamente”.

³⁷ Nei *Casi* l’azione ora si svolge in uno spazio-tempo indefinito, ora in un luogo artificiale, con dettagli che, pur presenti, non contribuiscono affatto a delineare precise coordinate. Cfr. M. Lipoveckij, *Allegorija*, op. cit., pp. 146-147; M. Jampol’skij, *Bespamjatstvo*, op. cit., pp. 135-136.

Neppure i confini tra realtà e finzione valgono più:

6. Однажды, вернувшись из похода, слезает Иосиф Виссарионович с коня, вытирает шашку о полу шинели. Подбегает к нему Анка-пулеметчица и кричит: “Белого притаранили!”. Посмотрел Сталин на нее внимательно, посерьезнел и отвечает: “Ах, Анка, Анка, сколько раз я тебе говорил, что нет такого слова: таранить. Надо уважать великий русский язык”⁴¹.

In questo episodio Stalin prende parte alla Guerra civile e incontra la soldatessa-mitragliere Anka, personaggio di finzione del famoso film del 1934 dei fratelli Vasil'ev, *Čapaev*, basato sull'omonimo romanzo di D. Furmanov del 1923 sul noto capo militare e generale dell'Armata Rossa Vasilij Čapaev. La pellicola ebbe un successo straordinario e fece del suo protagonista una delle immagini principali della propaganda sovietica, un modello di eroismo a cui ispirarsi; Stalin stesso aveva partecipato alla redazione della sceneggiatura (contribuendo alla creazione del culto degli eroi caduti) e per suo volere fu aggiunta una linea romantica alla trama — l'amore tra l'addetta alla mitragliatrice Anka e il fedele assistente di Čapaev, Pet'ka. In risposta alla canonizzazione ufficiale si diffusero barzellette popolari, in cui Čapaev, eroe arguto ma anche ingenuo e ignorante, si trovava costantemente in situazioni comiche con l'inseparabile Pet'ka e la bella Anka⁴². Oltre alle citazioni modificate di proverbi popolari o di cliché sovietici, Prigov riprende dunque nei *Racconti* anche questi elementi aneddotici assai noti, che immediatamente risvegliano nel lettore associazioni comiche. A esse l'autore aggiunge poi una sfumatura grottesca, suggerita qui dalla conclusione della storiella: da un lato, la violenza implicita nelle parole di Anka e nel significato del verbo *taranit'* viene smorzata dal rimprovero del leader, il cui pathos didascalico risulta fuori luogo; dall'altro, viene

risaltata l'ignoranza linguistica di Stalin — al contrario di quanto egli sostiene, il termine *taranit'*, per quanto raro o desueto, esiste nella “grande lingua russa”!

I PROTAGONISTI: PUŠKIN E STALIN

Un ruolo centrale, negli *Aneddoti* di Charms e nei *Racconti* di Prigov, spetta ovviamente ai due protagonisti: inseriti in un contesto finzionale, essi appaiono come personaggi d'invenzione, pur mantenendo specificità fisiche o biografiche molto note che richiamano in forma parodica gli uomini reali. Ad accomunare i ritratti è un particolare effetto ‘da baraccone’: Puškin e Stalin sembrano infatti, con i loro modi di fare, due burattini mossi dai fili di Charms e Prigov, capaci qui di cogliere le sfaccettature più ridicole della realtà. Troviamo riferimenti puntuali a caratteristiche fisiche (per Puškin l'assenza della barba, il dettaglio delle unghie; per Stalin l'invalidità, l'enorme figura, le mani grandi), abitudini (quella di Puškin di scrivere o di lanciare sassi; quella di Stalin di lavorare fino a tardi), lati del carattere (l'amore di Puškin per Žukovskij, l'invidia per Zachar'in; l'abnegazione, la fedeltà alla patria, la misericordia, la crudeltà di Stalin). Sono proprio tali dettagli a conferire alla rappresentazione di Puškin e Stalin una natura marcatamente ironica, accentuandone l'artificialità: la gestualità dei personaggi, poi, mai veicolo di sentimenti, è in entrambi i casi elementare (nei *Racconti su Stalin* essa si riduce ad azioni che si ripetono in maniera pressoché inalterata), e l'espressione verbale è appiattita in un linguaggio banale e stereotipato (soprattutto in Prigov, con un conglomerato di frasi altisonanti, citazioni modificate, allusioni e vuoti cliché).

Negli *Aneddoti* di Charms l'immagine canonica dello scrittore Puškin viene svuotata e rimpiazzata da nuovi contenuti, in un'originale cancellazione del personaggio mimetico classico⁴³. Spogliato del suo talento e della sua individualità, il poeta, che cade continuamente dalla sedia e si tura il naso quando passa vicino a contadini maleodoranti, è ridotto

napoleonica.

⁴¹ “6. Un giorno, di rientro da una passeggiata, scende Iosif Vissarionovič da cavallo, pulisce la sciabola sul lembo del pastrano. Gli si avvicina di corsa la mitragliera Anka e grida: ‘Hanno bolzonato un biancol!’ Stalin la guardò attentamente, si fece serio e rispose: ‘Ah, Anka, Anka, quante volte te lo devo dire che non esiste la parola ‘bolzonare’. Bisogna aver rispetto della grande lingua russa!’”. Ho tradotto il verbo *taranit'* (lett. colpire, perforare con una testa d'ariete) con ‘bolzonare’, termine che significa “colpire con un bolzone (freccia o testa d'ariete)”, così da mantenere in italiano la stessa sfumatura del vocabolo russo, non di uso comune.

⁴² Cfr. E. Šmeleva — A. Šmelev, *Russkij anekdot*, op. cit., pp. 83-84.

⁴³ I. Marchesini, *Levigati dall'assenza. La costruzione del personaggio nella prosa meta-finzionale russo-sovietica*, Roma 2018, p. 66.

a una marionetta, all'interno di una realtà priva di senso. Come due burattini appaiono anche i protagonisti di un altro testo della raccolta *Casi, Puškin i Gogol'* [Puškin e Gogol', 1934], sorta di scenetta teatrale in cui i due scrittori sono raffigurati alla stregua di buffoni che inciampano ripetutamente l'uno sull'altro.

Nelle sue opere anche Prigov gioca con la dissacrazione dei miti letterari, Puškin su tutti. Nei *Racconti su Stalin* la dissacrazione riguarda però direttamente l'immagine mitica di Stalin, della quale vengono portate alla luce in maniera iperbolica le caratteristiche più abusate dalla propaganda di regime⁴⁴, combinate con aneddoti popolari. Non c'è differenza tra Puškin e Stalin: come dichiara Prigov in alcune interviste, la cultura sovietica ha contribuito alla loro rappresentazione mitica, trasformando questi nomi in immagini che non dipendono più dall'originale, in personaggi della mitologia collettiva dei quali si serve il discorso ufficiale — Puškin è il poeta nazionale, Stalin il piccolo padre. Diventati 'prodotti' seriali, onnipresenti, ideologizzati, essi sono allora in un certo senso assimilabili:

[...] qualsiasi linguaggio può trasformarsi in potere sovietico. L'ho capito all'improvviso, dopo aver sentito una frase [...]: 'Stalin è il Puškin di oggi'. Tutti si sono messi a ridere: che insolenza paragonare Puškin a Stalin! Io però ho capito che qualsiasi linguaggio che ambisce al dominio è colpito dal cancro del potere. Da questa idea sono derivate tutte le mie successive azioni⁴⁵.

Per la mia generazione [...] Puškin era il poeta ufficiale di stato, era quasi un eroe dell'Unione Sovietica, [...]: Puškin era il Lenin della mia epoca. Per questo sin dalla nostra infanzia si aggirava nelle nostre menti come una specie di eroe pop di stato. E c'erano poche figure così presenti nella vita privata, nella vita pubblica, nella vita scolastica e universitaria: erano Stalin, Puškin e in misura minore Tolstoj⁴⁶.

Puškin e Stalin sono i simboli di quel paradigma dominante e canonizzato, di quella "iperrealtà" o "simulacro di realtà" che la cultura ufficiale ha co-

struito⁴⁷, e che concettualismo e *soc-art* puntano invece a decostruire: gerarchie, tabù e miti vengono abbattuti dall'interno, il sistema di referenti sacri e il linguaggio della cultura totalitaria sono smantellati, così da mettere in evidenza la vacuità, la non legittimità e la natura prettamente ideologica di tali modelli. Sulla scia di questa stagione poetica ed estetica di violazione del mito, che svela l'insensatezza dei simulacri sovietici, si inseriscono i *Racconti* di Prigov⁴⁸.

Nella rappresentazione stereotipata di Stalin (nominato nei *Racconti* sempre sia con nome e patronimico, quasi a creare una certa intimità con il personaggio, sia con il cognome)⁴⁹ rientrano anche elementi che richiamano altre tradizioni immediatamente riconoscibili, in un *pastiche* culturale di grande efficacia. Come Čapaev o la mitragliera Anka Stalin partecipa alla Guerra civile, come Ivan Groznyj uccide il figlio (nel sedicesimo racconto lo punisce a morte perché colpevole di aver rubato il portafoglio, poi restituito, a una povera signora). Non solo. Si fondono in lui le caratteristiche del *bogatyř*, l'eroe-guerriero protagonista dei canti popolari russi (le *byline*), con quelle dei santi della *žitijnaja literatura*: Stalin è descritto come un combattente coraggioso, come il salvatore pronto a difendere il popolo contro qualsiasi minaccia (lo zar, la guerra, gli americani). Con gli eroi del folklore egli condivide anche determinate caratteristiche fisiche: nel primo racconto, ad esempio, si dice che "Iosif Visarionovič era molto malato e fino all'età di 14 anni non camminava", proprio come il leggendario *bogatyř* Il'ja Muromec, incapace di camminare, secondo

⁴⁴ Sullo studio della mitologia staliniana cfr. B. Grojs, *Lo stalinismo, ovvero l'opera d'arte totale*, Milano 1992; G. P. Piretto, *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Milano 2010.

⁴⁵ D. Prigov — S. Šapoval, *Portretnaja galereja*, op. cit., p. 95.

⁴⁶ B. Obermayr, "Puškin — èto byl Lenin moego vremeni, ili: Ot Puškina k Milicaneru. Posleslovie k četvërtomu tomu", in D. Prigov, *Sobranie stichov*, IV, Wien 2003, p. 216.

⁴⁷ Sui concetti di *simulacra* e 'iperrealtà' si rinvia alla visione del sociologo francese J. Baudrillard, secondo cui la fase postmoderna è caratterizzata da modalità di rappresentazione culturale che simulano la realtà portando alla totale perdita dell'oggetto e del reale, di fatto a una iperrealtà: J. Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Milano 2008. Si veda anche D. Possamai, *Sulla critica del postmodernismo: spunti di riflessione*, "Studi Slavistici", 2004, I, p. 117.

⁴⁸ Il rapporto di continuità tra Puškin e Stalin viene segnalato ironicamente da Prigov nel quattordicesimo frammento dei *Venti racconti* (cfr. la citazione in apertura del presente contributo), in cui si allude alla reciprocità delle due figure-simboli. Prigov, tra l'altro, gioca qui con un altro riferimento facilmente riconoscibile, il noto incipit della poesia di Tjutčëv *Umom Rossiju ne ponjat'* [Con la mente non si può capire la Russia].

⁴⁹ Negli *Aneddoti* a Puškin ci si riferisce sempre e solo con il cognome.

le narrazioni del folklore, sino ai trent'anni quando venne miracolosamente guarito⁵⁰; Stalin è dotato di una forza sovrumana, ha una struttura imponente e mani enormi (il ritratto del leader nelle sembianze di un eroe epico stride con l'immagine autentica di uomo dalla statura modesta).

7. Иосиф Виссарионович был гигантского роста, он даже как-то стеснялся своих огромных рук. Однажды входит он в комнату, а там сидят Троцкий, Зиновьев и Бухарин, тоже здоровенные мужчины и подковы гнут. Сталин разорвал подкову на две части и выбросил. Потом посмотрел на них внимательно, посерьезнел и отвечает: “Работой надо силу мерить”⁵¹.

Stalin racchiude in sé anche altre qualità, che appaiono però talmente marcate da risultare eccessive, quasi caricaturali: la saggezza (proclama sentenze e dispensa consigli), l'abnegazione, la dedizione agli altri. Egli è inoltre immagine del genio universale capace di fare ogni cosa, persino di riparare una bicicletta (alla stregua del Puškin degli *Aneddoti* al quale Petruševskij si rivolge per aggiustare l'orologio):

18. Однажды гуляет Иосиф Виссарионович по Красной площади. Подбегает к нему малыш и просит: “Дяденька, почини велосипед”. Посмотрел Сталин на него внимательно, устало улыбнулся и починил велосипед. Малыш говорит: “Приходи завтра сюда, я тебя с мамой познакомлю, она у меня добрая”. Посмотрел Сталин на него внимательно, посерьезнел и отвечает: “Не могу, малыш, помирать мне настала пора”. И на следующий день умер⁵².

Come si evince da quest'ultima frase il leader è provvisto di doti divinatorie. I frammenti descrivono la sua esistenza dalla giovinezza alla morte, alla quale si rimanda in chiusura dei *Venti racconti*: nel diciottesimo Stalin annuncia la propria fine, nel diciannovesimo sacrifica eroicamente se stesso conse-

gnandosi, al pari di un martire, ai nemici americani in nome della salvezza del popolo russo, e infine nell'ultimo aneddoto i deputati, sorta di discepoli, si rallegrano nel vederlo nuovamente in vita.

20. Однажды прошел слух о смерти Иосифа Виссарионовича. Пришла к нему депутация и обрадовалась, увидев его живым. И говорит: “Мы бы жизнь отдали, только бы вы жили”. Посмотрел Сталин на них внимательно, устало улыбнулся и отвечает: “И я вам всю свою жизнь отдаю”⁵³.

Motivi delle vite dei santi e del folklore si fondono con tratti cristologici, attribuiti al buon Stalin, figura semidivina dall'aura paterna che prende le difese di un bambino minacciato da un bullo, concede la libertà a un soldato tedesco in fuga, proclama l'imperativo evangelico “Alzati e cammina” facendo guarire un ferito:

4. Однажды въезжает Иосиф Виссарионович на танке в Берлин. Кругом взрывы, снаряды рвутся. Навстречу немец бежит, узнал Сталина и кричит: “Сталин идет! Господи, помилуй меня!”. Посмотрел Сталин на него внимательно, устало улыбнулся и отвечает: “Бог-то тебя не помилует, не заслужил. А Сталин помилует”. И велел отпустить немца.

5. Однажды идет Иосиф Виссарионович по госпиталю и видит на постели худого израненного солдата, который говорит соседу: “Сталин — наша сила!”. Посмотрел Сталин на него внимательно, посерьезнел и отвечает: “Если Сталин ваша сила — вот он я. Вставай и иди”. Встал солдат, взял винтовку и пошел⁵⁴.

Sempre a proposito dei personaggi, negli *Aneddoti* di Charms assieme a Puškin vengono incorporate nel tessuto narrativo altre figure realmente esistenti, senza però con questo voler accentuare il

⁵⁰ *Le byline. Canti popolari russi*, a cura di B. Meriggi, Milano 1974, pp. 138-139.

⁵¹ “7. Иосиф Виссарионович era di statura molto alta, talvolta addirittura si vergognava delle sue mani enormi. Un giorno entrò in una stanza, e lì se ne stavano seduti Trockij, Zinov'ev e Bucharin, anche loro uomini robusti, e piegavano ferri di cavallo. Stalin spezzò un ferro in due e lo gettò via. Poi li guardò attentamente, si fece serio e rispose: ‘Con il lavoro va misurata la forza’”.

⁵² “18. Un giorno Iosif Vissarionovič passeggia per la Piazza Rossa. Gli si avvicina di corsa un bambino e chiede: ‘Nonnino, riparami la bicicletta.’ Stalin lo guardò attentamente, fece un sorrisetto stanco e riparò la bicicletta. Il bambino dice: ‘Torna qui domani, ti farò conoscere la mia mamma che è tanto buona.’ Stalin lo guardò attentamente, si fece serio e rispose: ‘Non posso, bambino, è arrivato per me il momento di morire.’ E il giorno dopo morì”.

⁵³ “20. Un giorno si diffuse la notizia della morte di Iosif Vissarionovič. Arrivò da lui un gruppo di deputati e si rallegrò nel vederlo vivo. E dicono: ‘Avremmo offerto la vita per vedervi vivo’. Stalin li guardò attentamente, fece un sorrisetto stanco e rispose: ‘E io offro a voi tutta la mia vita’”. La sentenza finale allude alle parole di Gesù nel versetto evangelico “Я жизнь свою отдаю за них”, “do la mia vita per loro” (Giovanni 10: 15).

⁵⁴ “4. Un giorno Iosif Vissarionovič entra su un carrarmato a Berlino. Tutt'attorno esplosioni, scoppiano proiettili. Gli corre incontro un tedesco, riconosce Stalin e grida: ‘Stà arrivando Stalin! Signore, abbi pietà di me!’ Stalin lo guardò attentamente, fece un sorrisetto stanco e rispose: ‘Dio non avrà pietà di te, non lo meriti. Ma Stalin avrà pietà’. E ordinò di lasciar andare il tedesco / 5. Un giorno Iosif Vissarionovič cammina in un ospedale militare e vede steso a letto un soldato ferito ed emaciato che dice al vicino: ‘Stalin è la nostra forza!’ Stalin lo guardò attentamente, si fece serio e rispose: ‘Se Stalin è la vostra forza — eccolo qua. Alzati e cammina’. Il soldato si alzò, prese il fucile e se ne andò”.

carattere mimetico della narrazione; anzi, i riferimenti biografici sono insignificanti, se non totalmente inventati, e contribuiscono a popolare ulteriormente il 'teatro di burattini'. Anche nei *Racconti* di Prigov sono presenti personaggi, reali o di finzione, contemporanei o non, che dialogano con Stalin o che vengono da lui barbaramente uccisi: Lenin, il granduca Costantino, Trockij, Zinov'ev e Bucharin, il generale dell'Armata Rossa Budënyj, il capo della polizia segreta Berija, la mitragliera Anka, la moglie, il figlio e altri. Privi di concretezza e individualità, essi sembrano intercambiabili, di nuovo come in un teatrino delle marionette: tale effetto è rafforzato dalla struttura ripetitiva di ogni singolo frammento, per cui le medesime azioni o parole vengono rivolte alle più diverse figure con gli stessi esiti, sempre paradossali.

STRATEGIE DI DEMITIZZAZIONE

Nei *Venti racconti* Prigov attribuisce a Stalin numerose ipostasi, servendosi di quegli stessi miti che avevano contribuito al culto del leader, ma cambiati di segno, così che la sua sacralità e autorità vengono via via smantellate: di racconto in racconto, infatti, il narratore mostra i caratteri del governante ideale, misericordioso, onnipotente, forte e disposto al sacrificio di sé (temi tipici della letteratura del realismo socialista), ma lo fa esasperando tali tratti che, portati all'estremo e inseriti in un circuito di automatismi, risultano banalizzati. L'ossessiva ripetizione delle medesime formule, con variazioni solo minime, è il principio compositivo alla base dei racconti: il ritratto di Stalin è contraddistinto da monotonia nelle costruzioni sintattiche, nel lessico, nell'esile trama dei singoli aneddoti, che accentuano la meccanicità della serie. Non c'è un senso negli atteggiamenti di Stalin, la narrazione è riconducibile solo all'esigenza di rispettare uno schema di accumulazione di gesti assurdi e di ripetizioni vuote e false (una scenetta che può essere riprodotta potenzialmente all'infinito), e l'inserimento di espressioni dal tono retorico o propagandistico e di motivi della tradizione folclorica o dell'aneddotica popolare non fa che accrescere l'effetto parodico.

All'artificio della serialità e all'uso della ripetizione ricorre spesso anche Charms nei suoi *Casi*, non nello specifico negli *Aneddoti* su Puškin ma, ad esempio, in *Son* [Sogno], *Tjuk!* [Toc!], *Maškin ubyl Koškina* [Maškin ha ucciso Koškin]. Elemento tematico e strutturale di numerose storielle (*Istorija deruščichsja* [Storia dei litiganti], *Sud Linča* [Linciaggio], *Ochotniki* [I cacciatori] e altre) è poi la ripetizione di atti cruenti e di sopraffazione, che concorrono a presentare una realtà alienata, in cui anche la violenza ha perso di significato: eventi eccezionali e macabri come uccisioni o morti accidentali sono presentati da Charms come normali, e la loro gravità viene attenuata dalla frequenza con cui si ripetono tali situazioni, dalla narrazione presto interrotta o dalle conclusioni che svuotano di senso i gesti e le frasi dei personaggi⁵⁵.

Anche nella serie di Prigov la violenza assume un ruolo centrale, e mi sembra possa essere interpretata allo stesso modo. Se nei *Venti racconti* prevalgono qualità esageratamente positive di Stalin, nei *Sette nuovi racconti* domina la violenza gratuita e immotivata:

5. Однажды приехала к Сталину жена и сказала: "Зачем ты у бедной женщины все деньги отнял. Нехорошо". Выхватил Сталин пистолет из письменного стола и убил ее на месте. А труп велел незаметно закопать.

6. Однажды пришел к Сталину Никита Сергеевич Хрущев и говорит: "Ты неправ. Давай поговорим". Выхватил Сталин пистолет из письменного стола, но Хрущев успел раньше выстрелить и убил Сталина. А труп велел незаметно закопать.

7. Однажды шел Сталин по улице. Узнал его народ и кричит: "Вот он, Сталин!". Побежал Сталин, а народ за ним. Догнали его, разорвали на части, сожгли, а пепел в Москву-реку бросили⁵⁶.

⁵⁵ R. Giaquinta, *Daniil Charms*, op. cit., pp. 317-319. Sul motivo della violenza, della mutilazione e della morte in Charms cfr. M. Lipoveckij, *Allegorija*, op. cit., pp. 170-179; I. Marchesini, *Levigati dall'assenza*, op. cit., pp. 51-56.

⁵⁶ "5. Un giorno andò da Stalin la moglie e disse: 'Perché hai preso tutti i soldi di quella povera donna? Non sta bene'. Stalin afferrò la pistola dallo scrittoio e la uccise sul posto. E il cadavere ordinò di sotterrarlo di nascosto. / 6. Un giorno andò da Stalin Nikita Chruščëv e disse: 'Sei nel torto. Parliamone'. Stalin afferrò la pistola dallo scrittoio, ma Chruščëv riuscì a sparare prima e uccise Stalin. E il cadavere ordinò di sotterrarlo di nascosto. / 7. Un giorno Stalin camminava per strada. Il popolo lo riconobbe e gridò: 'Eccolo, è Stalin!' Stalin si mise a correre e il popolo lo seguì. Lo raggiunsero, lo fecero a pezzi, lo bruciarono e le ceneri le gettarono nella Moscovia".

Da un lato, il gioco di ripetizioni rende angoscianti situazioni di partenza di per sé innocue; dall'altro, l'iterazione diventa un mezzo per smorzare la violenza, che, presentata in termini iperbolici, perde la sua dimensione tragica (proprio come avviene in Charms) e assume i tratti di un fatto quotidiano non più eccezionale (tanto che il lettore si aspetta che il racconto si concluda proprio in quel modo). La violenza si riduce così a un gesto meccanico, che può essere rivolto indistintamente ora contro un compagno d'infanzia, ora contro la moglie, ora contro lo stesso Stalin.

La funzione primaria dell'aneddoto – così come quella degli *Aneddoti* di Charms e dei *Racconti* di Prigov – resta comunque quella di far ridere, di quel riso popolare e carnevalesco che, in conflitto con il volto solenne dell'ufficialità, smaschera le convenzioni. Se nell'opera charmsiana, e in particolare negli *Aneddoti* su Puškin, la parodia era deformazione del genere della biografia e dell'immagine strumentalizzata del poeta, vittima di un culto fanatico e ipocrita, nei *Racconti* su Stalin la parodia è deformazione e gioco con gli elementi del discorso sovietico e del mito staliniano: essa diventa il mezzo per riflettere sulle anomalie della stessa realtà sovietica, riducendo l'ideologizzato culto del “piccolo padre” a un utilizzo rituale e ripetitivo di formule stereotipate, svelando la vera natura, puramente formale, delle pratiche discorsive ufficiali. I procedimenti stilistici (lo straniamento, la ripetizione, la neutralità del tono, l'iperbolizzazione) e la rappresentazione dei personaggi come burattini da fiera puntano in entrambe le serie a prendere atto dell'assurdità del reale.

Il Puškin degli *Aneddoti* e lo Stalin dei *Racconti* diventano così una sorta di ‘sospia’ parodici, caricature che detronizzano l'eroe del modello – in Charms attraverso una strategia di abbassamento carnevalesco⁵⁷ del mito di Puškin (con il poeta presentato in situazioni basse, comiche, quotidiane), in Prigov secondo un procedimento inverso, ma pur sempre in una logica di rovesciamento delle gerarchie: il condensato di stereotipi, eccessivamente marcati nella

figura del leader, concorre infatti non ad abbassare, ma piuttosto a elevare Stalin; tuttavia questo innalzamento risulta così esagerato da sfociare nel grottesco⁵⁸ (e da venir poi in qualche modo smascherato nella violenza dei *Sette nuovi racconti*). Forse più che decostruire il mito di Stalin, Prigov sembra qui ‘ricostruirlo’, creando un ‘iper-mito’, fatto di versioni concentrate dei caratteri più significativi della mitologia sovietica, che risultano vuoti di significato: come osserva M. Ėpštejn, la vacuità dell'intero Novecento passa attraverso il prefisso ‘iper-’, per cui tutto ciò che è eccessivo sfocia nel proprio opposto, nella negazione del valore originario, nel vuoto e nella mancanza di senso⁵⁹. Prigov rovescia il mito di Stalin, dunque, non tanto attraverso la demitizzazione, quanto piuttosto attraverso la ‘rimitologizzazione’⁶⁰, usando cioè l'arma della mitologia staliniana contro se stessa, appropriandosi dei suoi modelli, che, combinati con elementi aneddotici popolari forieri di associazioni comiche, sono trasposti in una realtà ricreata a mo' di simulacro e presentata in maniera parodistica e carnevalesca. E Stalin appare allora come un personaggio insieme grottesco e assurdo.

Per Prigov l'assurdo diventa così strumento di scardinamento: come afferma nell'intervista a Radio Svoboda, esso mostra che la realtà è talmente varia da non poter essere regolamentata o assoggettata a sistemi univoci, e che ogni convenzione ha un carattere puramente condizionale:

L'assurdo è parte integrante della nostra vita. È cioè qualcosa di insolito. Poiché tutti nelle più diverse parti del pianeta vivono secondo una qualche propria generale convenzione, individualmente accolta, in base a una certa intesa, qualsiasi altro comportamento sembra assurdo. [...] E mostrare a una persona che i suoi principi immortali e incrollabili sono semplicemente un grado dell'intesa, ecco, questa è la strategia principale dell'assurdo.

⁵⁸ “L'esagerazione (iperbolizzazione) è [...] uno dei segni più importanti del grottesco”, M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino 2001, p. 336.

⁵⁹ M. Ėpštejn, *Postmodern v ruskoj literature*, Moskva 2005, pp. 20-40.

⁶⁰ Sulla rimitologizzazione del discorso sovietico nella *soc-art* cfr. E. Kusovac, *Remifologizacija Lenina i Stalina (na primere tvorčestva Komara i Melamida, A. Kosolapova, L. Sokolova i P. Pepperštejna)*, in *Ot avangarda do socarta: kul'tura sovet'skogo vremena. Sbornik stat'ej v čest' 75-letija professora Chansa Gjuntera*, a cura di K. Ičin – I. Kukuj, Belgrad 2016, pp. 219-231.

⁵⁷ Sulla carnevalesizzazione in *Casi* cfr. G. Roberts, *The Last Soviet Avant-Garde. OBERIU – Fact, Fiction, Metafiction*, Cambridge 1997, pp. 33-38

Mostrare che la vita è molto più ricca di sfaccettature e non cede a quegli strumenti umani che tentano di regolarla, afferrarla e sottometterla a sé. Questo è il fondamento generale dell'assurdo. L'assurdo letterario invece [...] nasce sempre nell'ambito di una situazione culturale e intellettuale satura, quando le persone sono alquanto stupefatte di approcci banali, triviali e artificiali e vogliono mostrare che tutta questa letteratura e cultura è ormai una convenzione di secondo livello, che essa priva ancor di più l'uomo della libertà e si avvicina a lui come se fosse verità assoluta. L'obiettivo dell'assurdo è mostrarla come una convenzionalità, una fragilità: la spingi un po' e questa cade⁶¹.

www.esamizdat.it ◇ A. Bravin, *L'idiota Puškin e il saggio Stalin. Aneddotica e strategie di demitizzazione in Charms e Prigov* ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 95-108.

⁶¹ <https://www.svoboda.org/a/403682.html> (ultimo accesso: 20.12.2022).

◇ *Pushkin the Idiot and Stalin the Wise. Anecdotes and Strategies of Demythologization in Kharms and Prigov* ◇

Alice Bravin

Abstract

The avant-garde literary group OBĚRIU, with its poetics of the absurd, alogism and grotesque, had a great influence on later Soviet Russian literature and on neo-avant-garde movements as well. This paper investigates the connection between OBĚRIU and the neo-avant-garde of the 1970s and 1980s, especially by comparing two representatives of these different ‘ages’ of avant-garde – Daniil Kharms and Dmitrii Prigov. The analysis will focus particularly on the genre of the anecdote, with which they both experimented. After tracing the heritage of OBĚRIU poetics in Conceptualism and in the work of Prigov, who was interested in the form of Kharmsian prose miniatures, the paper will compare the well-known *Anecdotes from the Life of Pushkin* by Kharms (1937) with a series of quasi-hagiographical texts, *Stories about Stalin*, by Prigov (1975-1989). These bizarre sketches have several common features related to the genre, the formal structure, and the stylistic devices employed. Despite some striking parallels, however, the analysis will demonstrate that Kharms and Prigov have two different approaches to understanding deconstruction of myths, the grotesque, and the absurd.

Keywords

Kharms, Prigov, Anecdote, Seriality, Absurd, Neo-Avant-garde.

Author

Alice Bravin completed her PhD in Linguistic and Literary Studies at the University of Udine in 2019 with a thesis on Venedikt Erofeev and his small prose. In 2020, she was awarded a postdoctoral fellowship at the University of Udine with a project on the philosophical and artistic heritage of hermeticism in the conceptual art of Dmitrii Prigov. Her research interests include Russian avant-garde and Neo-avant-gardes of the Twentieth Century, contemporary Russian literature and Moscow Conceptualism. Since 2019 she has been teaching Russian Language at the University of Udine.

Publishing rights

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



© (2022) Alice Bravin

Nikolaj Olejnikov e l'universo femminile

Annagiorgia Migliorini

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 109-123 ◇

INTRODUZIONE

PERSONALITÀ sfingea e contraddittoria, seppur incredibilmente magnetica, Nikolaj Olejnikov (1898-1937) fa di stramberia e imprevedibilità — tratti comuni agli amici obèriuti — le sue caratteristiche peculiari, rendendo complesso per gli studiosi il suo stesso incasellamento all'interno di una corrente artistica ben definita.

La tempesta rappresentata dagli esiziali accadimenti occorsi nella prima metà del secolo scorso fa di Olejnikov una delle numerosissime vittime delle repressioni staliniane, confinandolo ai margini della letteratura sovietica e ritardando di molto la pubblicazione delle sue opere per adulti¹. Si precisa che, mentre le pubblicazioni nell'ambito della letteratura per l'infanzia avevano occasione di concretizzarsi nelle riviste per bambini con maggiore facilità dato l'ambiente lavorativo di appartenenza, solo tre componimenti destinati a un pubblico adulto ottengono la pubblicazione in vita; si tratta di *Chvala izobretateljam* [Lode agli inventori, 1932], *Služenie nauke* [Il servizio della scienza, 1932], *Mucha* [La mosca, 1934] — comparsi nel decimo numero di "Tridcat' dnej" [Trenta giorni] nel 1934 —, ai quali si aggiungono i testi per il filmato promozionale del film *Ženiťba* [Il matrimonio], resi pubblici il 10 febbraio del 1936. Tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta si registra, all'estero, la pubblicazione di due selezioni di poesie: *Stichotvorenija* [Poesie, 1975] e *Ironičeskie stichi* [Versi ironici, 1982]². A ridosso degli anni Novanta si assiste, invece, alla pubbli-

cazione in patria di *Peremena familii* [Il cambio di cognome, 1988], *Pučina strastej* [Un abisso di passioni, 1990], *Ja muchu bezumno ljubil* [Amavo follemente una mosca, 1990] e *Stichotvorenija i poëmy* [Poesie e poemi, 2000]³. Sono datati 2015 e 2016 i volumi *Čislo neizrečennogo* [Il numero dell'ineffabile] e *Služenie nauke. Polnoe sobranie poëtičeskich proizvedenij*⁴ [Il servizio della scienza. Raccolta completa di poesie]; mentre in Francia viene pubblicata una selezione di liriche dal titolo *Un poète fusillé. Vers choisis*⁵ [Un poeta fucilato. Versi scelti].

Per quanto concerne l'interesse accordato al poeta in Italia è il 2007 quando, fra le pagine di questa stessa rivista, un gruppo di studiosi propone un numero interamente dedicato a OBÈRIU, consentendo al mondo della slavistica italiana di entrare in contatto con i protagonisti e il movimento declinato nelle sue varie forme; in questo numero compare anche un saggio dedicato a Olejnikov.

È oramai assodato che il poeta abbia vissuto l'esperienza d'avanguardia in modo personale e autonomo, così come si può, a ragione, affermare che: "lontano dall'essere leggero e frivolo, Olejnikov è uno dei poeti russi moderni più oscuri e filosoficamente impegnati"⁶. Condividendo la necessità di distruggere il vecchio per poter creare il nuovo, il poeta si colloca sulla scia iconoclasta di OBÈRIU con l'intento di produrre forme d'arte contraddistinte da maggiore veridicità, scardinando così gli stereotipi

¹ Cfr. A. Olejnikov — A. Dmitrenko, *Primečanija*, in N. Olejnikov, *Služenie nauke. Polnoe sobranie poëtičeskich proizvedenij*, a cura di A. Olejnikov — A. Dmitrenko, Sankt-Peterburg 2016, p. 277; A. Olejnikov, *Primečanija*, in N. Olejnikov, *Stichotvorenija i poëmy*, Sankt-Peterburg 2000, p. 219.

² N. Olejnikov, *Stichotvorenija*, a cura di L. Flejšman, Bremen 1975; Idem, *Ironičeskie stichi*, a cura di L. Losev, New York 1982.

³ Idem, *Peremena familii*, a cura di V. Glocer, Moskva 1988; Idem, *Pučina strastej*, a cura di A. Olejnikov, Moskva 1990; Idem, *Ja muchu bezumno ljubil*, a cura di V. Glocer, Moskva 1990; Idem, *Stichotvorenija i poëmy*, op. cit.

⁴ Idem, *Čislo neizrečennogo*, a cura di O. Lekmanov — M. Sverdlov, Moskva 2015; Idem, *Služenie*, op. cit.

⁵ N. Olejnikov, *Un poète fusillé. Vers choisis*, a cura di A. De Pourville, Paris 2016.

⁶ T. Epstein, *The Dark and Stingy Muse of Nikolai Oleinikov*, "The Russian Review", 2001 (60), 2, p. 238.

radicati nella realtà quotidiana e artistica.

Pur non dimenticando la produzione lirica spesso fortemente allusiva e un sottotesto di riferimenti più o meno espliciti alla contemporaneità, si intende dedicare questo spazio alla trattazione del tema amoroso, attraverso la lettura di componimenti stilati in un linguaggio che “sembra tagliare le radici e abbandonare gli abiti tradizionali, [diventando] la voce di un nuovo universo”⁷. Lasciando da parte la pagliacciata poetica e la passione olejnikoviana per gli universi entomologico e ornitologico, il presente contributo si concentrerà su un volto inedito dell’autore. In particolare, sono oggetto di studio le maschere e i cliché pseudoromantici, il *galanterejnij jazyk* (v. *infra*) e le intenzionali dissonanze e violazioni che confliggono con lo spessore contenutistico, facendo echeggiare una profondità che a un primo sguardo rischia di sfuggire.

NARRAZIONE OLEJNIKOVIANA E GALANTEREJNYJ JAZYK

Ingrediente primo della produzione olejnikoviana è l’estemporaneità, intesa come condizione irrinunciabile ai fini della creazione. Olejnikov, servendosi delle occorrenze più varie, dà libero sfogo a umorismo e buffonata, specie nelle liriche scherzose di cui il Detgiz (Gosudarstvennoe izdatel’stvo detskoj literatury) – rifugio di amici e collaboratori – è teatro di perenni prese in giro e mistificazioni a opera di giovani scrittori e membri di OBĚRIU. Il talento autorale non si limita, però, alla carta stampata; l’ecclettico artista inaugura una modalità tutta olejnikoviana di lettura dei testi, declamando le sue poesie e immedesimandosi nei suoi eroi con espressione impenetrabile e la destra dimenata in aria “al par di una frusta”⁸.

Considerate le circostanze e l’improvvisazione delle quali la creatività di Olejnikov si nutre per farsi poi testo scritto, non stupisce che nelle opere poetiche per adulti primeggino il tono colloquiale e la sintassi piana e paratattica, infantile al limite del

primitivismo, i cui numi tutelari si riconoscono in Koz’ma Prutkov, Saša Čěrnij e Velimir Chlebnikov⁹; la frase è breve, i casi obliqui ridotti al minimo e la rima (spesso banale) raramente creano problemi di comprensione e traduzione, acuendo il divario tra la linearità che contraddistingue i testi e una semantica talora complessa, facendo emergere vere e proprie “incongruenze grottesche fra la coloritura lessicale e stilistica della parola e il suo contenuto logico”¹⁰. Tale distanza tra forma e contenuto da un lato conferisce ai componimenti quella “inadeguatezza burlesca”¹¹ che ne è caratteristica prima, dall’altro si fonda sulla “collisione di stili e idee”¹². Per questa ragione gli scritti di Olejnikov possono essere letti come critica della tradizionale “fede della poesia nella lingua” e della “fede della civiltà negli ideali”, condotta “rivolgendo la tradizione del verso poetico contro sé stessa”¹³. In quest’ottica vanno dunque intesi il sapore naïf delle liriche, le forme obsolete e le rime banali, lo scontro tra elementi antinomici e gli accostamenti disarmonici. Tali strumenti, così combinati e inseriti in una struttura esatta e simmetrica, si configurano come stranianti, poiché creano sconcerto nel lettore minandone l’orizzonte d’attesa.

Dal punto di vista stilistico l’autore attinge a un vocabolario assolutamente concreto, variegato e multiforme, e i testi sono disseminati di parole d’uso comune e colloquiali, calchi e forestierismi, termini tecnici afferenti agli ambiti più vari; parimenti, si incontrano voci alte, poetiche, antiquate, elementi del folklore e parole storpiate o, altra consuetudine degli oberiuti, ortograficamente scorrette. Per i brevi componimenti a cui dà forma, il poeta si avvale di una lingua il cui tratto distintivo è la strana commistione di magniloquente ridondanza e frasi altisonanti che stridono con il linguaggio tecnico e popolare. Inoltre, la concretezza delle immagini e la dimensione metaforica dei testi confermano l’intento oberiuta di

⁷ D. Cavaion, *Note sul linguaggio poetico moderno russo*, Roma 2008, p. 8.

⁸ Cfr. L. Žukova, *Ėpilogi*, New York 1983, p. 164.

⁹ Si rimanda al capitolo *Nasledniki Velimira (k probleme “obėriuty i Chlebnikov”)*, in A. Kobrinskij, *Poėtika OBĚRIU v kontekste russkogo literaturnogo avangarda XX veka*, Moskva 2000, pp. 99-188.

¹⁰ Cfr. L. Ginzburg, *Nikolaj Olejnikov*, in N. Olejnikov, *Pučina strastej*, op. cit., pp. 6-10.

¹¹ Ibidem.

¹² T. Epstein, *The Dark and Stingy Muse*, op. cit., p. 244.

¹³ Ivi, pp. 238-239.

evasione dalla logica “comune”: esiste una logica dell’arte – insita nell’arte stessa – che necessita di essere sprigionata per far conoscere l’oggetto, non per distruggerlo¹⁴.

Da qui lo stile ampolloso e magniloquente di cui sono pervasi gli aforismi scherzosi di Olejnikov; a questa necessità risponde il *galanterejnyj jazyk*, attribuitogli da Lidija Ginzburg e così definito:

È lo stile alto del discorso filisteo. Nell’ambiente del vecchio ceo piccoloborghese era generato da un atteggiamento imitativo della vita quotidiana degli strati sociali superiori. Nel *galanterejnyj jazyk* si fondevano parole assimilate dal linguaggio mondano, dalla letteratura (soprattutto romantica) acquisita per sentito dire, con parole dei dialetti professionali di venditori, barbieri, scrivani, piccoli funzionari e ufficiali militari in generale. Il miscuglio di magniloquenza falsamente romantica e “bellezza” con elementi del *galanterejnyj jazyk* è caratteristico del romanticismo volgare degli anni Trenta dell’Ottocento¹⁵.

La commistione di parole ora rozze ora ricercate compromette i temi poetici tradizionali dell’amore e della morte i cui significati attraversano queste “grottesche masse verbali” in accordo con le leggi dell’ironia “nella sua prospettiva moderna”, uscendo deformate dalla “cacofonia di significati” del *galanterejnyj jazyk*. Tale “depravazione” delle parole si rende necessaria al fine di “proteggere la precaria emozione del poeta contemporaneo dallo stereotipo distruttivo dei falsi valori in un ‘bell’involucro”¹⁶. Dopotutto, ricorda Aleksandr Dymšic, nella galanteria dell’eroe olejnikoviano non si ravvisa altro che una tipica manifestazione del filisteismo, bersaglio prediletto della satira anni Venti¹⁷.

LE LIRICHE AMOROSE E LA SATIRA OLEJNIKOVIANA

Le modalità compositive sulle quali si è indugiato finora introducono le liriche di stampo amoroso e le maschere che le popolano. I componimenti che in questa sede occupano una posizione di preminenza hanno, infatti, per oggetto la figura femminile, che – insieme a un lungo elenco di passioni e curiosità di natura varia – interessa l’autore¹⁸, svincolando il poeta dallo stereotipo che, nell’immaginario comune, lo vede perdersi tra frotte di insetti e versi strampalati.

Dalla passione per il gentil sesso ha origine una vera e propria serie di brindisi invocati alla salute di fortunate destinatarie e modellati sulla consueta formula ricordata da Oleg Lekmanov e Michail Sverdlov:

“Bevo alla salute”, diceva Nikolaj Makarovič, preso il boccale, “o, come dicevano anticamente, bevo alla salute delle signore, delle belle, che sono... (in anticipo si contava quante donne c’erano a tavola), che hanno conquistato l’uomo. Urrà cari compagni! Urrà cari compagni!”¹⁹

Olejnikov si cimenta in epigrammi amorosi, poesie estemporanee e versi augurali con i quali intratteneva sempre con successo amici e conoscenti. Si tratta di buffi componimenti ai quali assegnava titoli che riportano nome, cognome e patronimico di persone reali e ben note agli ambienti che era solito frequentare. I titoli dei testi possono indurre in errori di valutazione, giacché sarebbe una vera ingenuità attribuire alle destinatarie delle liriche il ruolo di presenze granitiche negli scritti, cosa che per altro i contemporanei non pensavano affatto conoscendo l’autore. Inoltre, nei suoi componimenti, ad amici, colleghi e conoscenti, così come alle dame citate, l’io-poetante si rivolge quasi sempre prediligendo l’uso del Voi, salvo poi passare improvvisamente al Tu – abbandonando un atteggiamento di rispettoso (seppur non freddo) distacco, per suggerire un diverso (e maggiore) grado di intimità, creando piccoli

¹⁴ Cfr. Oberiu. *Il manifesto*, a cura di M. Berrone, “eSamizdat”, 2007 (V), 1-2 p. 40. Si ricorda che già Chlebnikov e Kručënych, nel manifesto *Slovo kak takovoe* [La parola come tale, 1913], avevano accennato alla scomposizione dei corpi in pittura, reclamando il diritto del poeta futurista di servirsi di parole squartate, sezionate, dalle cui astute e bizzarre combinazioni far nascere la *zaum*, sancendo una separazione fra significato e segno. Per un approfondimento si veda anche M. Marzaduri, *Il futurismo russo e le teorie del linguaggio transmentale*, “Il Verri”, 1983, 31-32, pp. 5-55.

¹⁵ L. Ginzburg, *Nikolaj Olejnikov*, op. cit., p. 10. Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie – A.M.

¹⁶ Ivi, p. 20.

¹⁷ Cfr. A. Dymšic, *Poët Nikolaj Olejnikov*, in N. Olejnikov, *Izbrannye raboty*, Moskva 1983, p. 190.

¹⁸ Per l’elenco completo degli interessi dell’autore si veda O. Lekmanov – M. Sverdlov, *Žizn’ i stichi Nikolaja Olejnikova*, in N. Olejnikov, *Čisto*, op. cit., pp. 160-161; L. Žukova, *Ėpilogi*, op. cit., pp. 176-177.

¹⁹ Ivi, p. 95.

smottamenti stranianti nel lettore —, collocandosi così sulla linea sottile che divide rispetto e riverenza dal malcelato dileggio. Alcuni esempi:

Вот ты сидишь сейчас в красивом платьице
И дремлешь в нем, а думаешь о Нем,
О том, который из-за вас поплатится, —
Он негодай и хам (его мы в скобках Шварцем назовем).

Живи, любимая, живи, отличная...
Мы все умрем.
А если не умрем, то на могилку к вам придем²⁰.

[На день рождения Груни]

Ты надела пелеринку,
Я приветствую тебя!
Стуком пишущей машинки
Покорила ты меня.

[...]

Пусть под вашей пелеринкой,
В этом подлинном раю,
Застучит сильней машинки
Ваше сердце в честь мою²¹.

[Машинистке на приобретение пелеринки]

Вы вот, Валя, меня увлекали.
Я увлекся, а вы... Никогда.
Почему ж вы меня презирали
И меня довели до суда?

[...]

Что же, Валя, рассудим спокойно
И спокойно друг друга простим.
Ты, конечно, вела недостойно
И убила во мне ты мой стимул.
Да, убила, и я убивался
И не раз погибал, погибал.
Умирая, я вновь нарождался...
Не напрасно, друзья, я страдал!²²

[Вале Ш.]

Хороши твои лодыжки,
И ступни, и шенкеля,
Твои ножки — шалунишки,
Твои пятки — штемпеля.

[...]

Эта роза — Ваше ухо:
Так же свернуто оно,
Тот же контур, так же сухо
По краям обведено.
Это ухо я срываю
И шепчу в него дрожа,
Как люблю я и страдаю
Из-за Вас, моя душа.

[...]

Видишь, всё в природе внемлет
Вожделениям моим.
Лишь твое сознание дремлет,
Оставаяся глухим.

[...]

Почему я плачу, Шура?
Очень просто: из-за Вас.
Ваша чуткая натура
Привела меня в экстаз.
Видишь, всё в природе внемлет
Вожделениям моим.
Лишь твое сознание дремлет,
Оставаяся глухим.

[...]

Почему я плачу, Шура?
Очень просто: из-за Вас.
Ваша чуткая натура
Привела меня в экстаз²³.

[Шуре Любарской]

A ogni buon conto, la fuggevolezza insita nelle poesie, così come la mutevolezza delle occasioni e del *parterre* in ascolto, chiaramente non corrispondono a vere dichiarazioni d'amore. In effetti, i testi ben si prestano a essere dedicati alle convitate di turno, così come spesso accade che non sia dato conoscere il nome della fanciulla alla quale erano indirizzati. Tuttavia, considerata la rapidità di creazione di queste opere succinte, non è da escludere che la

²⁰ “Ecco, ora te ne stai seduta con un bel vestitino/ E pensi a Lui che ha pagato in vostro nome,/ E nel tuo abitino schiacci un pisolino,/ (Fra parentesi è Švarc) quel rozzo e mascazone.// Vivi, adorata, vivi, perfetta.../ Noi tutti moriremo./ E se non moriremo, sulla vostra tomba verremo”, *Per il compleanno di Grunja*.

²¹ “Hai indossato la pellegrina,/ Buondi!/ Mi hai sedotto, scribacchina,/ Coi costanti ticchettii.// [...] Sotto la pellegrina il vostro cuore./ In questo luogo di diletti,/ Possa battere in mio onore/ Più forte dei martelletti”, *Alla dattilografa per l'acquisto della pellegrina*.

²² “Io mi sono invaghito e voi... zero./ Valja, mi avete fatto innamorare./ Perché questo fare altero/ E perché condurmi in tribunale?// [...] E ora, Valja, con calma verrà il nostro verdetto/ E con calma l'un l'altro ci perdoneremo./ Tu, certo, ti sei comportata in modo abietto/ E hai ucciso tu, in me, lo stimolo che avevo.// Sì, mi hai ucciso, e io mi struggevo/ E più volte sono perito, perito./ Morendo, sono nato di nuovo./ Non invano, amici, ho patito”, *A Valja Š.*

²³ “Le tue caviglie sono attraenti,/ E i garretti e la pianta dei piedini,/ I tuoi piedi sono birbanti,/ I tuoi calcagni sono stampini.// [...] La rosa è il Vostro orecchio:/ Quella stessa piegatura,/ Stesso orlo, anch'esso secco/ Lungo tutta la bordura.// Questo orecchio strappo via,/ Ci bisbiglio dentro e tremo,/ E per Voi, anima mia,/ Quanto amo e quanto peno.// [...] Vedi, in natura tutto è volto/ Alla mia concupiscenza./ Sola a non prestare ascolto,/ Riposa la tua coscienza.// [...] Ma perché io piango, Šura?/ Per voi, semplicemente./ La vostra fragile natura/ M'ha estasiato totalmente”, *A Šura Ljubarskaja*.

quasi totalità delle liriche sia stata rivolta a più di una dama, descrivendo, in definitiva, un amore “parodico, fittizio, bugiardo”²⁴. Inoltre, il tono dei componimenti è spesso volte scherzoso, probabilmente perché a queste *liaisons* circoscritte all’inchostro su carta, ai “madrigali d’amore”, alle “alte odi”, Nikolaj Olejnikov “non dava alcuna importanza”²⁵, anzi, ne accentuava il carattere ironico facendo ricorso a un particolare uso del lessico.

Nell’espressione di presunti innamoramenti e bizzarre vicende sentimentali — come nella celebrazione delle “occorrenze fintamente significative” di cui si è detto — si individuano i generi nei quali il poeta, con eleganza e arguzia innate, si fa imitatore dell’“entusiasmo” e della “filosofia ingenua del piccolo-borghese, che si delizia della propria onniscienza”²⁶.

Inserendosi nel solco di gioco, mistificazione e parodia, Olejnikov abbraccia la “più antica tradizione della satira mondiale”²⁷, subendo la malia di quegli stessi modelli dai quali avevano attinto gli oberiuti²⁸. A ogni modo, la buffoneria non è altro che un guscio, una via interpretativa della nuova realtà dei tardi anni Venti, lasso temporale in cui il nostro si forma come individuo e poeta; una posa letteraria che gli consente di farsi interprete della tipologia umana dell’uomo timido e intimorito dalla fraseologia elevata dell’ufficialità e del mondo intellettuale antiquato che percepiva l’“inadeguatezza dei grandi valori e delle grandi parole”²⁹. L’ironia funge dunque da “velo protettivo” di pensieri e sentimenti, poiché “solo dallo spessore delle battute affioravano le verità sulla vita”, mentre i personaggi autoriali, frutto della

“sfiducia nella soggettività”, servivano a destituire l’autore-creatore³⁰.

UN SISTEMA DI MASCHERE

Dalle considerazioni fin qui esposte deriva l’inclinazione canzonatoria di Olejnikov che, ricordando o rifacendosi ai parodisti del passato, non dirige i propri strali su opere definite o autori noti:

I destinatari sociali della canzonatura di Olejnikov si incrociavano con quelli letterari. L’uso ingiuriosamente beffardo delle parole di Olejnikov, le sue immagini che escono dai loro ranghi stilistici, le sue maschere linguistiche distorte (tra cui quella dell’esteta volgare) sono la realizzazione di una lotta contro un sistema di significati finti, una “tara” letteraria di valori inesistenti. Olejnikov ha voluto chiudere definitivamente l’ingresso nel mondo del simbolismo, che era ancora vivo nei suoi derivati. Il *galanterejnyj jazyk* era particolarmente utile a questo scopo³¹.

Per centrare molteplici bersagli, allo scrittore occorrono “parole alte che riflettano il suo tormento per i valori autentici”³². Tuttavia, il lessico necessario a Olejnikov non costituisce in alcun modo un’invenzione. Al fine di non ricadere nell’“aborto impotente e insensato” della lingua transmentale, si ricorre a “parole eterne” (*poeta, morte, angoscia*)³³ ricollocate in scenari nuovi, ad accostamenti inusuali, a metafore insolite. Si dà così vita a nuove parole per un nuovo poeta, nel momento esatto in cui la parola poetica comunemente intesa, conservando la sua patina emotiva, rinuncia ai suoi significati consueti.

Nell’orizzonte poetico dell’autore, accanto alla destabilizzazione del linguaggio, si fa largo una nuova rappresentazione della tematica amorosa; in particolare, l’eco puškiniana — ora blandamente percepibile, ora immediatamente evidente — si insinua nelle composizioni olejnikoviane³⁴, sancendo una differenza netta fra il sentimento amoroso ottocentesco, cantato da versificatori d’animo nobile, e la disarmante concretezza di Olejnikov nel presentare un vero e

²⁴ A. Gerasimova, *Nekotorye štrichi k portretu Makara Svirepogo*, doklad na konferencii *Literatura odnogo doma-2015*, <https://umka.ru/liter/olejnikov2015.html> (ultimo accesso: 12.12.2021).

²⁵ Cfr. L. Žukova, *Ėpilogi*, op. cit., p. 164.

²⁶ V. Glocer, “*Vernyj rab tvoich velenij...*” (*Stichi Nikolaja Olejnikova*). *Publikacija V. Glocera*, “*Voprosy literatury*”, 1987, 1, pp. 268-272.

²⁷ N. Čukovskij, *Literaturnye vospominanija*, Moskva 1989, p. 58.

²⁸ Si pensi a Chlebnikov, Mjatlev, Prutkov, Aleksej Tolstoj, i poeti dell’“Iskra” e del “*Satirikon*”. Cfr. anche L. Ginzburg, *Nikolaj Olejnikov i chlebnikovskaja tradicija*, in *Mir Velimira Chlebnikova*, a cura di A. Parnis, Moskva 2000, pp. 428-447; Vja. Ivanov, *Zaum’ i teatra absurda u Chlebnikova i obėriutov v svete sovremennoj lingvističeskoj teorii*, in *Mir Velimira Chlebnikova*, op. cit., pp. 263-278; L. Ginzburg, *Nikolaj Olejnikov*, op. cit., p. 8.

²⁹ Ivi, p. 14.

³⁰ Ibidem; cfr. anche A. Maškevskij, *O dadaizme “Stolbcov” Zabolockogo*, <http://iolioverso.ru/misly/5/9.htm> (ultimo accesso: 30.08.2022).

³¹ L. Ginzburg, *Nikolaj Olejnikov*, op. cit., p. 14.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

³⁴ Per citarne alcune: *L’amore* (1927), *Alla dattilografia per l’acquisto della pellegrina* (1929), *Il fardello degli eccessi del sesso* (1930), *Il servizio della scienza* (1932), *Vulcano e Venere* (1937).

proprio défilé di signore. Il poeta si sottrae così alla trita celebrazione romantica dell'amore e dell'amata, la quale, non più docile e garbata, è ora contemplata (e bramata) per le sue forme ed eletta a oggetto del desiderio; per di più, i modi a tratti scontrosi e scostanti, accompagnati dai numerosi dinieghi riservati alla maschera dell'amante perennemente rifiutato, non fanno che accentuarne la carica seduttiva (*A Valja Š.*).

Вы вот, Валя, меня увлекали.
Я увлекся, а вы... Никогда.
Почему ж вы меня презирали
И меня довели до суда?

[...]

Что же, Валя, рассудим спокойно
И спокойно друг друга простим.
Ты, конечно, вела недостойно
И убила во мне ты мой стимул.

Да, убила, и я убивался
И не раз погибал, погибал.
Умирая, я вновь нарождался...
Не напрасно, друзья, я страдал!³⁵
[*Вале Ш.*]

“Nel tentativo di sbarazzarsi dell'armatura lirica fatiscente, Olejnikov abbandona le solite immagini e il consueto vocabolario e mette in circolazione mezzi artistici che non sono utilizzati nella poesia lirica”³⁶ e impiegando “metafore di tenerezza, al limite con lo scherzo” fa emergere “il lirismo [...], liberato dalla ‘tara’ lirica tradizionale”³⁷. Similitudini ardite e metafore inusuali – elementi imprescindibili per il poeta – svecchiano abusati cliché e sgonfiano l'amore romantico; un caso è il paragone della donna con il “nasturzio” o con una “fabbrica”, ma anche la rappresentazione di fanciulle frammentate nelle “varie componenti” che le costituiscono:

Вы, по-моему, такая интересная,
Как настурция небезызвестная!
И я думаю, что согласятся даже птицы

Целовать твои различные частицы.
Обо мне уж нечего и говорить –
Я готов частицы эти с чаем пить...

.....
Для кого Вы – дамочка, для меня – завод,
Потому что обаяния от Вас дымок идет³⁸.

[*Татьяне Николаевне Глебовой*]

Attratto dalla fisicità della donna, il protagonista maschile si spertica in elogi alla sua figura, la cui bellezza, e assoluta perfezione, è scandita da raffigurazioni lontane dall'immagine “antiquata e logora”³⁹ della donna bella come un fiore. Stemperata l'abusata aura romantica di immagini trite e ritrite, si colgono dettagli – un orecchio ad esempio (*A Šura Ljubarskaja*) – sui quali si costruisce una nuova descrizione, finalmente rinfrescata e scevra di antichi strascichi. L'amore olejnikoviano è dunque puro desiderio e “interesse passionale per ogni parte del corpo”⁴⁰; così l'occasione propizia per un brindisi alle sinuosità femminili è la semplice immagine di una donna seduta in poltrona, con indosso una gonna che lascia scoperte le gambe (*Lettera che fustiga l'uso di abiti e gonne lunghe*):

Эта роза – Ваше ухо:
Так же свернуто оно,
Тот же контур, так же сухо
По краям обведено.

Это ухо я срываю
И шепчу в него дрожа,
Как люблю я и страдаю
Из-за Вас, моя душа⁴¹.

[*Шуре Любарской*]

Икра твоя роскошна,
Но есть ее нельзя.
Ее лишь трогать можно,

³⁵ Io mi sono invaghito e voi... zero./ Valja, mi avete fatto innamorare./ Perché questo fare altero/ E perché condurmi in tribunale?/[...] E ora, Valja, con calma verrà il nostro verdetto/ E con calma l'altro ci perdoneremo./ Tu, certo, ti sei comportata in modo abietto/ E hai ucciso tu, in me, lo stimolo che avevo./ Sì, mi hai ucciso, e io mi struggevo/ E più volte sono perito, perito./ Morendo, sono nato di nuovo./ Non invano, amici, ho patito”, *A Valja Š.*

³⁶ S. Poljakova, “*Olejnikov i ob Olejnikove*” i drugie raboty po russkoj literature, Sankt-Peterburg 1997, pp. 32-33.

³⁷ L. Ginzburg, *Nikolaj Olejnikov*, op. cit., p. 17.

³⁸ “Voi, per me, siete così fascinosa,/ Come il nasturzio assai famosa!/ E penso che perfino gli uccelli siano contenti/ Di baciare le tue varie componenti./ Su di me cose da dire non ce n'è,/ Son pronto a bere le componenti col tè.../// Per chi siete una fabbrica Voi – per me, signora –/ Perché da voi il leggero fumo del fascino affiora”, *A Tat'jana Nikolaevna Glebova*.

³⁹ O. Lekmanov – M. Sverdlov, *Primečanija*, in N. Olejnikov, *Čislo neizrečennogo*, op. cit., p. 449.

⁴⁰ T. Epstein, *The Dark and Stingy Muse*, op. cit., pp. 250-251.

⁴¹ “La rosa è il Vostro orecchio./ Quella stessa piegatura,/ Stesso orlo, anch'esso secco/ Lungo tutta la bordura./ Questo orecchio strappo via./ Ci bisbiglio dentro e tremo,/ E per Voi, anima mia,/ Quanto amo e quanto peno”, *A Šura Ljubarskaja*.

Безнравственно скользя.

Икра твоя гнездится
В хорошеньких ногах,
Под платицем из ситца
Скрываясь, как монах.

Монахов нам не надо!
Религию долой!
Для пламенного взгляда
Икру свою открой.

[...]

Шипит в стекле напиток.
Поднимем вверх его
И выпьем за избыток
Строенья твоего!

За юбки до колена!
За то, чтобы в чулках
Икра, а не гангрена
Сияла бы в веках!⁴²

[*Послание, бичующее ношение длинных платьев и юбок*]

Le romantiche cedono, quindi, il posto alla pulsione carnale, alla passione sessuale naturalmente distruttiva che, di quando in quando, si realizza in un'esperienza ultima assimilabile alla morte (*A Šura Ljubarskaja*). Alcuni esempi:

Верный раб твоих велений,
Я влюблен в твои колени
И в другие части ног —
От бедра и до сапог.

Хороши твои лодыжки,
И ступни, и шенкеля,
Твои ножки — шалунишки,
Твои пятки — штемпеля.

[...]

Видишь, всё в природе внемлет
Вожделениям моим.
Лишь твое сознание дремлет,
Оставаясь глухим.

[...]

Почему я плачу, Шура?
Очень просто: из-за Вас.
Ваша чуткая натура Привела меня в экстаз.
От экстаза я болею,

Сновидения имею,
Ничего не пью, не ем
И хую вместе с тем.

Вижу смерти приближенье,
Вижу мрак со всех сторон
И предсмертное круженье
Насекомых и ворон.

Хлещет вверх моя глюкоза!
В час последний, роковой
В виде уха, в виде розы
Появись передо мной⁴³.

[*Шуре Любарской*]

Balzando da un testo all'altro, l'autore orchestra un complesso sistema di personaggi-maschere funzionali alla salvaguardia della sua natura più intima e sincera⁴⁴; ciò implica l'impossibilità di ridurlo o sovrapporlo a tali espedienti, poiché il poeta è a un tempo sé stesso e le sue maschere, e il fascino di molti dei suoi versi si deve proprio al "riflesso" in superficie dell'"esperienza interiore" di Olejnikov, che mai si rivela apertamente e sovente non si rivela affatto⁴⁵. Il passaggio dalle maschere allo scrittore fa sì che le voci altre non gli risultino mai del tutto estranee e che lui stesso esprima una sorta di tacita responsabilità nei confronti di ciò che i suoi personaggi pensano, dicono e fanno⁴⁶. Di conseguenza, nei componimenti si instaura una dinamica di svelamento misurato per cui il suo sentire più profondo e la sua natura più autentica si concedono in parte, lasciando spazio a un'indole altrettanto sardonica e prorompente.

⁴² "Il tuo stinco è sontuoso,/ Ma non lo si può mangiare./ Con far rapido e vizioso/ Lo si può solo toccare./ Il tuo stinco fa la tana/ Dentro i piedi delicati./ Sotto l'abito d'indiana/ Si nasconde come i frati./ Non ci servono i frati!/ Abbasso la religione!/ Apri a sguardi infiammati/ Dello stinco la visione./ [...] Nel vetro ronza una bevanda./ È questa l'occasione/ Brindiamo all'abbondanza/ Della tua costituzione!// Alle gonne al ginocchio!/ Ché sian sempre luccicosi/ Gli stinchi all'occhio/ E non la necrosi", *Lettera che justiga l'uso di abiti e gonne lunghe*.

⁴³ Servo leale dei tuoi ordinamenti,/ Provo già dei sentimenti/ Per le tue ginocchia e la gamba integrale./ Dalla coscia allo stivale./ Le tue caviglie sono attraenti,/ E i garretti e la pianta dei piedini,/ I tuoi piedi sono birbanti,/ I tuoi calcagni sono stampini./ [...] Vedi, in natura tutto è volto/ Alla mia concupiscenza./ Sola a non prestare ascolto,/ Riposa la tua coscienza./ [...] Ma perché io piango, Šura?/ Per voi, semplicemente./ La vostra fragile natura/ M'ha estasiato totalmente./ In sogno la fantasia mi culla,/ L'estasi mi dà il tormento,/ Non mangio, non bevo nulla/ E dimagrisco nel frattempo./ Vedo ovunque tetre macchie,/ Vedo incendiare la morte,/ E di insetti e di cornacchie/ Il turbinio si fa più forte./ Sgorge in alto il mio glucosio!/ Negli ultimi istanti, istanti fatali/ A mo' di orecchio, a mo' di rosa/ Innanzi a me presto compari", *A Šura Ljubarskaja*.

⁴⁴ Si ricordano alcuni dei caratteri olejnikoviani: il filisteo borioso, lo sputasentente, il saggio-osservatore, il servitore della scienza, Makar l'Efferato.

⁴⁵ O. Lekmanov — M. Sverdlov, *Žizn'*, op. cit., p. 14.

⁴⁶ L. Ginzburg, *Nikolaj Olejnikov*, op. cit., pp. 14-15.

Proprio nella mescolanza di maschere e linguaggi differenti, accostamenti insoliti e metafore inaudite si ravvisa la “maschera stabile”⁴⁷ del poeta: la cacofonia, scaturita da forma perspicua e contenuti confusi ed enigmatici. Tale cacofonia va intesa come unità armonica a tratti compromessa da elementi sgraziati che ne esaltano le componenti, senza compromettere l’insieme. Grazie all’intelletto “forte e lucido” Olejnikov si mantiene sempre a un passo dal caos, individuando la linea di demarcazione tra l’“épatage domestico degli oberiuti” e la “scrittura seria”⁴⁸, configurandosi come un’“autentica voce lirica individuale intrappolata in una personale esperienza linguistica e soggettiva”⁴⁹.

Fra le maschere emerge prepotente il “*meščanin-rubacuori*”⁵⁰, necessario al poeta per mascherare gli impulsi volgari (attribuiti dall’autore al piccoloborghese) che, attraverso il prisma del *galanterejnij jazyk*, vengono restituiti al lettore ricchi di bisticci fra parole alte e trivialità e ricchi di oscillazioni intonative ora grottesco-sentimentali, ora ridicole o strazianti nell’arco di pochi versi. In veste di corteggiatore implorante, disperato amante respinto o vanitoso damerino, l’autore destina un gran numero di poesie alle donne più varie; si annoverano fra queste le colleghe di redazione, giacché una cospicua quantità di testi è dedicata alle “tre muse della letteratura per bambini” (Tamara Gabbe, Lidija Čukovskaja e Šuročka Ljubarskaja)⁵¹, ad amiche e mogli di amici⁵². Spesse volte il pubblico si accen-

deva nell’udire il nome di una nuova fiamma a cui veniva indirizzato un voto d’amore in precedenza già dedicato pubblicamente a un’altra dama.

Nelle composizioni il tema amoroso segue percorsi dissimili, per quanto l’epilogo sia comune e iterato: con la consueta modalità parodica ogni nuovo componimento tratteggia un sentimento amoroso ogni volta più coinvolgente; inoltre, a ogni nuovo innamoramento il poeta vive sempre uno “sciagurato amore” e una “passione” (definiti inestinguibili) che non lo vedono mai corrisposto dalle donne di cui si invaghisce e che si ostina ugualmente a pregare di amarlo:

Без одежды и в одежде
Я вчера Вас увидал,
Ощущая то, что прежде
Никогда не ощущал.

Над системой кровеносной,
Разветвленной, словно куст,
Воробьев молниеносной
Пронеслася стая чувств.

Нет сомнения — не злоба,
Отравляющая кровь,
А несчастная, до гроба
Нерушимая любовь.

И еще другие чувства,
Этим чувствам имя — страсть!
— Лиза! Деятель искусства!
Разрешите к Вам припасть!⁵³

[Послание артистке одного из театров]

Ciò a cui si assiste è il prorompere di una produzione filtrata dalle lenti dell’amore o travolta dal fuoco della passione, proprio in un momento in cui l’abnegazione dell’eroe positivo non solo era indispensabile, ma implicava una necessaria rinuncia alla soggettività; tale scelta tematica colloca i testi di Olejnikov in una fase di passaggio della letteratura sovietica, segnata da toni fortemente erotici negli

Gabbe, Tamara Grigor’evna Gabbe, Lidija L’vovna Žukova, Vera Artem’evna Draževskaja.

⁵³ “Con i vestiti indosso, e anche senza,/ Guardandovi ieri ho provato/ Qualcosa che in precedenza/ Non avevo mai sperimentato.// Sopra il sistema di vene e di arterie,/ Come cespugliose ramificazioni,/ Più rapido di una fila di passerini in serie/ È sfrecciato uno stormo di emozioni.// È indubbio: non è il rancore,/ Che fa velenoso il sangue,/ Ma uno sciagurato amore/ Che fin alla tomba non si estingue.// E ancora emozioni in vista,/ Queste emozioni hanno un nome: passione!/ ‘Lisa! Di stringermi a Voi, un’artista (!),/ Fatemi la concessione!’”, *Lettera a un’attrice di teatro*.

⁴⁷ Ivi, p. 11.

⁴⁸ Ivi, p. 7.

⁴⁹ T. Epstein, *The Dark and Stingy Muse*, op. cit., pp. 244-245.

⁵⁰ O. Lekmanov — M. Sverdlov, *Žizn’*, op. cit., p. 94.

⁵¹ Cfr. L. Žukova, *Épilogi*, op. cit., p. 162.

⁵² Di seguito, in ordine di comparizione, le dedicatorie dei testi a tema femminile: Margarita Isaakovna Švarc, *destinataria non nota*, Irina Valentinovna Ščegoleva, Margarita Isaakovna Švarc, *destinataria non nota*, Genrietta Davydovna-Levitina, Ljubov’ Jakovlevna Brozelio, Genrietta Davydovna-Levitina, Natal’ja Sergeevna Boldyreva, Tamara Aleksandrovna Lipavskaja, Evgenija Davydovna Berž, Genrietta Davydovna-Levitina, Genrietta Davydovna-Levitina, *destinataria non nota*, Margarita Isaakovna Švarc, Valentina Isaakovna Švarc, Tat’jana Nikolaevna Glebova, Vera Kazimirovna Ketlinskaja, Lidija Korneevna Čukovskaja, Aleksandra Iosifovna Ljubarskaja, Natal’ja Borisovna Švarc, Aleksandra Iosifovna Ljubarskaja, *destinataria non nota*, Elizaveta Sergeevna Kovalenkova, Elizaveta Isaevna Doluchanova, Ol’ga Michajlovna Frejdenberg, Lidija Korneevna Čukovskaja, Lidija Korneevna Čukovskaja, Aleksandra Iosifovna Ljubarskaja, Tamara Grigor’evna

anni Venti e spogliata di qualunque accenno alla sessualità nel decennio successivo, contraddistinto dal predominio del lavoro sul sesso e l'amore, ai quali gli eroi positivi non avevano tempo né forze da dedicare.

Fra le poesie ci si imbatte in titubanze femminili e insistenze maschili e nell'abbandono o nel tedio che subentrano dopo la consumazione di un rapporto; si incorre in relazioni spesso impari, che rivelano i differenti gradi di passività-attività dei protagonisti. Non mancano, poi, alcune assurdità; è il caso di una fanciulla che, corteggiata e inizialmente restia a concedersi, cede alle lusinghe del suo spasimante, il quale, sfamati i propri appetiti, se ne stanca rapidamente lamentando la scarsa "sacralità" del sentimento:

Пищит диванчик.
Я с вами тут.
У нас романчик,
И вам капут.

Вы так боялись
Любить меня,
Спротивлялись
В течение дня.

Я ваши губки
Поцеловал,
Я ваши юбки
Пересчитал.

Их оказалось
Всего одна.
Тут завязалась
Меж нами страсть.

Но стало скучно
Мне через час,
Собственноручно
Прикрыл я вас.

[...]

Вздохнул я страстно
И вас обнял,
И вновь ужасно
Диван дрожал.

Но это было
Уж не любовь!
Во мне бродила
Лишь просто кровь.

Ушел походкой
В сияньи дня.
Смотрели кротко
Вы на меня.

Вчера так крепко
Я вас любил,
Порвалась цепка,
Я вас забыл.

Любовь такая
Не для меня.
Она святая
Должна быть, да!

[*Любовь*]⁵⁴

In alcune liriche dai toni particolarmente patetici si incontra il borioso damerino abituato a guadagnarsi le grazie delle fanciulle con regali banali e démodé:

Влюбленный в Вас,
Дарю алмаз*.⁵⁵

[*Лиде Чуковской*]

Ma l'impudenza olejnikoviana si estende anche a componimenti nei quali, invece di approfondirsi in auguri e complimenti alla festeggiata di turno, l'io-parlante lamenta l'atteggiamento di sufficienza e superiorità che gli viene riservato:

Перемените же и Вы по случаю рождения
Ко мне пренебрежительное отношение⁵⁶.

[*На день рождения Т.Г.Г.*]

Il tema del sollazzo amoroso è talvolta reso in tutta la sua componente caotica e sonora di risate e vestiti buttati in terra, accompagnato anche allo scatenarsi di agenti atmosferici e forze della natura che hanno sempre importanti implicazioni nella vita interiore dei personaggi letterari e fungono da sostanziali presagi di cambiamento di situazioni fino ad allora statiche:

Однажды красавица Вера,

⁵⁴ "Sulle note pigolanti/ Del divano che accoppiata./ Siamo questo, siamo amanti./ E voi siete rovinata./ Avevate un tal timore/ Di amare il qui presente/ E per ventiquattro ore/ Siete stata resistente./ Le labbra vostre/ Amavo baciare./ Le gonne vostre/ Amavo contare./ Una soltanto/ Ne avevo contata./ La passione tra noi/ Allora è sbocciata./ Ma un'ora è bastata/ Un tedio invadente./ Vi ho rivestita/ Personalmente./ [...] Un sospiro con ardore/ Un abbraccio appassionato./ E di nuovo con orrore/ Il divano ha tremolato./ Ormai questo non è/ Più amore da tempo!/ E ho dentro di me/ Solo sangue in fermento./ Con indulgenza/ Avete osservato/ La mia partenza/ In un giorno assolato./ Ieri vi ho amata/ Con impeto intenso./ La catena è spezzata./ E più non vi penso./ Un amore così/ Per me no, non va./ Manca di/ Sacralità!", *L'amore*.

⁵⁵ "Амо Voi per dutamente/ Vi regalo un diamante*", *A Lida Čukovskaja*.

⁵⁶ "Per il compleanno cambiate il Vostro fare./ Smettete di trattarmi con aria superiore", *Per il compleanno di T.G.G.*

Одежды откинувши прочь,
Вдвоем со своим кавалером
До слез хохотала всю ночь.

Действительно весело было!
Действительно было смешно!
А вьюга за форточкой выла,
И ветер стучался в окно⁵⁷.

[“Однажды красавица Вера”]

Ma un testo può configurarsi anche come riflessione personale dell’io-narrante, il quale dichiara il suo amore e al contempo la necessità di liberarsi dal pensiero fisso di una dama che – cagione di una vera e propria conversione da “angelo” a “mascalzone” – in poche righe, viene adorata, accusata e amata nuovamente:

Ты не можешь считаться моим идеалом,
Но я все же люблю тебя, крошка моя.
И когда ты смеешься своим симпатичным оскалом,
Я, быть может, дрожу, страсть в груди затая.

Ты, танцую, меня погубила,
Превратила меня в порошок.
И я даже не первый, кого ты загнала в могилу
(Я тебе не прошу сей капризный штришок!).

Я от танцев твоих помираю,
Погубила меня ты, змея.
Был я ангелом – стал негодяем...
Я люблю тебя, крошка моя!⁵⁸

[*Муре III.*]

In linea con la nociva influenza femminile e la supplice petulanza maschile, altrove, la donna è in grado, a un tempo, di colmare il vuoto con la sua sola presenza e sprofondare l’eroe nella più totale solitudine e inedia, tanto da spingerlo a trovare rifugio nell’alcol. Non solo, la prorompente dell’aura femminile è capace di oscurare perfino la sontuosità dei fiori, così come l’energia vitale che le è propria

può gettare il protagonista in uno stato di irretimento tale da rendere, al suo occhio, pregevole anche ciò che, da un punto di vista estetico, non lo è affatto:

Если б не было Наташи –
Я домой бы убежал.
Если б не было Наташи –
Жизнь бы водкой прожигал.

День, когда тебя не вижу,
Для меня пропащий день.
Что тогда цветенье розы,
Что мне ландыш и сирень!

Но зато, когда с тобою
Я среди твоих цепей,
Я люблю и подорожник,
Мне приятен и репей⁵⁹.

[*Наташе*]

La fanciulla, “più rigogliosa di tutte le piante”, viene anche elogiata per le inconsuete generosità ed eccezionalità che fanno tremare i cavalieri “di imbarazzo e passione”:

Ваши ногти – не для поднимания иголок,
Пальчики – не для ощупыванья блох,
Чашечки коленные – не для коленок,
А коленки вовсе не для ног.
Недоступное для грохота, шипения и стуков,
Ваше ухо создано для усвоенья высших звуков.
Вы тычинок лишены, и тем не менее
Всё же вы – великолепнее растения.
И когда я в ручке вашей вижу ножик или вилку,
У меня мурашки пробегают по затылку⁶⁰.

[*Лиде*]

E ancora, la confusione nell’innamorato può essere a tal punto impedente da far perdere all’eroe l’appetito e il sonno; questi, illanguidito dalla sua condizione, si abbandona a passione e concupiscenza, ora illustrando l’esperienza dell’innamoramento a livello fisico e psicologico,

⁵⁷ “Un giorno la bellissima Vera./ Sparsi i vestiti per tutta la stanza./ Col suo cavaliere la notte intera/ Piangeva dal ridere come una pazza./ È stato davvero divertente! È stato davvero spassoso! E oltre la finestra la tormenta ululante,/ E alla finestra il vento impetuoso”, *Un giorno la bellissima Vera*.

⁵⁸ “Tu non puoi essere la mia idea favorita./ Mia piccina, ma t’amo in ogni condizione./ E quando ridi, con la tua ghigna delicata./ Io, forse, tremo e in petto celo la passione./ Tu, ballando, mia ultima sciagura,/ M’hai reso un mucchietto polveroso./ Non sono il primo a cui hai dato sepoltura/ (Io non perdono questo tratto capriccioso!)/ Io muoio, i tuoi balli sono la ragione/ Tu, serpe, mia sciagura e rovina./ Ero un angelo, ora sono un mascalzone.../ Io ti amo, mia piccina!”, *A Mura S.*

⁵⁹ “Se Nataša non esistesse,/ Correrei a casa mia./ Se Nataša non esistesse,/ La vodka mi farebbe compagnia./ Quelli che passo senza di te,/ Sono giorni senza significato./ Che mi importa delle rose fiorite,/ Del lillà e del mughetto sbocciato!// Ma quando sto con te/ E mi cinge la tua catena,/ Mi piace la piantaggine,/ Amo anche la bardana”, *A Nataša*.

⁶⁰ “Le vostre unghie non son fatte per aghi da alzare,/ Le dita non son fatte per pulci da tastare./ Le rotule non son fatte per il punto in cui la gamba pieghi,/ E le ginocchia non son certo fatte per i piedi./ Inaccessibile a battiti, sibili e frastuono./ Il vostro orecchio è fatto per un più acuto suono./ Siete priva di stami e ciononostante/ Più rigogliosa di tutte le piante./ E quando in mano stringete una forchetta o un coltello,/ Mi corrono i brividi lungo la schiena, su fino al cervello”, *A Lida*.

Потерял я сон,
Прекратил питание, —
Очень я влюблен
В нежное создание.

[...]

Первый раз, когда я Вас
Только лишь увидел,
Всех красавиц в тот же час
Я возненавидел...
Кроме Вас.

Мною было жжение
У себя в груди замечено,
И с тех пор у гения
Сердце искалечено.

Что-то в сердце лопнуло,
Что-то оборвалось,
Пробкой винной хлопнуло,
В ухе отозвалось.

[...]

Пожалейте, Лидия,
Нового Овидия.
На мое предсердие
Капни милосердия!

Чтоб твое сознание
Вдруг бы прояснилось,
Чтоб мое питание
Вновь восстановилось⁶¹.

[*Лидии*]

Ora abbandonandosi al tormento dell'estasi derivata dall'innamoramento e alla consapevolezza di una morte imminente:

От экстаза я болею,
Сновидения имею,
Ничего не пью, не ем
И хую вместе с тем.

Вижу смерти приближенье,
Вижу мрак со всех сторон
И предсмертное круженье
Насекомых и ворон.

Хлещет вверх моя глюкоза!
В час последний, роковой

В виде уха, в виде розы Появись передо мной⁶².

[*Шуре Любарской*]

Su questa scia, la malia della destinataria — capace di soggiogare il poeta e i presenti — è assimilata a un vero e proprio “contagio”, secondo la consuetudine che vede Olejnikov erigere metafore comico-grottesche per le doti seduttive delle signore, in antitesi rispetto allo stereotipo della donna luminosa:

Верочка, Верочка!
Ваше кокетство
Нужно бы
Попридержать.

[...]

Вы покоряете
Сразу
Всех окружающих
Вас.

Сеете страсть,
Как заразу,
Будучи сами —
Алмаз⁶³.

[*Верочке*]

Fra le liriche si incappa anche in una comicità più sottile là dove si incontra un narratore rammaricato di non essere una mosca, con la quale l'eroe sente di avere delle affinità; senza contare che, in qualità di mosca, ben più facilmente avrebbe potuto sfiorare la sua dama e strofinarsi contro, destando non poche invidie nella società per la vicinanza protratta alla fanciulla:

Когда бы при рождении
Я мухой создан был,
В сплошном прикосновении
Я жизнь бы проводил.
Я к вам бы прикасался,
Красавица моя,
И в обществе считался
Счастливым бы я.

⁶¹ “Il sonno mi ha lasciato,/ Ho sospeso l'alimentazione,/ Sono molto innamorato/ Di una tenera creazione.// [...] Quando inizialmente,/ Vi ho dato il primo sguardo,/ Da quel preciso istante,/ Per le belle d'odio ardo.../ Ma con voi è differente.// Nel mio petto affiora,/ Lo sento, un ardore,/ E nel genio da allora/ Mutilato è il mio cuore.// Qualcosa nel cuore si è rotto,/ Qualcosa si è strappato,/ Come un tappo con lo schiocco,/ Nell'orecchio ha replicato.// [...] Abbiate pietà, Lidija,/ Del nuovo Ovidio./ Stilla misericordia/ Nel mio precordio!// Perché la tua cognizione/ Si rassereni improvvisamente,/ Perché la mia alimentazione/ Si ripristini nuovamente”, *A Lidija*.

⁶² “In sogno la fantasia mi culla,/ L'estasi mi dà il tormento,/ Non mangio, non bevo nulla/ E dimagrisco nel frattempo.// Vedo ovunque tette macchie,/ Vedo incedere la morte,/ E di insetti e di cornacchie/ Il turbinio si fa più forte.// Sgorge in alto il mio glucosio!/ Negli ultimi istanti, istanti fatali/ A mo' di orecchio, a mo' di rosa/ Innanzi a me presto comparì”, *A Šura Ljubarskaja*.

⁶³ “Veročka, Veročka!/ La vostra civetteria/ Un poco a bada/ Va tenuta.// [...] Assoggettate/ Senza indugio/ La gente/ Circostante.// Seminate passione,/ Come un contagio,/ Voi stessa siete/ Un diamante”, *A Veročka*.

И я бы не кусался, а только целовался⁶⁴.

[Шурочке]

I componenti — eccezione fatta per quelli stilati in occasione di ricorrenze rilevanti, come i compleanni —⁶⁵ hanno spesso origine da pretesti piuttosto insignificanti; ad esempio, l'acquisto di una mantelina è l'occorrenza adatta a cantare l'amore per una dattilografa:

Ты надела пелеринку,
Я приветствую тебя!
Стуком пишущей машинки
Покорила ты меня.

[...]

Пусть под вашей пелеринкой,
В этом подлинном раю,
Застучит сильней машинки
Ваше сердце в честь мою⁶⁶.

[Машинистке на приобретение пелеринки]

Olejnikov, grazie all'abile gioco parodico delle contraddizioni e alla reificazione dell'idillio amoroso, cala il corteggiamento in uno spazio per nulla etero nel quale, tuttavia, si può ravvisare una lieve influenza puškiniana: indulgiando sulla delicatezza della figura femminile, l'autore ricorre ai topoi classici — incarnato candido, lineamenti dolci, mani e piedi piccoli e affusolati —, immagini non dissimili dalla grazia trascendente emanata dalle donne stilnoviste.

Покорила ручкой белой,
Ножкой круглою своей,
Перепискою умелой
Содержательных статей⁶⁷.

[Машинистке на приобретение пелеринки]

Глебова Татьяна Николаевна! Вы

Не выходите у меня из головы.
Ваша маленькая ручка и Ваш глаз
На различные поступки побуждают нас⁶⁸.

[Татьяне Николаевне Глебовой]

Хороши твои лодыжки,
И ступни, и шенкеля,
Твои ножки — шалунишки,
Твои пятки — штемпеля⁶⁹.

[Шуре Любарской]

Разврата плечи белые
На вид для взгляда таковы,
Что заставляют взоры смелые
Спускаться ниже головы⁷⁰.

[В картинной галерее (Мысли об искусстве), 11. Выводы и размышления, 2]

Si assiste, poi, alle preghiere di un io-narrante che implora di essere amato e non disprezzato:

[...]

Бери меня, красавица, я — твой!
В груди твоей пусть сердце повернется
Ко мне своею лучшей стороной⁷¹.

[Послание]

Ma anche a una profusione di ringraziamenti a “piedini” e “tacchi imponenti” poiché preservano l'amata da “sgraditi smottamenti”:

О ножки-птички, ножки-зяблики,
О туфельки, о драгоценные кораблики,
Спасибо вам за то, что с помощью высоких каблучков
Вы Шурочку уберегли от нежелательных толчков⁷².

[Шурочке (На приобретение новых туфелек)]

Si è testimoni anche di inviti accorati rivolti alle dame affinché queste abbiano a cuore la loro alimentazione e si nutrano:

⁶⁴ “Se nascendo/ Fossi stato creato come una mosca./ In un costante sfregamento/ La mia vita sarebbe trascorsa./ Vi avrei sfiorato./ Amore bello./ E in società sarei stato/ Considerato un fortunello./ Non avrei morsicato, ma solamente baciato”, *A Šuročka*.

⁶⁵ *Per il compleanno di Grunja*, “Ed ecco io e te, Genrietta, ancora una volta”, *A Šura Ljubarskaja*, *A Lida*, *Per il compleanno di T.G.G.*

⁶⁶ “Hai indossato la pellegrina./ Buondi!/ Mi hai sedotto scribacchina/ Coi costanti ticchettii./ [...] Sotto la pellegrina il vostro cuore./ In questo luogo di diletto./ Possa battere in mio onore/ Più forte dei martelletti”, *Alla dattilografa per l'acquisto della pellegrina*.

⁶⁷ “Mi han sedotto mani delicate./ Gambe sinuose./ E copie accurate/ Di articoli ricchi di cose”, *Alla dattilografa per l'acquisto della pellegrina*.

⁶⁸ “Glebova Tat'jana Nikolaevna! Dalla mia/ Testa non volete andar via./ Il Vostro occhio e la manina delicata/ Ci inducono ad azioni di natura variegata”, *A Tat'jana Nikolaevna Glebova*.

⁶⁹ “Le tue caviglie sono attraenti./ E i garretti e la pianta dei piedini./ I tuoi piedi sono birbanti./ I tuoi calcagni sono stampini”, *A Šura Ljubarskaja*.

⁷⁰ “Le bianche spalle della dissolutezza/ Per come appaiono sono capaci./ Di costringere al di sotto dell'altezza/ Della testa sguardi audaci”, *Nella pinacoteca (Pensieri sull'arte)*, 11. Conclusioni e riflessioni, 2.

⁷¹ “[...] Sono tuo, prendimi splendore!/ Lascia che nel petto a me sia rivolto/ Il cuore tuo con il suo lato migliore”, *Lettera*.

⁷² “O piedini-uccellini, piedini-fringuelli./ O scarpine, o preziosi vascelli./ Vi ringrazio, perché con l'aiuto di tacchi [imponenti./ Preservate Šuročka da sgraditi smottamenti”, *A Šuročka (Per l'acquisto delle scarpe nuove)*.

Красавица, прошу тебя, говядины не ешь.
Она в желудке пробивает брешь.
Она в кишках кладет свои печати.
Ее поевши, будешь ты пищати⁷³.

[Красавице, не желающей отказаться от употребления черкасского мяса]

Per di più, con una certa frequenza, le farse romantiche – vestendosi da triangoli amorosi – si dotano di un antagonista, un “rivale in amore” che risponde naturalmente al nome di Evgenij Švarc (1896-1958). Le amicali tenzoni – pratica consueta e gradita a Švarc e Olejnikov – fanno sì che le offese giocose del collega siano funzionali alla creazione del “ridicolo playboy troppo sicuro di sé e abituato a esprimersi in quella lingua [...] pomposamente galante”, vestendo la maschera del personaggio “sfacciatamente romantico e vanaglorioso”⁷⁴, che non solo si prestava al gioco poetico dell’amico, ma rispondeva per le rime componendo a sua volta buffi versi appassionati, facendo del sentimento amoroso un altro bersaglio della satira olejnikoviana. In tal modo prendono forma innumerevoli liriche nelle quali i dio-scuro della letteratura per l’infanzia – spinti da una gelosia tutta letteraria – “si ingiuriavano a vicenda e cantavano le loro sofferenze amorose”⁷⁵. Immerso nel gioco letterario che li vuole entrambi innamorati della collega Genrietta Davydovna-Levitina, Olejnikov proclama il suo odio per l’amico riservandogli una serie di strambi insulti (che lo dipingono il più delle volte come “rozzo” e “mascalzone”, in russo *cham*, *negodjaj*, *podlec* e *merzavec*) necessari a istituire un paragone fra sé e l’amico-rivale. Il perpetuo screzio letterario – la cui fortuna è legata a doppio filo alla consapevolezza del saldo legame fra

i due, che rendeva divertente la rivalità –⁷⁶ si dava sempre secondo una dinamica ripetuta: screditato l’amico e magnificata la fanciulla (in maniera bizzarra e burlesca, sempre a cavallo fra il serio e il faceto), il poeta concludeva con l’ennesima affettata e umoristica dichiarazione d’amore, anche se, in definitiva, la lotta fra i due non poteva che concludersi con la sconfitta di entrambi, mentre la bella di turno continua a vivere serenamente la sua vita con il marito e i figli:

Я влюблен в Генриетту Давыдовну,
А она в меня, кажется, нет –
Ею Шварцу квитанция выдана,
Мне квитанции, кажется, нет.

Ненавижу я Шварца проклятого,
За которым страдает она!
За него, за умом небогатого,
Замуж хочет, как рыбка, она.

Дорогая, красивая Груня,
Разлюбите его, кабана!
Дело в том, что у Шварца в зубу не...
Не спирает дыхания, как у меня.

Он подлец, совратитель, мерзавец –
Ему только бы женщин любить...
А Олейников, скромный красавец,
Продолжает в немилости быть.

Я красив, я брезглив, я нахален,
Много есть во мне разных идей.
Не имею я в мыслях подпадин,
Как имеет их этот индей!

.....

Полюбите меня, полюбите!
Разлюбите его, разлюбите!⁷⁷

[Генриетте Давыдовне]

И вот с тобой мы, Генриетта, вновь.
Уж осень на дворе,
И не цветет морковь.

⁷³ “Ti prego, non mangiare il manzo splendida creatura./ Nello stomaco crea una spaccatura./ Imprime un timbro nell’intestino./ Dopo averlo mangiato, pigolerai come un bambino”, *Alla bella che non vuole rinunciare alla carne di Čerkasy*.

⁷⁴ M. Maurizio, *Le maschere, i satiri, le veneri di Nikolaj Makarovič Olejnikov*, “eSamizdat”, 2007 (V), 1-2, p. 153.

⁷⁵ M. Slonimskij et al., *My znali Evgenija Švarca*, Leningrad-Moskva 1966, p. 7. Anche Švarc e Zabolockij avrebbero composto dei versi dedicati a Grunja. Cfr. A. Olejnikov – A. Dmitrenko, *Pri-mečanija*, op. cit., p. 290 e N. Zabolockij, *Žizn’ Nikolaja Zabolockogo*, Moskva 2016, p. 170. Per il racconto delle circostanze nelle quali il componimento ha visto la luce si rimanda a S. Bogdanovič, *To čto zapomnilos’*. (*Iz vstreči s Zabolockim*), in *Vospominanija o N. Zabolockom*, a cura di E. Zabolockaja – A. Makedonov – N. Zabolockij, Moskva 1984, pp. 141-143.

⁷⁶ S. Bogdanovič, *To čto zapomnilos’*, op. cit., p. 143.

⁷⁷ “Di Genrietta Davydovna mi sono innamorato,/ Ma lei di me, sembra di no./ Una ricevuta a Švarc ha rilasciato,/ La ricevuta io ancora non ce l’ho./ Odio Švarc quel maledetto,/ E di Grunja quella smania tormentosa!/ Lui è scarso d’intelletto./ E lei vuol esser la sua sposa./ Grunja, mia preziosa meraviglia,/ Disamoratevi di lui, di quel cinghiale!/ Non sono Švarc, io so dirvi che mi piglia.../ Si blocca il fiato in gola e non riesco a respirare./ Seduttore, vigliacco e mascalzone./ Ha le donne sempre in testa.../ E non muta la meschina condizione/ Di Olejnikov, bello e d’indole modesta./ Son bello, schifiloso e sfacciato./ Di idee varie ho un bel bottino./ Non ho un solo pensiero strinato./ Come accade a quel tacchino!//// Innamoratevi di me, innamoratevi!/ Disamoratevi di lui, disamoratevi!”, *A Genrietta Davydovna*.

Уже лежит в корзине Ромуальд,
И осыпается der Wald*.

Асфальт, асфальт, я по тебе ступал,
Когда в шестой этаж
Свой легкий торс вздымал.

.....
.....

Я должен умереть, я — гений,
Но сохнет также Шварц Евгений!⁷⁸

[“И вот с тобой мы, Генриетта, вновь.”]

Вот ты сидишь сейчас в красивом платьице
И дремлешь в нем, а думаешь о Нем,
О том, который из-за вас поплатится, —
Он негодай и хам (его мы в скобках Шварцем назовем)⁷⁹.

[На день рождения Груни]

tempo, poiché, pur conservando il suo spirito allegro, sfrontato e brioso, è stato capace di corrispondere alla cultura più avanzata e più alta della sua epoca e di raffigurarla con verosimiglianza e credibilità.

www.esamizdat.it ◇ A. Migliorini, *Nikolaj Olejnikov e l'universo femminile* ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 109-123.

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Grazie al consueto “caleidoscopio di immagini grottesche”⁸⁰ — prerogativa del suo stile poetico — anche con le liriche amorose Olejnikov è capace di infiammare gli animi suscitando ilarità e sgomento con versi infarciti di altisonanti dichiarazioni, insegnamenti inusuali e rimproveri bizzarri; sperimentando accostamenti insoliti e modalità compositive nuove applicate alle tematiche più tradizionali, l'autore si riconferma “esecutore di scherzi anarchici o assurdi” e “maestro della battuta verbale”⁸¹.

Totalmente calato nel milieu sociale, storico e culturale degli anni Venti e Trenta, il poeta si propone il superamento degli scritti d'epoca precedente, facendo fronte, con ardimento e pervicacia, alla contemporaneità. La tematica amorosa qui presentata rafforza ulteriormente la percezione di Olejnikov come voce interessante del panorama letterario del suo

⁷⁸ “Ed ecco io e te, Genrietta, ancora una volta./ Fuori è già autunno./ E non fiorisce la carota./ È già steso nel cestino Romual'd./ E crolla der Wald*./ Asfalto, asfalto, tu sei il mio percorso./ Quando al quinto piano/ Si è sollevato il suo torso./// Devo morire, sono un genio./ Ma crepa anche Svarč Eugenio!”, “Ed ecco io e te, Genrietta, ancora una volta.”.

⁷⁹ “Ecco, ora siediti con un bel vestitino/ E pensi a Lui che ha pagato in vostro nome./ E nel tuo abito schiacci un pisolino./ (Fra parentesi è Švare) quel rozzo e mascalzone”, *Per il compleanno di Grunja*.

⁸⁰ A. Olejnikov, *Poët i ego vremja*, in N. Olejnikov, *Pučina*, op. cit., pp. 26-27.

⁸¹ R. R. Milner-Gulland, *Grandsons of Kozma Prutkov: reflections on Zabolotsky, Olejnikov and their circle*, in *Russian and Slavic Literature*, ed. by R. Freeborn et al., Ann Arbor 1976, p. 316.

◇ *Nikolai Oleinikov and the Female Universe* ◇
Annagiorgia Migliorini

Abstract

Following in the footsteps of his colleagues and friends of OBĚRIU, Oleinikov created a personal style of poetry and is considered a versatile author who worked as a poet, journalist, and children's writer. Furthermore, he dedicated himself to cinema and theatre and developed a passion for mathematics, science and philosophy. This article consists of a concise overview of Oleinikov's biography and poetry with special focus on a selection of poems dedicated to women. The aim of this article is to draw attention to his epigrams, toasts, and poems in which the author pretends to be a desperate lover or a vain suitor, wearing one of his most famous masks, the heartbreaker, in an ironic and comical treatment of romantic love.

Keywords

OBĚRIU, Oleinikov, Poetry, Translation, Women, Satire.

Author

Annagiorgia Migliorini (1993) graduated from Ca' Foscari University of Venice in 2018 (title of the dissertation: *Stolbtsy by Nikolai Zabolotskii*). She holds a PhD in Foreign Languages, Literatures and Cultures (Roma Tre University, Rome), for which she wrote a thesis on the Russian poet Nikolai Oleinikov and his poems. She attended a few conferences both in Italy and abroad as an accepted speaker, and took part in the Italian translation of *Leningrad* by I. Vishnevetskii.

Publishing rights

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

© (2022) Annagiorgia Migliorini

“Oh, baionetta che dappertutto voli”: per una lettura trockiana di *Stolbcy* di Nikolaj Zabolockij

Virginia Pili

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 125-137 ◇

I

NEL 1929, sullo sfondo di un incandescente dibattito culturale, fa la sua apparizione l’esorodico poetico di Nikolaj Zabolockij, la raccolta poetica intitolata *Stolbcy* [Colonne di piombo]. Così la descrive Vittorio Strada nella sua *Introduzione* del 1962:

conteneva una poesia strana. Sembrava un frutto fuori stagione. Pareva destinato a passare inosservato in quella temperie in cui tante cose venivano a maturazione. Invece quel piccolo libro ebbe numerose recensioni e fu riconosciuto il fatto più importante di quell’annata poetica. E non poteva essere altrimenti. Perché *Stolbcy*, che segnava l’atto di nascita di un nuovo poeta, erano legati da fili sottili, pur nella loro straordinaria singolarità con la realtà dell’epoca e del paese dove erano usciti alla luce¹.

Per tematica e simbologia scelte, le poesie incluse nella raccolta recano le tracce visibili dei cambiamenti epocali che erano andati maturando nella società sovietica negli anni precedenti alla sua pubblicazione. Anche se viene data alle stampe solo nel 1929, infatti, *Colonne di piombo* appare come una sorta di consuntivo dell’attività poetica del suo autore, raccogliendo testi composti in un periodo che va dal 1926 al 1928, ovvero negli anni in cui si consuma la definitiva sconfitta delle Opposizioni.

Alla luce delle nuove ricerche che hanno saputo evidenziare l’effettiva portata del ruolo di Trockij come organizzatore culturale, nella sfera socioculturale sovietica i “fili sottili” citati da Strada compongono una filigrana di riferimenti che possono essere ricondotti proprio al modello equivalente di Lev Davidovič². Zabolockij, infatti, ricama i propri testi con

termini chiave, spunti tematici e immagini che, a un occhio attento, non possono non rivelare le proprie radici trockiane. Questo non sfugge all’attenzione di Valerij Šubinskij, ad esempio, che nella sua biografia di Daniil Charms sottolinea come l’opposizione di Zabolockij alla realtà degradata della Nèp conferisca a *Colonne di piombo* un carattere fortemente trockiano: “Il pathos del celebre libro di Zabolockij, specialmente nella sua prima e più autentica variante, è furiosamente giacobino, oppure, se si preferisce, trockista”³.

Nel corso del presente articolo andremo dapprima a ricostruire le dinamiche dell’influenza di Trockij nella società sovietica, per poi ricercare vari elementi ad essa riconducibile nei testi di *Colonne di piombo*, per giungere infine a sviluppare una nuova proposta di lettura dell’opera, legata appunto alla sua dimensione trockiana.

II

Possiamo definire il periodo che va dai primi mesi del 1918 al novembre del 1927 come “età trockiana”. Si tratta, infatti, di un arco temporale in cui il dibattito politico, sociale e culturale viene fortemente orientato non solo dall’operato concreto di Lev Davidovič, ma anche dalle narrazioni che ruotano intorno

¹ V. Strada, *Introduzione*, in N. Zabolockij, *Colonne di piombo*, Roma 1962, p. 11.

² Particolarmente prezioso appare il lavoro svolto da Aleksandr Reznik negli ultimi anni: si veda A. Reznik, *Trockij i tovarišči. Levaja*

Oppozicija i političeskaja kul'tura RKP(b) 1923-1924, Sankt-Peterburg 2017; L.D. Trockij: *Pro e contra. Obraz L'va Trockogo v kul'turnoj pamjati Rossii*, a cura di Idem, Sankt-Peterburg 2016. Il lavoro in ambito letterario e culturale di Trockij può essere ricostruito anche grazie ai materiali d’archivio raccolti in *Bol'saja cenzura. Pisateli i žurnalisty v strane sovetov 1917-1956*, a cura di L. Maksimenkov, Moskva 2005 e A. Artizov – O Naumov, *Vlast' i chudožestvoennaja intelligencija: Dok. CK RKP(b.), VČK, OGPU, NKVD o kul'turnoj politike 1917-1953*, Moskva 1999.

³ V. Šubinskij, *Daniil Charms. Žizn' čeloveka na vetru*, Sankt-Peterburg 2008, p. 369. Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie – V.P.

alla sua figura. La valenza positiva (il risolutore, il condottiero) o negativa (il frazionista, l'oppositore) di queste narrazioni dipende fortemente dal contesto politico-sociale. L'influenza di Trockij sulla società sovietica raggiunge il suo apice tra il 1922 e il 1923, quando egli si trova a dettare la linea su un ampio spettro di tematiche, che vanno dalle questioni politiche a quelle economiche e sociali, per arrivare infine al campo della critica letteraria. Gli slogan e le definizioni da lui lanciati 'invadono' letteralmente il dibattito pubblico, dando luogo a una situazione che verrà immortalata da Michail Prišvin, che nell'incipit di *Golubinaja kniga* [Il libro della colomba] commenta caustico in questo modo l'influenza di Lev Davidovič nella discussione sulle questioni di ordine sociale: "Venne espresso il modesto desiderio di vivacizzare la vita pubblica con le questioni relative al byt, ed ecco che per tutto il fronte letterario si udì 'Trockij ha detto, Trockij ha detto...'"⁴.

Lo scrittore è quanto mai lontano da nutrire una particolare simpatia per Trockij: oltre ad opporsi strenuamente al potere bolscevico fin dai primi giorni post-Ottobre, aveva anche i propri personali motivi per nutrire antipatia per Lev Davidovič: il 24 agosto 1922 gli aveva infatti inviato il manoscritto del *Libro della colomba* nella speranza, destinata a restare tale, di riuscire ad aggirare il giudizio negativo già ricevuto da Aleksandr Voronskij. Trockij si trova del tutto d'accordo con Voronskij e sentenzia senza appello: "Riconosco che l'opera ha considerevoli meriti artistici, ma dal punto di vista politico essa è del tutto controrivoluzionaria"⁵. A differenza di quanto potrebbero fare altri suoi colleghi, Prišvin non intende certamente esaltare l'importanza del ruolo rivestito da Trockij sul fronte culturale, ma si limita semmai a constatare amaramente un preciso stato di cose.

Il passaggio d'apertura del *Libro della colomba*, quindi, appare tanto più rappresentativo di un contesto culturale che è densamente popolato di citazioni, slogan, parole chiave e termini ricorrenti che possono essere direttamente ricondotti all'attività

culturale e politica di Lev Davidovič, tali da creare un sostrato lessicale che avviluppa saldamente il discorso pubblico sovietico, e che può essere definito 'ragnatela verbale trockiana'. Nel 1924 tale ragnatela e il modello trockiano tutto si trovano in un momento particolarmente delicato: pur godendo ancora del successo degli anni precedenti, iniziano infatti a fare la loro comparsa le prime crepe legate all'inizio della lotta interna al Partito.

La vera crisi subentrerà con la tragica sconfitta del gennaio 1925, quando Trockij viene costretto a dimettersi dalle cariche di Commissario del Popolo alla guerra e di Presidente del Revvoensovet⁶. Negli anni seguenti, il modello trockiano cambia faccia, passando da proposta egemonica a quella di opposizione che funge da alternativa all'imperante burocratizzazione della società sovietica. I giochi si chiuderanno definitivamente nel 1928, con l'esilio di Trockij ad Alma Ata e la sua espulsione dal territorio dell'Unione Sovietica l'anno successivo. Per qualche anno ancora, tuttavia, le radici della sua influenza non verranno del tutto estirpate, ma scivoleranno in uno stadio profondo, quasi dormiente dell'immaginario sovietico. È proprio qui che andremo a ricercare quegli elementi simbolici che rendono evidente l'influenza di Trockij in *Colonne di piombo* di Zabolockij, andando a formulare una vera e propria 'proposta di lettura trockiana'. Tale formulazione passa necessariamente per un breve excursus sulle modalità di formazione di una 'ragnatela verbale' trockiana che, nel corso del tempo, si apre 'a ventaglio', inglobando al suo interno temi appartenenti a congiunture sociali e politiche diverse.

Per individuarne le origini, dobbiamo risalire indietro nel tempo fino al 1918, quando nel discorso pubblico sovietico iniziano a diffondersi capillarmente parole chiave, citazioni ed espressioni direttamente associabili a Trockij. Fin dai primi mesi di quell'anno, infatti, Lev Davidovič riversa sul pubblico sovietico una ricchissima produzione testuale, articolata in di-

⁴ M. Prišvin, *Golubinaja kniga*, "Krasnaja Nov'", 1924 (III), 2, p. 228.

⁵ Idem, *Dnevnik. 1920-1922*, Moskva 1995, p. 267.

⁶ Il Revoljucionnyj Voennyj Sovet Sovetskoj Respubliki (RVSR) o Revoljucionnyj Voennyj Sovet (Revvoensovet/ RVS), fondato nel 1918, ovvero l'organo collegiale di comando delle forze armate prima della Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa (1918-1923) e poi dell'Unione Sovietica (1924-1934). Lev Trockij rivestì il ruolo di presidente dal settembre 1918 al gennaio 1925.

verse forme (lettere aperte, ordini, lezioni, interventi pubblici ecc.) con i quali, in un filo diretto continuo, spiega al proprio pubblico le ragioni profonde degli eventi in corso o motiva scelte difficili. Da un lato, Trockij diventa vera e propria 'voce narrante' del conflitto, dall'altro, la sua stessa figura diventa oggetto di mitizzazione a partire da eventi chiave come la riconquista da parte delle forze rosse di Kazan' e di Samara⁷. Si va così a costituire il doppio binario 'parole di Trockij' (citazioni più o meno dirette, parole chiave, termini da lui conati) / 'parole su Trockij' (epiteti e caratterizzazioni ricorrenti della sua figura). Non meno variopinte appaiono le modalità di trasmissione di queste parole, che producono quella pervasività diffusa di cui abbiamo parlato in precedenza: si va dalla massiccia ripubblicazione dei testi di Trockij in più testate, alla loro distribuzione in edizioni di piccolo formato (tanto da entrare nella tasca di un cappotto), fino allo sviluppo di una serie di micro-narrazioni sulla sua figura e a un approccio che potremmo definire multimediale, con l'inserimento di citazioni trockiane all'interno di poster di propaganda.

Il prodotto finale di queste dinamiche è la nascita di un sistema che si autoalimenta secondo un ciclo perpetuo, dove il continuo presentare Trockij come "geniale organizzatore", "brillante oratore", "vožd' della rivoluzione", "creatore dall'Armata Rossa" aumenta esponenzialmente il peso delle sue parole, cosa che, a sua volta, promuove ulteriormente il diffondersi di narrazioni mitizzanti sulla sua figura. Questo moto circolare segue l'evolvere della situazione politica e sociale, e via via ingloba al suo interno sempre nuovi materiali lessicali: alla prima area tematica della Guerra Civile si vanno così a unire quella delle politiche per il *novyj byt* e quella del rinnovamento della società in opposizione alla tensione burocratizzante promossa dalla maggioranza del Partito.

Le tre aree tematiche sfumano facilmente l'u-

na nell'altra: ognuna di loro, però, è portatrice di una specifica 'nube semantica' di parole chiave ed elementi simbolici, secondo più o meno questo schema:

- Area tematica Guerra civile: Armata Rossa, rivoluzione mondiale/incendio universale, oggetti militari (baionetta, cappotto, cimeli, bandiere) slogan di propaganda;

- Area tematica della riforma sociale: coppia oppositiva *novyj byt/ staryj byt*, ricambio generazionale, educazione/autoeducazione, riaccendersi della lotta rivoluzionaria;

- Area tematica dell'opposizione: lotta alla burocratizzazione della società.

I lemmi compresi nella 'ragnatela verbale' trockiana, infine, vengono spesso sottoposti a quel fenomeno che possiamo definire come 'disseminazione', ovvero la loro capillare diffusione in testi di vario tipo, e permettono quindi di riconoscere in maniera precisa uno scritto come sottoposto all'influenza di Lev Davidovič.

Molto difficilmente una personalità pubblica, per quanto carismatica, può ambire a svolgere un ruolo di impatto nella società senza l'ausilio di una solida rete di sostenitori che coadiuvino il suo operato. Questa considerazione vale anche per Trockij, intorno al quale viene a costruirsi una serie di cerchi concentriche di collaboratori, la cui struttura ricorda da vicino quella 'a strati' della ragnatela verbale: il primo anello della cerchia trockiana è difatti costituito da coloro che hanno vissuto in prima persona le esperienze dell'Ottobre e della Guerra Civile, a cui si aggiunge il gruppo di coloro che sono attratti dalla sua proposta di modello sociale e, infine, coloro che cercano un'alternativa in grado di invertire la rotta presa dalla società sovietica. Come 'cerchia bonus', infine, possiamo aggiungere quegli intellettuali e artisti che pur non appoggiando la visione del mondo di Trockij, approfittano del prestigio di Lev Davidovič per rifugiarsi sotto l'ombrello del paradigma letterario da lui sviluppato: un metodo elastico e relativamente ecumenico, che non rigetta alcun procedimento artistico e punta, invece, al recupero dell'eredità culturale in tutte le sue forme. Non è quindi solo la 'ragnatela verbale' trockiana ad avvi-

⁷ A proposito dell'importanza avuta da questi due eventi sui processi di mitizzazione della figura di Trockij cfr. A. Reznik, *Lev Trockij i problem kul't voždja v 1917-1927*, in *Uroki Oktjabrja i praktiki sovetskoj sistemy. 1920-1950-e gody: Materialy X meždunarodnoj naučnoj konferencii. Moskva, 5-7 dekabrja 2017*, Moskva 2018, pp. 56-63.

luppare il discorso culturale sovietico, ma anche una ben più tangibile ragnatela di rapporti umani, all'interno della quale le varie ramificazioni della 'cerchia trockiana' si trovano ad interagire con i più diversi settori del mondo letterario.

Il secondo passo del nostro percorso verso una lettura trockiana di *Colonne di piombo* richiede un'indagine sulle modalità che hanno portato gli *obèriuty* in generale e Nikolaj Zabolockij in particolare a entrare in contatto con valori, idee e parole chiave di chiara ispirazione trockiana, tenendo bene a mente che tali contatti, soprattutto a partire dal periodo post-1923, possono avvenire sia secondo un'ottica positiva che secondo una negativa.

Sotto questo punto di vista risultano ben significativi due esempi che, seppur molto diversi tra loro, riguardano Daniil Charms. Intorno al 1925, il poeta prende parte alla stesura di un testo collettivo realizzato con il procedimento della *čepucha*, in cui ogni partecipante finisce di comporre le ultime due righe versali e ne propone due nuove per il giocatore successivo. A una prima serie di strofe legate al tema di Leningrado ne seguono altre, chiaramente ispirate alla lotta interna al Partito allora in corso:

На Троцкого все зубы точат:
В Сухум-Кале его опять!
А Троцкий наш туда не хочет,
«Обтроцкил» всех и ну вонять.
Никак не хочет согласиться,
Что он не прав, а прав Ильич,
И он решил тогда взбеситься,
Решил, что надо бросить клич⁸.

L'atteggiamento nei confronti di Trockij, tenuto dai partecipanti al gioco letterario, tradisce posizioni ben precise riguardo alla lotta politica in corso, espresse con un'ironia tagliente: ad esempio, Lev Davidovič viene invitato a tornarsene a Suchum Kale, la località in Abcasia dove si trovava al momento della morte di Lenin e dalla quale non riuscì a tornare in tempo per prendere parte alle esequie; contestualmente, il suo più tipico *modus operandi*, il 'lancio di

uno slogan', viene sottoposto a parodia. Commenta Valerij Šubinskij: "I compagni di *čepucha* di Charms erano chiaramente ostili a Trockij — e avevano subito un tale lavaggio del cervello da vedere Ilič e il suo più vicino associato come avversari, addirittura come nemici"⁹.

Il secondo esempio di 'contatto trockiano' di Charms appare, in compenso, del tutto opposto: tra il 1924 e la primavera del 1925, infatti, Charms inizia a frequentare la casa dei coniugi Rusakov, e nel 1928 avrebbe sposato la loro figlia Ester, diventando così cognato di uno dei massimi sostenitori di Trockij, quel Viktor Serge che per qualche tempo era stato addirittura segretario personale di Lev Davidovič¹⁰. Sempre Šubinskij, tuttavia, sottolinea l'impermeabilità di Daniil Charms alle lotte politiche in corso e preferisce quindi mantenersi cauto riguardo all'impatto avuto sul mondo concettuale del poeta da Serge: al tempo stesso accenna però alla possibilità che sia stato quest'ultimo a introdurre Charms alle opere dei dadaisti e dei surrealisti francesi. Appare inoltre del tutto plausibile che Serge e le varie ramificazioni della cerchia trockiana in letteratura abbiano giocato un ruolo di non poco conto nella storia degli autori di OBÈRIU. Nel 1927, ad esempio, Charms, Vvedenskij e Zabolockij ricevono da parte di Nikolaj Baskakov, direttore del Dom Pečati, l'invito a far uso dei locali dell'edificio. Baskakov ha, in effetti, un profilo da classico sostenitore di Trockij: ha partecipato direttamente all'Ottobre e alla Guerra Civile per poi mantenere salda la propria lealtà nei confronti di Lev Davidovič e sostenerlo nella difficile stagione delle lotte politiche. I possibili legami tra Baskakov e Serge sono evidenti e possiamo di conseguenza ragionevolmente supporre che sia stato proprio quest'ultimo a raccomandare Charms e i suoi sodali al direttore del Dom Pečati. Baskakov, tuttavia, dato il suo delicato passato politico, chiederà al gruppo di artisti di modificare il nome di "Levyj Flang" che riportava alla memoria sgradevoli associazioni con l'Opposizione di sinistra trockista.

Dobbiamo poi tenere in considerazione un altro

⁸ "Tutti ringhiano contro Trockij: / che se ne torni a Suchum Kale! / Ma il nostro Trockij non ci vuole andare / ha 'trockizzato' tutti e li ha fregati / non vuole saperne di accettare / che lui ha torto e Ilič ragione / E ha deciso di inferocirsi / ha deciso, che bisogna lanciare un appello", A. Aleksandrov, *O peroych literaturnykh opytach Daniila Charmsa*, cit. in V. Šubinskij, *Daniil*, op. cit., p. 83.

⁹ Ivi, p. 84.

¹⁰ Victor Serge (vero nome Viktor Kibal'čič) era sposato con la sorella di Ester, Ljubov' Rusakova.

importante e plausibile fattore di 'influenza trockiana' interno alla stessa cerchia obèriuta: l'aggiunta al primo nucleo artistico del gruppo di Nikolaj Olejnikov, elemento senza dubbio allogenico rispetto all'humus culturale pietroburchese in cui affondavano le radici di Charms. Più anziano di sette anni rispetto a Charms e di otto rispetto a Vvedenskij, Olejnikov proviene da una famiglia di cosacchi del Don. Dopo essersi arruolato tra le fila dei rossi prende parte, seppure indirettamente, alle vicende narrate in *Tichij Don* [Il placido Don], tanto che tra le numerose versioni che mettono in dubbio l'effettiva paternità del romanzo da parte di Šolochov, ne esiste anche una, particolarmente suggestiva, che propone Olejnikov come reale autore dell'opera. Nella stessa biografia di Olejnikov, del resto, non mancano episodi che sembrano usciti da *Konarmija* [L'armata a cavallo] di Isaak Babel'. Durante il conflitto, infatti, Olejnikov aveva rischiato la fucilazione dopo essere stato tradito dal padre che lo aveva consegnato ai Bianchi. Così racconta questa vicenda L. Ginzburg:

Ecco cosa mi raccontò di sé. Da giovane aveva lasciato la famiglia di cosacchi del Don per entrare nell'Armata Rossa. Nei giorni in cui i bianchi avanzavano, era riuscito a raggiungere la casa paterna nascondendosi. Ma il padre in persona lo aveva consegnato ai bianchi come rinnegato. Lo pestarono fin quasi ad ucciderlo e lo lasciarono in una baracca, per fucilarlo la mattina dopo insieme ad altri prigionieri. Ma in qualche modo era riuscito a scappare, e questa volta era arrivato in un altro villaggio, quello del nonno. Il nonno si mostrò più clemente e lo nascose. Alla prima occasione partì di nuovo per la Guerra Civile, nell'Armata Rossa¹¹.

Olejnikov, infine, era l'unico tra gli *obèriuty* ad avere in tasca la tessera del Partito, al quale si era iscritto nel 1920. Questo dettaglio, insieme alla sua insolita biografia, lo rende in potenza un eccellente diffusore delle parole chiave e della *Weltanschauung* trockiana. Vi sono poi una serie di fattori identitari e culturologici che permettono di ipotizzare che tale influenza risultasse particolarmente produttiva nei confronti di Zabolockij. I due poeti condividono infatti un sostrato culturale comune, radicato nel loro percorso di autodidatti di provincia:

Olejnikov era uno di quei talentuosi e intellettualmente tenaci, anche se in maniera un po' schematica (l'onda rivoluzionaria aveva spazzato via le sottigliezze e i dettagli), ma spesso dotati di pensiero brillante e insolito, che si erano riversati nella capitale durante gli anni Venti. Era così anche Nikolaj Zabolockij, che pure come tipo umano era molto diverso da Olejnikov. In Nikolaj Makarovič vi era una passionalità meridionale [...] Nikolaj Alekseevič era riservato e giudizioso, alla maniera nordica (o almeno provava a esserlo). Ma sul piano sociologico e culturale erano più vicini l'uno all'altro di quanto lo fossero a Charms o Vvedenskij¹².

In considerazione di queste affinità, pare quindi legittima l'ipotesi di una trasmissione, quasi per osmosi, di valori e suggestioni trockiane da Olejnikov a Zabolockij nel corso degli anni di collaborazione artistica.

Lo stesso Nikita Zabolockij, figlio del poeta e autore di una sua preziosa biografia, commenta in questo modo i rapporti interni alla cerchia obèriuta: "Di tutto il gruppo, Zabolockij era legato in particolar modo a Charms, e a partire dall'inizio degli anni Trenta anche a Olejnikov"¹³.

Alla sua voce si unisce direttamente quella di Zabolockij nella *Zajavlenie* [Dichiarazione] da lui compilata nel 1944 a proposito del proprio arresto del 1938. Nel ripercorrere la storia delle due "conoscenze compromettenti" (V. Matveev e N. Olejnikov, che erano già stati arrestati in precedenza), che potrebbero aver giocato un ruolo cruciale nel suo destino, Zabolockij sembra dare molta più importanza all'amicizia con Olejnikov:

Con N. Olejnikov avevo un rapporto più stretto, e ci incontravamo decisamente più spesso di quanto accadesse con il suo vicino di appartamento [Matveev – V.P.] alla Casa degli Scrittori a Leningrado (Canale Griboedov, 9). Conversatore arguto e poeta-umorista, Olejnikov mi era molto vicino per via di alcuni interessi letterari. Aveva un'ottima opinione delle mie opere¹⁴.

È importante, tuttavia, tenere in considerazione che entrambe queste testimonianze sembrerebbero collocarsi nel periodo già successivo alla pubblicazione di *Colonne di piombo*. Per quanto stimolante, dunque, l'ipotesi della trasmissione dei valori trockiani da Olejnikov a Zabolockij, necessita di ulteriori indagini per essere confermata o smentita.

¹¹ L. Ginzburg, *Nikolaj Olejnikov*, in N. Olejnikov, *Pučina stratej: Stichotvoerenija i poëmy*, a cura di L. Nikolaeva, Leningrad 1991, p. 5.

¹² V. Šubinskij, *Daniil*, op. cit., p. 135.

¹³ N. Zabolockij, *Žizn' Nikolaja Zabolockogo*, Moskva 1998, p. 81.

¹⁴ Idem, *V osoboe zavešanie. Zajavlenie*, in Idem, *Žizn'*, op. cit., p. 570.

III

Abbiamo ora a disposizione tutti gli elementi necessari per chiudere il cerchio e formulare la nostra proposta di lettura trockiana di *Colonne di piombo*, a partire dal titolo stesso dell'opera. Per via del carattere di 'collettore' dei versi di Zabolockij scritti negli anni immediatamente precedenti, infatti, la raccolta si presenta come stratificazione di temi, immagini e suggestioni che prendono la forma di particolari componimenti etichettati dall'autore come *stolbcy* ("colonne"). Faremo nostra la lettura operata da Igor' Lošilov, che individua in questo titolo due diversi livelli di significato. Il sostantivo *stolbec* può infatti indicare una colonna di testo dattiloscritto usata nei formati giornalistici o nelle pagine delle enciclopedie, ma possiede anche un senso decisamente più arcaico: "Era uso chiamare gli atti e i documenti *stolbcy* (*stolpy*, *stolpiki*) nella Russia moscovita del XVI-XVII, ai tempi in cui nel lavoro di cancelleria regnava il cosiddetto 'sistema a colonne'"¹⁵. Durante il lavoro preparatorio della raccolta, Zabolockij aveva spiegato in questo modo a Sinel'nikov il titolo: "Il libro si chiamerà *Stolbcy*. In questa parola inserisco il concetto di disciplina e ordine"¹⁶. Fin da subito, quindi, l'opera si fa portatrice di parole chiave trockiane, costruendo il significato del proprio titolo intorno a uno dei concetti cardine dell'intero modello socio-culturale trockiano, quello di 'disciplina' che era stata una dei *Leitmotiv* della costruzione dell'Armata Rossa.

Grazie al doppio livello di significato del titolo evidenziato da Lošilov, i testi che entrano a far parte di *Colonne di piombo* assumono uno status diverso da quello di 'semplici' componimenti poetici per aspirare direttamente a quello di documenti ufficiali che catalogano la realtà: "Intitolando i propri versi sperimentali e astrofici 'colonne', Zabolockij dà a un testo letterario (poetico) lo status di documento"¹⁷.

Si tratta tuttavia di una realtà circoscritta, relativa al micromondo della città di Leningrado, che assume quasi allo status di semi-protagonista. In un passaggio suggestivo, D. Goldstein paragona *Colonne di piombo* a una sorta di tour poetico della città: "These poems carry the reader on a strange circuit of Leningrad, a city caught in the vulgarity and confusion of the Nèp period"¹⁸. R. R. Milner-Gulland, a sua volta, definisce i testi di *Colonne di piombo* come "big city poems-illuminating in grotesque, seemingly disconnected flashes the teeming squalor of an upside-down world: Leningrad in the last years of NÈP"¹⁹. Vittorio Strada definisce l'itinerario di Leningrado proposto da Zabolockij in *Colonne di piombo* come "inconsueto: non attraversa il centro, e neppure il sobborgo industriale, ma una città a sé, fatta di vicoli attorti e remoti, di casupole decrepite e sfatte, di mercati coloriti e cenciosi, di interni fumosi e assembrati"²⁰. Quando si era trasferito a Pietrogrado nel 1921, tuttavia, Zabolockij aveva trovato una città molto diversa. La Pietrogrado che usciva dal comunismo di guerra aveva perso gran parte della propria popolazione ed appariva sull'estremo limite del disfacimento:

La decomposizione attaccava Pietroburgo davanti ai nostri occhi: là erano cedute le assi, qui si era sbriciolato l'intonaco, lì si era inclinata un muro e si erano spezzate le mani di una statua. Ma questo disfacimento appena accennato era ancora bello: e pure l'erba che qua e là spuntava dalle crepe dei marciapiedi non era ancora disordinata, ma semmai abbelliva la splendida città, così come l'edera abbellisce le rovine classiche [...] Gli impiegati, i commercianti, gli operai si erano in parte dispersi, in parte erano semplicemente diventati meno visibili, meno udibili. In compenso, la vita scientifica, letteraria, teatrale, artistica saliva in superficie con insolita chiarezza. [...] Le conferenze, le lezioni, le dispute, le serate poetiche e di prosa attiravano un grande flusso di pubblico²¹.

La particolare atmosfera della città contagia Zabolockij e lo spinge ad abbracciare uno stile di vita ascetico, dedicandosi a completare gli studi presso l'Istituto Pedagogico A. Herzen e a perfezionare la propria arte poetica: "The intensity of the Petrograd

¹⁵ I. Lošilov, *Poètičeskaja kniga Nikolaja Zabolockogo "Stolbcy"*, in N. Zabolockij, *Stolbcy*, a cura di N. Zabolockij – I. Lošilov, Moskva 2020, p. 329.

¹⁶ I. Sinel'nikov, *Molodoj Zabolockij*, in *Vospominanija o N. Zabolockom*, a cura di E. Zabolockaja – A. Makedonov – N. Zabolockij, Moskva 1984, p. 105.

¹⁷ I. Lošilov, *Poètičeskaja kniga*, op. cit., p. 330.

¹⁸ D. Goldstein, *Play for Mortal Stakes*, Cambridge 1993, p. 53.

¹⁹ R. R. Milner-Gulland, *Zabolotsky Philosopher-Poet*, "Soviet Studies", 1971 (XXII), 4, p. 599.

²⁰ V. Strada, *Introduzione*, op. cit., pp. 13-14.

²¹ V. Chodasevič, *Disk*, in Idem, *Sobranie sočinenii*, IV, Moskva 1997, p. 274.

intellectual life, heightened by the harsh living conditions, exhilarated Zabolotsky and impelled him to devote himself once and for all to poetry"²². Conoscendo l'importanza che ha rivestito per Zabolockij questa particolare stagione della vita cittadina, possiamo ben comprendere la ripugnanza da lui provata per la volgarità e l'edonismo dimostrati dai "nuovi padroni" della vita leningradese, rei di aver corrotto senza rimedio la città:

I nepmany, ma più generalmente i volgari borghesi che si sono arricchiti durante la parentesi storica di liberalismo economico rappresentata dalla Nep, sono i protagonisti di alcune tra le poesie più note di Zabolockij: si ubriacano e mostrano la loro ripugnante volgarità in *Baviera rossa*, ballano e gozzovigliano chiassosi in *Fox-trot* e nelle *Nozze*²³.

In *Colonne di piombo*, inoltre, il tessuto della realtà appare lacerato e sfrangiato, tanto che spesso, sotto un livello fenomenico, ne appare un altro in contraddizione con il primo. È negli interstizi di questa realtà frammentata che trovano posto anche numerose incarnazioni simboliche di quello che nel 1929 si sta avviando a diventare un grande rimosso della cultura sovietica, ovvero l'innegabile importanza rivestita nelle sue prime fasi dalla figura di Lev Trockij e dal modello socio-culturale da lui proposto. Al volgare disordine dei nepmany, Zabolockij sembra infatti opporre la disciplina e l'ascetismo del sistema trockiano in una serie di testi che saranno oggetto della nostra analisi in quanto rappresentativi degli elementi tematici legati a Lev Davidovič che punteggiano l'intera opera.

Grazie alla natura essenzialmente slabbrata del tessuto del reale narrato in *Colonne di piombo*, nel corso dell'opera le parole chiave trockiane spesso appaiono nella veste di visioni o di invocazioni che sembrano di fatto lacerare il 'velo di Maya' degli ultimi giorni della Nèp per mostrare lo scorcio di un'altra realtà possibile. È quanto accadde in *Časovoj* [La sentinella], definito dallo stesso Zabolockij "il componimento programmatico nel libro a cui ora sto lavorando"²⁴. Nel testo, una sentinella monta immobile la guardia tra bandiere, manifesti e altri cimeli

risalenti alla Guerra civile mentre lentamente la notte si muta in giorno. L'unica traccia di movimento in tutta la sua figura appare nelle pupille dei suoi occhi altrimenti immobili, nelle quali "четырёхгранный вьётся штык"²⁵. Quanto più è statica la sentinella, tanto più dinamico e convulso appare il movimento degli oggetti che la circondano, tratti dai più vari ambiti dell'*agitacija*, dalla Guerra civile alle suggestioni architettoniche costruttiviste fino alla propaganda di tematica agricola:

Там пролетарий на коне
Гремит, играя при луне;
[...]
Тут белый домик вырастает
С квадратной башенкой вверху,
На стенке девочка витает,
Дудит в прозрачную трубу;
Уж к ней сбегаются коровы
С улыбкой бледной на губах...²⁶

In diretta opposizione all'immobilità della sentinella, troviamo l'atteggiamento corporeo del "proletario a cavallo", identificabile nel personaggio centrale dell'omonimo manifesto, diffuso nel 1918 nel contesto di un'ampia campagna di propaganda indirizzata a promuovere lo sviluppo di una forza di cavalleria sovietica capace di misurarsi sul campo con i reparti a cavallo delle forze bianche. Come motto della campagna, Trockij aveva lanciato lo slogan "Na konja, proletarij!" [A cavallo, proletario!], che, come altre parole d'ordine trockiane del periodo bellico, aveva presto abbandonato il campo esclusivamente verbale per assumere anche una dimensione visiva nei vari materiali di propaganda. In primo piano nel manifesto troviamo la baldanzosa figura di un proletario che, lanciato al galoppo su un cavallo corvino, tiene in una mano una sciabola e con l'altra si trascina dietro una voluminosa bandiera rossa, mentre alle sue spalle si intravedono altri cavalieri rossi arrivare di gran carriera. In calce al poster

²⁵ "quadrilame turbina la baionetta", N. Zabolockij, *Stolbcy*, Leningrad 1929, p. 27. Traduzione italiana di M. Berrone, "eSamizdat", 2007 (V), 1-2, p. 118.

²⁶ "Là un proletario sul muro tuona / giocando vicino alla luna, [...] Qui una casina bianca cresce / ha una torretta quadrata in cima, / sul muro una bimba s'invola, suona una tromba trasparente / A lei accorrono le mucche con un pallido sorriso sulle labbra", Ibidem. Traduzione di M. Berrone, "eSamizdat", 2007 (V), 1-2, p. 118.

²² D. Goldstein, *Play*, op. cit., p. 63.

²³ M. Caratozzolo, *Nikolaj Zabolockij e la raccolta Stolbcy*, "eSamizdat", 2007 (V), 1-2, p. 114.

²⁴ N. Zabolockij, *Žizn'*, op. cit., p. 138.

appare un breve testo con il quale Trockij riassume concisamente gli scopi della campagna.

All'interno di *La sentinella* si delinea quindi una netta opposizione “dinamismo *versus* staticità”, dove all'ardimento bellico del cavaliere della Guerra civile si oppone l'immobilità, simile a una morte apparente, della sentinella costretta a montare la guardia nella caserma ai tempi della Nèp. La scena rappresentata nei versi di chiusura del componimento è, infatti, caratterizzata da un'atmosfera funebre e museale insieme, dato che la forza vitale dei simboli rivoluzionari si è ormai mutata in vuota e stereotipata celebrazione:

Стоит, как кукла часовой
И пролетарий на коне
Его хранит, расправив копыя,
Ему знамена — изголовье
И штык ружья — сигнал к войне²⁷.

In considerazione del carattere di testo programmatico di *La sentinella*, è importante prestare attenzione a una serie di parole e di elementi tematici in esso contenuti, che ritorneranno poi in altri componimenti, creando una serie di riferimenti intertestuali con l'uso di lemmi come штык, шинель, война [baionetta, cappotto, guerra] che sono chiaramente radicati nell'esperienza della Guerra civile.

Questa rete è ben evidente, ad esempio, nel brano *Il banchetto*, all'interno del quale molti dei temi accennati in *La sentinella* trovano più ampia e compiuta realizzazione. Si ripete l'ambientazione di tipo militare: l'atmosfera, però, appare del tutto agli antipodi rispetto a quella immobile e mortifera della caserma dove si svolge la solitaria veglia di *La sentinella*. La caserma de *Il banchetto*, al contrario, risuona del vociio di un banchetto, e sono i discorsi e i brindisi di questa occasione conviviale a evocare alcune di quelle allucinazioni (o forse sarebbe meglio definirle ‘visioni’) di cui parla anche D. Goldstein.

Dapprima appare un carro da guerra carico di guardie rosse:

Она летит — моя телега,

Гремя квадратами колес
В телеге — громкие герои
В красноармейских колпаках.
Тут пулемет, как палец, бьется,
Тут пуля вьется сосунком,
Тут клич военный раздаётся,
Врага кидая кверху дном²⁸.

Segue poi quella che appare una rappresentazione estremamente efficace del principio della rivoluzione permanente, una ‘mistica’ baionetta immortalata nell'atto di volteggiare oltremare, laddove la attendono reggimenti di fanteria:

О, штык, летающий повсюду,
Холодный тельцем, кровяной,
О, штык, пронзающий Иуду,
Коли еще — и я с тобой!
Я вижу — ты летишь в тумане,
Сияя плоским острием,
Я вижу — ты плывешь морями,
Граненым вздернутым копьём.
[...]
За море стелется пехота
И ты за море правишь ход.
За море стелются отряды²⁹.

A tali reggimenti sembra aggiungersi anche l'autore stesso, abbigliato dell'oggetto totemico del cappotto. Il binomio *La sentinella-Il banchetto*, quindi, si articola in chiave chiaramente oppositiva: a fronte del mortifero immobilismo di cui è densa l'atmosfera del primo testo, nel secondo la vita sembra rimettersi in moto grazie alla comparsa dei fantasmi della rivoluzione passata (i soldati rossi sul carro) e di quella futura (la baionetta, i reggimenti): entrambi ‘spettri’ di evidentissima matrice trockiana.

Bisogna evidenziare, inoltre, come anche in *Colonne di piombo* la sfera d'influenza trockiana non si allontani molto dai consueti meccanismi, e riproduca cioè il solito trittico simbolico dove alla temati-

²⁷ “Sta come torre, la sentinella, e il proletario sul muro protegge l'accampamento fatato. Per lui i vessilli son capezzale, e la baionetta del fucile: guerra alla guerra”, Ivi, p. 28. Traduzione di M. Berrone, op. cit. p. 119.

²⁸ “Il mio carro sta volando, / le ruote quadrate risuonano, / grandi eroi sono sul carro, / con i berretti dell'Armata rossa. Qui la mitragliatrice batte come un dito, / qui la pallottola si avvinghia come un poppante, / qui si diffonde un grido di battaglia che scuote il nemico e lo fa sussultare”, traduzione di M. Caratozzolo, “eSamizdat”, 2007 (V), 1-2, pp. 120-121.

²⁹ “O, baionetta, che voli dappertutto, / fredda e sanguigna come un corpicino, / o, baionetta, che infilzi Giuda / trafiggi ancora e io sarò con te! / Ti vedo volare nella nebbia, / brillando con la punta piatta, / ti vedo navigare per mari / con la lancia a faccette sollevata [...] la fanteria si porta oltre il mare / e tu dirigi la marcia oltre il mare. / Drappelli spaziano oltre il mare”, traduzione di M. Caratozzolo, op. cit., p. 121.

ca militare si uniscono e sovrappongono quelle del *byt* e dell'opposizione al burocratismo. Così, oltre al filone di tematica militare che abbiamo già analizzato, se ne trova anche uno con al centro momenti del vivere quotidiano, compresi alcuni decisamente insoliti per il tema trattato. Difficilmente, ad esempio, potremmo immaginare un contesto più lontano dagli elementi trockiani di quello di una partita di calcio: eppure è proprio questo lo scenario proposto dalla poesia *Futbol* [Il calcio]. Si tratta di un testo il cui funzionamento può ricordare quello delle scatole a sorpresa a molla: conoscendo il meccanismo nascosto, ecco che da un contesto del tutto comune 'salta fuori' il contenuto trockiano e addirittura la figura di Trockij, per quanto opportunamente camuffata. La poesia risulta costruita in modo simile alla radio-cronaca di una partita di calcio: al centro dell'azione troviamo un abile attaccante intento a dribblare gli avversari che lo circondano da ogni lato. Alcuni termini specifici usati nella cronaca, però, iniziano a far sorgere in noi qualche dubbio sulla reale identità di questo calciatore. Dell'attaccante, infatti, si dice che "la sua anima vola come un mantello", dando una nuova incarnazione a quell'attributo militaresco che in altri testi abbiamo visto incarnato dal "cappotto".

Quanto meno peculiare e insolito per un campo di calcio, poi, risulta l'atteggiamento dei suoi avversari, che tentano addirittura di avvelenarlo:

Его хватают наугад,
Его отравую паят,
Но каблуков железный яд
Ему страшнее во сто крат³⁰.

Non meno curiosa appare la traiettoria della palla fatta saettare in avanti dall'attaccante, che ricorda, nel suo dirigersi "oltre il mare e i fiumi, lo spazio, le piazze, la neve", quella della baionetta volante presente in *Il banchetto*.

Lanciato in avanti, l'attaccante esulta per "l'incendio" (il termine пожар, che abbiamo già incontrato in altri testi sottintende l'incendio rivoluzionario, legandosi così in modo incontrovertibile a Trockij);

ma la sua corsa è destinata ad avere breve durata. L'attaccante cade, gridando al tradimento, e gli serve a poco, peraltro, essere stato in grado di infilare quattro goal uno dopo l'altro:

Над ними трубы не гремят,
Их сосчитал и тряпкой вытер
Меланхолический голкипер
И крикнул ночь. Приходит ночь³¹.

A questo punto abbiamo tutte le informazioni che ci servono per attivare la molla nascosta e far 'scattare fuori' il contenuto trockiano. Gli attributi ascritti all'attaccante – il mantello, la palla che vola oltre mare, l'incendio rivoluzionario – ci fanno capire che nei suoi panni si cela in realtà Lev Trockij, mentre il "malinconico portiere" non è altro che Stalin. La convulsa partita di calcio, a sua volta, è una metafora delle lotte interne al Partito: gli avversari di Trockij lo ostacolano con manovre scorrette, negano i suoi successi durante il conflitto civile (i quattro goal alludono alle vittorie dei quattro anni di Guerra civile) e infine tentano addirittura di avvelenarlo. I riferimenti al veleno, infatti, alludono ai sospetti che la malattia di Lenin fosse in realtà da attribuirsi a un suo avvelenamento messo in atto da Stalin, ma strizzano l'occhio anche a quelle voci che volevano che dietro le crisi malariche che periodicamente allontanavano Lev Davidovič dalla vita politica si celasse in realtà la stessa causa. La fine dell'attaccante è quanto mai macabra: una volta sconfitto, egli viene sottoposto a una vera e propria decapitazione rituale:

Открылся госпиталь.
Увы!
Здесь форвард спит
Без головы³².

Juan Cirlot, nel suo *Dizionario dei simboli*, spiega così il significato di questo tipo di simbologia: "La decapitazione rituale è profondamente legata alla scoperta preistorica della testa come sede della forza spirituale [...] la decapitazione dei cadaveri in

³⁰ "Lo colpiscono tutti, a caso e per ore, / gli danno persino veleno da bere, / il veleno di ferro di cui ha timore / è quello però delle scarpe: il dolore. E buttalo fuori", N. Zabolockij, *Stolbcy*, op. cit., p.13. Traduzione di M. Maurizio, "eSamizdat", 2007 (V), 1-2, p. 116.

³¹ "E di fila ben quattro gol han segnato, / ma le trombe per loro non hanno squillato, / li ha conteggiati, dal pallottoliere / li ha cancellati il mesto portiere ha gridato: sia notte! La notte davvero / si posa", Ivi, p. 14. Traduzione di M. Maurizio, op. cit.

³² "L'ospedale è aperto. Finisce la festa, / l'attaccante riposa qui senza testa", Ibidem. Traduzione di M. Maurizio, op. cit.

epoca preistorica segna il momento in cui l'uomo percepisce l'indipendenza del principio spirituale rispetto alla totalità vitale rappresentata dal corpo"³³. L'atto di privare il corpo di Trockij-attaccante della testa equivale a privare quest'ultimo della sua forza spirituale, rendendolo inerte. Un'altra possibile lettura potrebbe essere quella che vede nel gesto della decapitazione un'allusione alle dimissioni forzate dal ruolo di Commissario del popolo alla Guerra presentate da Trockij nel gennaio del 1925. Rinunciare al ruolo di capo dell'Armata Rossa significa per Lev Davidovič perdere il principale strumento di influenza sulla società sovietica.

In ogni caso, il prima inarrestabile attaccante cede ora a quello stesso sonno mortifero che aveva colpito il soldato che monta la guardia in *La sentinella*, e pende capovolto tra due lance di rame che immobilizzano il pallone-slogan rivoluzionario: Lošilov evidenzia la somiglianza tra la condizione finale dell'attaccante descritta in questi versi e la carta XII dei Tarocchi, l'Appeso, che rappresenta un individuo di sesso maschile sospeso a testa in giù tra i due lati di una forca³⁴. Secondo il celebre esoterista Oswald Wirth

Non bisogna lasciarsi ingannare dall'apparente inattività del suppliziato dell'arcano XII. Se è fisicamente impotente, egli dispone d'un grandissimo potere occulto o spirituale. Non agisce con i muscoli, ma esercita una influenza psichica irresistibile, grazie all'energia sottile che emana da lui; il suo pensiero, le sue aspirazioni ed i suoi sentimenti si fanno sentire a distanza³⁵.

Riconoscere l'esistenza di questa triplice identità (attaccante-Trockij-l'Appeso) ci permette di analizzare il contenuto di *Il calcio* attraverso la lente di una lettura trockiana che lo trasfigura in modo potente. Il testo, così, da un lato diventa una rappresentazione della caduta di Trockij, dall'altro, grazie all'uso del simbolo dell'Appeso, sottintende che, pur messo a tacere e privato dei suoi strumenti di potere, Lev Davidovič continua a esercitare la propria influenza sulla società sovietica. "Dormi, povero attaccante" commenta l'io lirico in chiusura del componimento, riportandoci alla mente la condizione

soporifera (o di morte apparente) in cui si trova il soldato di *La sentinella*.

Abbiamo già menzionato il fenomeno della disseminazione delle parole chiave trockiane. Proprio questa funzione si trova apparentemente al cuore del testo intitolato, *Novyj byt*, proprio come uno dei più celebri slogan trockiani. In realtà, come scopriamo analizzando il testo, la vicenda che viene messa in scena nei versi non rappresenta la disseminazione dei concetti trockiani, ma semmai la loro deformazione, la loro irreparabile trasformazione in 'qualcos'altro'. La concezione originaria di *novyj byt* così come esso è inteso all'interno del modello socio-culturale promosso da Trockij, prevede infatti il radicale superamento di ogni forma di vita quotidiana scorretta e arretrata in favore di nuovi modi di vivere attraverso un processo di auto-perfezionamento da parte tanto dei singoli individui quanto delle comunità. Bisogna però ricordare che, come per molti altri elementi costitutivi del suo sistema socio-culturale, Trockij prevede che il vero *novyj byt* possa essere costruito solo dopo l'avvento della rivoluzione mondiale. Fino a quel momento, invece, si possono mettere in atto solo comportamenti che 'spianino la strada' al *novyj byt*. A livello pratico, questo significa rigettare ogni forma di clericalismo, perseguire la parità tra i sessi e l'ideazione di nuove forme di rapporti familiari, e al contempo mantenere, anche e soprattutto a livello personale, uno stile di vita sobrio, evitando l'abuso di alcool e il turpiloquio.

Il *novyj byt* dell'omonimo componimento, invece, nonostante le somiglianze iniziali con quello trockiano, produce delle conseguenze ben diverse, mostrate dallo sviluppo del lattante al centro del testo, la cui crescita ci viene mostrata in una serie di tappe rapidissime con una sorta di flash forward. Il bimbo, da bravo abitante del pianeta Nèp, beve, banchetta, "palpeggia" le ragazze, e a poco serve che entri rapidamente nelle fila del Komsomol, un tempo vera e propria cittadella trockiana e ora, dopo una serie di opportune epurazioni che ne hanno colpito i quadri dirigenti, organizzazione burocratizzata e del tutto svuotata di senso.

Una volta raggiunta l'età adulta, il protagonista del brano continua a proclamarsi seguace del *novyj*

³³ J. E. Cirlot, *Dizionario dei simboli*, Milano 2021, p. 282; p. 786.

³⁴ I. Lošilov, *Poëtičeskaja kniga*, op. cit., p. 338.

³⁵ O. Wirth, *I tarocchi*, Roma 1983, p. 140.

byt, ma la scena del banchetto del suo matrimonio rende ben chiaro a quale tipo di stile di vita egli faccia in realtà riferimento:

И новый быт, даруя милость,
В тарелке держит осетра.
Варенье, ложечкой носимо,
Успело сделаться свежо,
[...]
И председатель на отвале,
Чете играя похвалу,
Приносит в выборгском бокале
Вино солдатское, халву,
И принимая красный спич,
Сидит на столике кулич.
За море стелются отряды³⁶.

Le istanze di rinnovamento del vivere quotidiano si arenano quindi in una sorta di bulimia gastronomica che finisce per inglobare al suo interno, neutralizzandoli, anche gli ultimi elementi afferenti al passato bellico-rivoluzionario: così, avviene, ad esempio, per il boccale prodotto a Vyborg, leggendaria cittadella bolscevica, che contiene un vino "da soldati" (riferimento forse alle razioni di vino che facevano parte del rancio dei soldati durante la Prima guerra mondiale).

La parola d'ordine trockiana, quindi, viene deformata fino a diventare l'opposto di sé stessa, in una sorta di procedimento alla "Dr. Jekyll e Mr. Hyde". Non è la prima volta, del resto, che all'interno di *Colonne di piombo* un sontuoso banchetto nuziale venga usato da Zabolockij come simbolo della decadenza dei costumi della Nèp: in *Svad'ba* [Le nozze], infatti, il ricevimento assume contorni granguignoleschi e da incubo.

IV

Tirando le fila della nostra analisi, possiamo individuare due diversi livelli della dimensione trockiana in *Colonne di piombo*, costruiti come una coppia di cerchi concentrici.

Il primo livello è quello incentrato sul mondo della tarda Nèp, e mostra un universo da un lato mostruosamente deforme, dall'altro sempre più statico

(e quindi burocrattizzato, secondo il lessico trockiano), che il capo dei *Brodjačie muzykanty* [I musicisti girovaghi], alter-ego di Stalin, organizza in una galassia di microsistemi:

Вокруг него — система кошек,
Система ведер, окон, дров,
Висела, темный мир размножив
На царства узкие дворов³⁷.

Contro il nuovo status quo sovietico prende forma una critica generalizzata che può facilmente trovare il proprio referente nell'alternativa offerta dalla proposta sociale e politica di Trockij. Il secondo livello, invece, è quello che contiene al suo interno un materiale trockiano ad alta densità e che emerge nei testi oggetto della nostra analisi.

In essi, i simboli e i temi trockiani — afferenti in parte al passato bellico-rivoluzionario, in parte alla lotta politica portata avanti da Lev Davidovič — si manifestano in una veste impregnata di occultismo (o pseudo-occultismo), tramite l'uso di evocazioni, figure quasi spettrali, riferimenti ai tarocchi. Nel suo scritto introduttivo alla raccolta di saggi *The Occult in Russian and Soviet Culture*, la curatrice Bernice Glatzer Rosenthal dedica un interessante passaggio alla nascita di sistemi di valori occulti durante i momenti storici di cambiamento: "The occultism that flourishes in such periods can be seen as a response to the spiritual disorientation and confusion that accompanies the death of the myth (the dominant belief). In the process of establishing a new myth, its devotees suppress and marginalize the occult"³⁸.

Questa riflessione, opportunamente relativizzata, può essere applicata anche al tema dell'influenza trockiana. Il mondo della tarda Nèp messo in scena in *Colonne di piombo* sembrerebbe appartenere a quei periodi di passaggio in cui i seguaci di un nuovo mito politico, di un nuovo ordine sociale o anche di una nuova teoria scientifica sopprimono i simboli dello status quo precedente, che di conseguen-

³⁶ "Il mondo nuovo, indulgente, / ha messo in tavola storione. / Sul cucchiaino la composta a raffreddar qualcuno lascia / [...] E il segretario conviviale, / brindando loda gli sposini, / e alza il vino nel boccale / offrendo loro pasticcini, / i motti d'eloquenza accoglie, / dal tavolo la torta a sfoglie", N. Zabolockij, *Stolbcy*, op. cit., p. 31. Traduzione di M. Maurizio, op. cit., p. 119.

³⁷ "Sistemi di gatti gli andavano dietro, / sistemi di secchi, finestre, di legna / pendevano, moltiplicando il tetro / pianeta in cortili, minuscoli regni", Ivi, p. 58. Traduzione di M. Maurizio, "eSamizdat", 2007 (V), 1-2, p. 125.

³⁸ B. Glatzer Rosenthal, *Introduction*, in *The Occult in Russian and Soviet Culture*, New York 1997, p. 6.

za scivolano nel sottosuolo culturale e diventano ‘occulti’.

Il mito della rivoluzione permanente, che aveva dominato i primi anni dell’immaginario popolare sovietico, è ormai agonizzante, stroncato in ultimo dal fallimento della Rivoluzione tedesca e dalla sconfitta di Trockij nelle lotte interne al Partito. Al suo posto sta subentrando un nuovo sistema simbolico ancora in formazione. Ed è negli interstizi tra questi due sistemi che germogliano e resistono gli ultimi polloni dell’influenza trockiana.

Colonne di piombo immortalava questo momento: tra i lembi sfrangiati della realtà della Nèp appaiono in controluce, sotto forma di evocazioni e simili a spettri, figure fantasmagoriche correlate al mondo concettuale legato a Lev Davidovič. Negli anni ancora successivi anche questi ultimi residui verranno ‘esorcizzati’ e il ruolo rivestito da Trockij nell’Ottobre e nella vittoria della Guerra Civile diventerà un grande non detto della cultura sovietica. Ancora nella seconda metà degli anni Trenta sarà proprio Olejnikov ad ammonire Zablockij, ricordandogli la sorte di Lev Davidovič nella seguente filastrocca:

Бойся, Заболоцкий,
 Шума и похвал.
 Уж на что был Троцкий,
 А и тот пропал³⁹.

www.esamizdat.it ◇ V. Pili, “Oh, baionetta che dappertutto voli”: per una lettura trockiana di Stolbcy di Nikolaj Zablockij ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 125-137.

³⁹ “Темі, Заболоткі / la fama e le lodi. / Quante ne ha avute Trockij / eppure di lui più nulla si ode”, <https://rhga.ru/science/conferences/rusm/stenogramms/zabolotskii.php> (ultimo accesso: 28.08.2022).

◇ "Oh, everywhere-flying bayonet": a 'Trotskyan' Reading of N. Zabolotskii's Stolbtsy ◇
Virginia Pili

Abstract

The article demonstrates the existence of a significant symbolic substrate related to Lev Trotskii and his sociocultural model in the 1926 collection of poems, *Stolbtsy*, by Nikolai Zabolotskii. A close analysis of *Stolbtsy* reveals keywords, slogans, direct quotations and idioms that belong to the 'lexical web' typical of the trotskyan age of Soviet culture (1918-1928). This 'lexical web' allows us to easily recognize the influence of Trotskii in public as well as literary discourse, and we can see the impact in a wide range of texts. The article first outlines the functioning of the 'lexical web', analysing the main keywords and their corresponding semantic areas. We will then show how these elements appear in *Stolbtsy*, thus bringing to light the affinities between the polemical vein present in Zabolotskii's poetry and the worldview of the Trotskiist opposition.

Keywords

Lev Trotskii, Nikolai Zabolotskii, Stolbtsy, OBÉRIU, Avant-garde.

Author

Virginia Pili (1989) is a PhD student at Roma Tre University. Her research project focuses on Lev Trotskii's role as cultural organiser in 1918-1923. In 2014 she graduated at the University of Pisa with a thesis on the history of Levyy Front Iskusstv (LEF) and of the role played by its main critic Boris Arvatov. In 2019, the Russian editor Commonpress published her critical edition of *O Maiakovskom*, Boris Arvatov's unpublished monograph.

Publishing rights

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



© (2022) Virginia Pili

Due prose giovanili

Nikolaj Zabolockij

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 139-145 ◇

NOTA INTRODUTTIVA DI MARCO CARATOZZOLO

NELLE pagine che seguono si propongono per la prima volta in traduzione italiana due riflessioni che il poeta Nikolaj Zabolockij scrisse in giovane età, ancor prima di aderire e cominciare a lavorare ufficialmente con gli Obèriuti. Entrambi i testi, pur diversi per contenuto, aiutano a definire la singolarità della poetica di Zabolockij rispetto a quella del simbolismo e di alcuni movimenti dell'avanguardia, compresa la successiva fase OBÈRIU. Ciò che nello specifico accomuna le due prose, è la volontà di arrivare a una definizione equilibrata del ruolo della metafora e del simbolo in poesia. In questa prospettiva, Zabolockij nel primo testo formula alcune osservazioni in polemica col simbolismo, che riprendono, ma con un approccio diverso, quelle fatte da Michail Kuzmin nel manifesto *O prekrasnoj jasnosti* [Della magnifica chiarezza, 1910], e successivamente da Osip Mandel'st'am in *Utro akmeizma* [Il mattino dell'acmeismo, 1919]. Secondo il poeta, i versi, ma soprattutto le figure retoriche, vanno armonizzati nel rispetto di un legame con il senso logico delle parole, senza perdersi nei meandri di quell'oscuro ed esagerato metaforismo che Zabolockij rimprovera appunto ai poeti simbolisti.

Il saggio breve *O suščnosti simbolizma* [Sull'essenza del simbolismo] fu redatto quando l'autore aveva poco meno di venti anni, ma vi emerge già una certa maturità di pensatore e artista. Fu composto tra la fine del 1921 e l'inizio dell'anno successivo, per il primo e unico numero di "Mysl'" (uscito nel marzo 1922 in forma di *samizdat*), una rivista ideata da alcuni studenti dell'Istituto Pedagogico Herzen, dove Zabolockij (che al tempo si firmava Zabolotskij) si era trasferito per continuare gli studi umanistici dopo una prima esperienza non felice all'Università di Mosca. La prima vera edizione del saggio si ebbe invece solo nel 1978, sulla rivista "Zvezda", in un articolo dedicato proprio a questo periodico studentesco cui Zabolockij aveva affidato il proprio testo¹. Nell'ultima raccolta delle opere del poeta curata da Igor' Loščilov, compare un dettagliato commento al saggio, grazie al quale possiamo tra l'altro avere contezza degli interessi letterari dell'autore in questo periodo². Le riflessioni contenute nel saggio partono dai materiali della prima parte di un importante volume che il poeta simbolista e

filosofo Èllis (psuedonimo di Lev Kobylinskij) aveva dedicato ai propri sodali dieci anni prima³. In questo volume Èllis aveva tra l'altro fatto interessanti riferimenti all'influenza dell'occultismo⁴ e della cabala sulla poesia dei simbolisti. Questo permette a Zabolockij di allargare lo spettro della sua riflessione ai poeti decadenti francesi e soprattutto a Edgar Allan Poe, che secondo lui giocò un ruolo di prim'ordine nell'elaborazione del concetto di simbolo in letteratura, inteso come tramite verso un mondo altro, di cui vediamo le sembianze solo occasionalmente e comunque attraverso un vetro opaco, proprio come nel suo poema *Dream-Land* [Terra di sogno, 1844]. Non va dimenticato che le letterature straniere furono sempre fonte di grande ispirazione per Zabolockij, sia in virtù della ricchezza del loro immaginario, sia per il fascino dell'attività di traduzione, che il poeta, soprattutto in epoca sovietica, condusse da più lingue: il georgiano, l'osseto, l'inglese, il tedesco, l'italiano, l'ungherese, il serbo, l'ucraino.

Più recente e più vicino alla stagione OBÈRIU è invece il testo di *Moi vozraženija A.I. Vvedenskomu, avto-ritetu bessmyslicy. Otkrytoe pis'mo* [Le mie obiezioni a A.I. Vvedenskij, autorità del nonsenso. Lettera aperta], datato 20 settembre 1926. In realtà Zabolockij non pubblicò mai questa lettera aperta, né la inviò veramente, perché Daniil Charms, al quale era stata affidata, decise di non farla pervenire al destinatario per evitare una lite tra i corrispondenti, cosa che avrebbe minato i successivi progetti del sodalizio letterario: saggia decisione, visto che essa precedette di soli quindici mesi la ben nota serata leningradese *Tri levych časa* [Tre ore di sinistra], con cui gli Obèriuti si annunciarono al pubblico nel gennaio del 1928. Conservata nel fondo Jakov Druskin della Sezione Manoscritti della Biblioteca Nazionale di San Pietroburgo, la lettera fu pubblicata per la prima volta nella raccolta delle opere di Vvedenskij uscita nel 1984⁵, e da allora viene inclusa in tutte le raccolte di opere sue e di Zabolockij, poiché ritenuta un testo fondante. Il motivo per cui il destinatario della lettera non l'avrebbe apprezzata sta nel fatto che l'autore, pur mostrando grande rispetto per "il Poeta" Vvedenskij, ne critica in modo sistematico la poetica, fornendo già un primo indizio di quel silenzioso dissidio che lo avrebbe molto presto allontanato ufficialmente dagli Obèriuti. Le quattro obiezioni opposte da Zabolockij riguardano nell'ordine: la natura del nonsenso, il

¹ K. Grušinskij – G. Filippov, "Tak oni načinali...": O studenčeskom žurnale Mysl', o N. Braune i N. Zabolockom", "Zvezda", 1978, 11, pp. 185-187.

² N. Zabolockij, *Metamorfozy*, a cura di I. Loščilov, Moskva 2014, pp. 880-882.

³ Èllis, *Russkie simbolisty: Konstantin Bal'mont. Valerij Brjusov. Andrej Belyj*, Moskva 1910.

⁴ Ivi, pp. 33-34.

⁵ A. Vvedenskij, *Polnoe sobranie sočinenij: V douch tomach*, II, Ann Arbor 1984, pp. 252-254.

principio antifonetico, la rappresentazione dell'oggetto e il ruolo delle unità tematiche. Esse confluiscono tutte in un'accusa diretta, secondo la quale Vvedenskij avrebbe abbandonato la vera strada del poeta, per intraprendere invece quella di una poesia a effetto, priva di unità tematiche e di un'armonia dei suoni, in cui il legame logico tra gli elementi del testo risulta così lontano e casuale da perdere qualsiasi solidità artistica. Secondo questa idea (e qui va richiamata l'immagine dell'edificio nel manifesto di Mandel'stam che citavo sopra), la poesia è solida se costruita su barre di ferro, cioè su un basamento che consenta all'edificio di non cadere da una parte o dall'altra, ma di mostrare un'unità da cui si evinca il bilanciamento armonico di tutte le sue parti: "col Suo bizzarro strumento musicale", ricorda invece Zabolockij a Vvedenskij, "emette un suono stupefacente dietro l'altro, ma questa non è musica".

La traduzione di queste due prose di Zabolockij è condotta dal seguente testo: N. Zabolockij, *Metamorfozy*, a cura di I. Loščilov, Moskva 2014, pp. 511-519. Nella *Lettera aperta*, il ricorrente sostantivo "бессмыслица" viene tradotto con "non-senso" per differenziarlo da "nonsense", che si riferisce invece alla tradizione letteraria anglosassone⁶.

* * *

SULL'ESSENZA DEL SIMBOLISMO

Il simbolismo, una delle principali tendenze della poesia russa e dell'Europa occidentale, può essere esaminato da due prospettive: come concezione oppure come scuola letteraria con i suoi valori e i suoi artifici letterari. Lasciando da parte l'ultima delle due questioni, che è molto complessa e richiederebbe uno studio più specifico, cercherò di descrivere il simbolismo nella sfera del suo valore filosofico intrinseco.

Il poeta, prima di tutto, è un osservatore. L'osservazione, intesa come rapporto attivo tra il soggetto e il mondo che lo circonda, pone sempre una serie di questioni sull'essenza di ogni fenomeno. Le cose reclamano un'esistenza propria, e il poeta reclama l'esistenza delle cose. I problemi relativi alla teoria della conoscenza diventano quindi inesorabili. La teoria dell'ingenuo realismo, cioè la teoria di quel pigro qualunquista che non si dedica a un'analisi critica della conoscenza, non può essere accettata dal poeta, nonostante quella peculiarità della poesia, facendo riferimento alla quale Puškin scriveva (in

verità in modo schematico e relativo): "La poesia, signore iddio, deve essere un po' sciocca"⁷.

Il poeta-simbolista recepisce e anticipa nella sua opera quelle tesi già elaborate dalla teoria della conoscenza, tesi che si sono affermate come risultato di un processo ininterrotto, dall'epoca di Platone fino a quella di Hartmann. Gli oggetti che entrano nella composizione del cosiddetto mondo esterno vengono osservati come complessi di sentimenti. Tuttavia, essendo fattori che influenzano la formazione delle cose al di fuori di noi, non si collocano nella cornice della coscienza cognitiva, agli oggetti in sostanza, viene prescritta un'esistenza, una vita anche al di fuori di noi. Ma siccome la conoscenza diventa impossibile senza il discente, senza il soggetto, essa possiede le caratteristiche soggettive di quest'ultimo... La rappresentazione dell'oggetto, il suo riflesso sulla coscienza, si modella sull'attimo in cui si realizza. Tra il soggetto e il contenuto della conoscenza esiste un legame solido, poiché il soggetto della conoscenza giunge a una condizione di coscienza nota; ovvero, un certo contenuto adesso è presente in lui ed è compreso attraverso di lui. Entrando nella coscienza, l'oggetto non viene accolto nella sua essenza, ma il suo contenuto, che è già presente nel soggetto della conoscenza, viene sottoposto all'influsso soggettivo della sua conoscenza. I principi soggettivi sono propri di ogni conoscenza. L'oggetto della conoscenza può essere colorito, sonoro, caldo, duro: oggettivamente è uguale sia per me che per Voi. Ma la nostra rappresentazione manca di alcune qualità, essa può essere ad esempio intensa, chiara, precisa e così via. La distinzione emerge, così, non già nel campo di ciò che è stato esperito dal soggetto, bensì in quello dell'esperienza come processo. E ciò che io prima ho chiamato tendenza al compimento, dipende solo dalla qualità e dalle particolarità della percezione. L'esistenza, come somma di oggetti, può essere soltanto pensata e, dal punto di vista formale, è un prodotto dell'attività del pensiero. In poesia, il realista è un semplice osservatore, mentre il simbolista è sempre un pensatore. Osservando la vita di strada, il realista vede delle figure distinte e le percepisce nella loro visibile,

⁶ Si veda infatti S. Vitale, *Pionieristica. A la Dumas: trent'anni dopo*, "eSamizdat", 2007, 1-2, p. 12.

⁷ Da una lettera di Puškin a Vjazemskij del 1824 [N.d.T.].

evidente semplicità.

... Per strada... Un vecchio cencioso chiede la carità... Passa di là, tutta luccicante di gioielli contraffatti, una donna molto truccata...

Il simbolista, nell'esperire l'evidente semplicità dell'azione, penetra nel suo senso oscuro, nella sua oscura astrattezza, con il pensiero e la creazione: "No, non è un mendicante, non è una donna di facili costumi, ma sono il Bisogno e la Depravazione, sono i figli del Gigante-Città, la morte causata dai suoi abbracci di marmo...".

"I poeti simbolisti non perdono mai il filo di Arianna, che li lega al labirinto universale del Caos; loro sono sempre trasportati da un vento che soffia da uno spazio fuori dai limiti, e quindi, come se questo avvenisse contro la loro volontà, dietro le parole che pronunciano emerge il brusio di altre voci, si sente la loquela delle forze della natura, si odono brani da un coro, il Sancta Sanctorum di quella Eternità da noi vagheggiata" (K. Bal'mont, *Cime di montagna*).

L'anima del simbolista è sempre tesa verso il mondo segreto degli oggetti, nega il valore di ciò che è percepito direttamente, odia la "fotografia della quotidianità". Essa vede la vita sempre attraverso il prisma dell'arte. E tale arte, naturalmente, non può non essere un po' aristocratica per sua natura, chiusa nel campo della creazione del proprio mondo. L'originale intuizione del simbolista è volta completamente alla ricerca dell'eterno in ciò che non è eterno, casuale, transitorio. Nella sua azione già non sono più le cose a muoversi, ma i loro simboli, i simboli di particelle del grande mondo delle sostanze. Tramite i simboli, il simbolista si avvicina intuitivamente a questo mondo, la sua poesia è la trasformazione di ciò che è conoscibile soggettivamente nel simbolo di una verità superiore. Per questo motivo la sua poesia è una poesia di allusioni, di sfumature, cioè quello che Verlaine aveva in mente quando scrisse:

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise
Rien de plus cher que la chanson grise

Où l'Indécis au Précis se joint.⁸

(P. Verlaine, *A Charles Morice*)

Ogni simbolista porta in sé queste convinzioni teoriche.

Edgar Poe, che si è soliti definire il primo dei simbolisti, naturalmente non aveva fatto proprio dal punto di vista teorico ciò che hanno recepito Bal'mont oppure Brjusov, ma nella sua opera si possono trovare allusioni a una concezione simile. Poe ha mostrato l'esistenza di un piano altro dell'essere, qualcosa di simile al mondo astrale degli occultisti, egli considerava la terra una semplice allusione, un'inclinazione imperfetta, o forse una parodia del mondo celeste.

For the heart whose woes are legion
'Tis a peaceful, soothing region—
For the spirit that walks in shadow
'Tis—oh, 'tis an Eldorado!
But the traveller, travelling through it,
May not—dare not openly view it;
Never its mysteries are exposed
To the weak human eye unclosed;
So wills its King, who hath forbid
The uplifting of the fring'd lid;
And thus the sad Soul that here passes
Beholds it but through darkened glasses.⁹

(E.A. Poe, *Dream-Land*)

La vita di Poe fu piena di peregrinazioni e insuccessi; la sua anima, venendo a contatto diretto con le piaghe della terra, si era abituata a cercare nel loro terrore la bellezza di un Eldorado; l'anima, inasprita dalle mostruosità della vita, si avvicinava in maniera particolare a un ideale tutto suo.

Ebbene, quanta strada ha fatto il "folle Edgar"!

Ecco i temi delle sue opere: la ricercatezza distrugge l'anima (*La caduta della casa degli Usher*); l'impossibilità di amare, giacché l'anima, partendo dalla contemplazione di un'amata immagine terrena, l'ha fatta diventare il percorso fatale verso un sogno ideale (*Il ritratto ovale*); le torture della coscienza, lo scetticismo verso i principi della scienza e così via.

⁸ Zabolockij riporta nel saggio il testo russo nella traduzione di Tchorzhevskij, qui si cita invece il testo originale di Verlaine, tratto da P. Verlaine, *Amour*, Paris, 1888, pp. 91-92 [N.d.T.].

⁹ Zabolockij riporta nel saggio il testo russo nella traduzione di Bal'mont, qui si cita invece il testo originale di Poe, tratto da E. A. Poe, *Poems: Complete with an original Memoir*, New York 1863, p. 106 [N.d.T.].

“Essendo nell’anima un ‘Colombo alla ricerca di nuove terre’, Poe fu il primo a maturare consciamente l’idea di portare la mostruosità nel campo della bellezza e con sortilegio di mago creò la poesia dell’orrore” (dalla *Prefazione* di Bal’mont alle *Opere* di Poe).

Il nome di Poe è strettamente legato a quello di Charles Baudelaire, autore delle traduzioni in francese delle sue opere. Baudelaire mostra una tensione verso la propria terra, come se volesse trovarne i segni nell’acme dell’orrore e della mostruosità. Tipico in tal senso è il suo libro *Les fleurs du mal*. Ecco due strofe da un suo sonetto, *Correspondences*, che indicano in maniera chiarissima quanto Baudelaire si fosse avvicinato a quelle convinzioni teoriche, così importanti per i successivi simbolisti:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.¹⁰

Del decadentismo francese fanno parte ancora due poeti simbolisti, cioè Paul Verlaine, che ha unito nella propria anima (sono parole sue) l’angelo e la bestia, e Mallarmé, che fu il primo vero teorico del simbolismo. I simbolisti russi K. Bal’mont, V. Brjusov e A. Belyj hanno dato ulteriore sviluppo alla teoria del simbolismo, arrivando a quella purezza e quella perfezione che erano state così evidenti nella poesia russa non molto tempo prima. Già nel solo obiettivo di sollevare un po’ il velo che copre il mondo segreto degli oggetti, si nascondeva un certo fraintendimento. Il mondo occulto che si parava davanti ai simbolisti era assolutamente non obiettivo, anzi, portava in sé il marchio distinto dell’individualità dell’autore. Così erano pure gli Eldorado di E. Poe, l’“irraggiungibile paese natio” per Belyj, la “stella Mair” per F. Sologub. Le entusiastiche epifanie di questi mondi non erano la voce della natura, ma la

visione dell’individuo che tende ad esse con tutta la forza dell’inclinazione poetica. È con questo che spiego la caduta del simbolismo effettivo e il fatto che i suoi autorevoli rappresentanti, che occupano nella poesia russa contemporanea una posizione dominante (Brjusov, Belyj), hanno già perduto il volto letterario che avevano prima.

In conclusione, resta da ricordare il cosiddetto simbolismo come mezzo. Tutti i poeti che ho menzionato sono rappresentanti del simbolismo artistico (cioè che trova nell’arte il suo scopo). Èllis, nel suo libro *I simbolisti russi*, cita i nomi di molti scrittori e poeti famosi degli ultimi tempi che annovera tra gli artisti del simbolismo inteso come ‘mezzo’. Èllis divide il simbolismo ideale in alcune branche, e cioè:

- 1) Simbolismo moralistico (Ibsen)
- 2) Simbolismo metafisico (R. Ghil)
- 3) Simbolismo puramente mistico (A. Dobroljubov)
- 4) Simbolismo individualistico (F. Nietzsche)
- 5) Simbolismo collettivo, conciliare:
 - a) con sfumature sociali (E. Verhaeren)
 - b) con tendenze teoretiche e socio-religiose (Huysmans, Merežkovskij, V. Ivanov).

Questa suddivisione risulta opinabile anche solo in virtù del fatto che il simbolismo come mezzo già non è più un vero simbolismo. Il simbolismo è sempre fine a sé stesso, poiché la tendenza a diventare partecipe di un Eldorado è proprio un obiettivo autoreferenziale di questo stesso genere.

Il cantore di Brand¹¹ e il “folle pagano” Nietzsche ci dicono troppe cose di sé, troppo di coerente e assolutamente originale, sì che gli elementi di simbolismo, se anche risultano connaturati alla loro poesia, si dispongono così tanto in secondo piano da risultare a malapena visibili.

Ma non è forse in tutto questo che trova espressione il peculiare principio della continuità letteraria, secondo cui ogni movimento letterario successivo rielabora il precedente, portando in primo piano posizioni originali e forme letterarie?

N. Zabolotskij [fine 1921-inizio 1922]

LE MIE OBIEZIONI A A. VVEDENSKIJ,
AUTORITÀ DEL NONSENNO

¹⁰ Zabolockij riporta il testo russo delle prime due quartine del celebre sonetto di Baudelaire *Correspondances* nella traduzione di Èllis. Qui si cita invece il testo originale del componimento, tratto da C. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, 1857, p. 19 [N.d.T.].

¹¹ Erik Ibsen [N.d.T.].

LETTERA APERTA

Permettetemi, Poeta, di farLe alcune obiezioni di principio relativamente ai seguenti punti:

- a) Il nonsenso come fenomeno al di fuori del senso;
- b) Il principio antifonetico (in particolare l'anti-intonazione);
- c) La composizione dell'oggetto;
- d) La tematica.

PARTE I

IL NONSENSO COME FENOMENO AL DI FUORI DEL SENSO

Definiamo il significato del termine. Nessuna parola usata nella lingua parlata può essere priva di senso. Ogni parola che venga presa da sola è portatrice di un certo significato. Gli 'stivali' hanno alle spalle una determinata rete di rappresentazioni, legate alla nostra coscienza di tipo visivo, cinetico e di altro tipo. Il significato non è altro che la presenza di queste rappresentazioni. *Dyr bul ščyl*¹² sono parole di un campo transmentale, non hanno significato. Lei, Poeta, utilizza parole di un campo razionale; quindi, il centro della discussione sul nonsenso deve essere spostato sul terreno in cui queste parole si incontrano, cioè sul terreno di quell'associazione di termini che può essere definita 'nonsenso'. Naturalmente, in questa situazione lo stesso termine 'nonsenso' acquisisce un significato un po' diverso, particolare. Nonsenso non in ragione del fatto che le parole di per sé non hanno senso, ma nonsenso perché parole di significato puramente compiuto sono state accostate in modo inconsueto fino a produrre un rapporto di carattere illogico. Un elenco inconsueto di oggetti, l'attribuzione a essi di qualità e proprietà non comuni, ma anche di azioni non comuni. Parlando in termini formali, questa è proprio la linea della metafora. Ogni metafora, finché è ancora viva e nuova, è priva di logica. Ma lo stesso concetto di logicità è un concetto non assoluto: ciò che ieri era illogico, oggi è diventato assolutamente logico. All'acquisizione di una metafora hanno contribuito i

presupposti stessi della sua origine. Alla base dell'origine della metafora c'è un'associazione puramente sensata in termini di contiguità. La vecchia metafora però si è facilmente dissolta: sia quella degli acmeisti che quella dei futuristi. Il rinnovamento della metafora poteva avvenire solamente come risultato di un allargamento delle possibilità di associazione tra le parole: proprio questo è il lavoro che Lei fa, Poeta, con la sola differenza che Lei materializza la metafora, cioè da categoria strumentale la trasforma in categoria autoreferenziale. La Sua metafora non ha le gambe per stare sulla terra, diventa finzione, leggenda, rivelazione. Questo fa il pari con la Sua negazione del tema, a cui dedicherò una obiezione a parte.

PARTE II

L'UCCISIONE DELLA FONETICA

Lei ha volontariamente ristretto la Sua attività, limitando il campo della Sua ispirazione fonetica. Io intendo il ritmo, l'impianto delle consonanti e delle vocali e, infine, l'intonazione. I primi due elementi occasionalmente sono ancora utilizzati da Lei, gli ultimi due sono quasi assenti. Per dirla con Chlebnikov, le vocali femminili hanno la sola funzione di addolcire i rumori maschili, ma non si può facilmente ignorare, senza incorrere in uno squilibrio, la femminilizzazione del testo apportata dalle prime. Solo una vocale può costringere i versi a sguazzare e strombazzare, mentre le consonanti li portano via, verso i rumori dell'oltretomba. Il cambio di intonazione impone alla poesia di acquisire nuovo vigore, un'intonazione monocorde la trasforma in un liquido linfatico senza vita, il volto della poesia si fa anemico. Il volto anemico è il Suo trucco, Poeta, ma io contro questo mi oppongo per principio.

PARTE III

LA COMPOSIZIONE DELL'OGGETTO

Le case di mattoni vengono costruite in modo tale che all'interno della muratura sia posta una barra metallica che è lo scheletro della costruzione. Il mattone ha fatto il suo tempo, è arrivato il cemento. Ma le costruzioni in cemento poggiano sempre su una base metallica, solo fatta in una maniera un po' di-

¹² Da una celebre poesia transmentale di Kručënych [N.d.T.].

versa. Se non fosse così, l'edificio se ne cadrebbe da tutti i lati, anche con il cemento della migliore qualità. Costruendo il Suo oggetto, Lei evita la cosa principale, cioè un basamento narrativo o anche solo l'unità tematica. Non è affatto necessario costruire questo basamento secondo il principio del vecchio edificio in mattoni, giacché il cemento dei nuovi versi esige nuove soluzioni nell'elaborazione di un'unità ben fatta. Questo è il lavoro più appagante per il poeta di sinistra. Lei ci ha messo sopra una croce per rifugiarsi nel mosaico delle unità metaforiche materializzate. Col Suo bizzarro strumento musicale emette un suono stupefacente dietro l'altro, ma questa non è musica.

PARTE IV

LA SCELTA DEL TEMA

Questo elemento è proprio scomparso nella Sua opera, per la presenza di quanto ho già detto. I versi non stanno sulla terra, dove noi viviamo. I versi non raccontano la vita che accade al di fuori dei confini della nostra osservazione ed esperienza, essi non hanno un'armatura compositiva. Volano uno dietro l'altro come pietre che cambiano colore, poi si sentono strani suoni provenire dal nulla; è il riflesso di mondi inesistenti. E un maestro cieco sta seduto a cesellare la sua fantastica arte. Prima ci siamo incantati, e poi ci siamo congelati, la terra si stacca da sotto i piedi e strombizza da lontano. E l'indomani ci sveglieremo su quegli stessi giacigli terreni e diremo a noi stessi:

— Il vecchietto aveva torto.

20 settembre 1926

◇ *Two Early Proses* ◇
Nikolai Zabolotskii

Abstract

Italian translation of *O sushchnosti simvolizma* and *Moi vozrazheniia A. I. Vvedenskomu, avto-ritetu bessmyslitsy. Otkrytoe pis'mo* by Nikolai Zabolotskii.

Keywords

Zabolotskii, OBĖRIU, Symbolism, Poetry.

Author

Nikolai Zabolotskii (1903-1958) was a Russian poet and translator. Together with Daniil Kharms and Aleksandr Vvedenskii, he founded the Russian avant-garde group OBĖRIU. Only after his death, his poetry began to be widely published, translated into foreign languages, and studied by literary critics.

Translator

Marco Caratozzolo is associate professor of Slavistics and teaches Russian Language and Culture at Bari State University “Aldo Moro” since 2006. He is the scientific director of the literary festival “Pagine di Russia” and of the homonymous series of studies and translations from Russian at “Stilo” publishing house. He has written monographs, articles and essays on various aspects of Russian literature of the XIX and XX centuries and on Russian emigration to France and Italy. He received the “Lorenzo Claris Appiani Prize” for his translation of Aleksandr Griboedov’s play *Woe from Wit* (2017). He edited the critical edition of Gorkii’s essay about Lenin (*Lenin un uomo*, 2018). In recent years he has devoted himself to the study of Tommaso Fiore’s legacy, with particular attention to his ideas on Russian culture.

Publishing rights

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



© (2022) Marco Caratozzolo

Quaderno grigio

Aleksandr Vvedenskij

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 147-156 ◇

Splende la stella del nonsenso
lei sola senza fondo.
Di corsa entra un signore morto
e in silenzio rimuove il tempo.
A. Vvedenskij, *Intorno forse Dio*

SERAJA TETRAD'.

UNA LETTURA FRAMMENTATA

NOTA INTRODUTTIVA DI CHIARA FODDIS

TUTTA la poetica di Aleksandr Vvedenskij gravita intorno all'uso della lingua in relazione al tempo. Parlare del tempo è per Vvedenskij un passaggio imprescindibile e costante, che mira a un'osservazione profonda e autentica del reale. Sebbene la lingua umana risulti inadeguata a questo scopo, e scivoli sulla superficie del tempo¹, essa è il più importante strumento che l'uomo possiede per veicolare la propria percezione della realtà e del mondo.

La lingua e il tempo: due aspetti fondamentali della vita umana e della poesia. Ma se l'esistenza dell'uomo, nella sua quotidianità, è sinonimo di consuetudine di azioni parole e sguardi, la poesia è un alternarsi sempre nuovo di ritmo, silenzi e contemplazione. È combinazione altra di parole, volta a suscitare visioni di ampio respiro, orizzonti di pensiero inaspettati che si estendono oltre il qui e ora. La poesia incarna il tempo in ogni suo aspetto, formale e sostanziale. È forse per questo motivo che Vvedenskij la figura come luogo concreto, in cui è possibile ri-scrivere il reale.

Il fulcro della sua ricerca artistica (e di OBĚRIU, come si può intuire dal nome)² è la concretezza; l'intento, curare un nuovo sguardo, forgiare una nuova lingua capace di parlare al mondo, e del mondo, con parole nuove: "Siamo i poeti di una nuova percezione del mondo e di una nuova arte"³.

L'intera storia di Vvedenskij e di OBĚRIU è caratterizzata da un uso peculiare della lingua. È costellata di giochi di parole.

A metà degli anni Venti, Vvedenskij, Daniil Charms, Jakov Druskin, Leonid Lipavskij, Tamara Lipavskaja, si riuniscono in una sorta di cenacolo letterario-filosofico all'interno del quale

sono soliti chiamarsi *činary*. *Činar avto-ritet besmyslicy* [činar auto-rità del nonsenso] e *činar vziral'nik* [činar contemplatore], sono gli epiteti con i quali Vvedenskij e Charms firmano le opere e le lettere personali di questo periodo. La parola *činary*, che ha origine dalla radice *čin* [grado di posizione, rango ufficiale dei dipendenti pubblici, civili e militari] ed è legata all'arcaico verbo *činit'* [fare, creare] e alla parola *činar* [platano], è qui intesa in una nuova e più romantica accezione che allude a un 'rango' spirituale, a un 'grado' dell'anima.

Sebbene già alla fine del 1927 Vvedenskij, Charms, Nikolaj Zabolockij, Kostantin Vaginov e Igor' Bachtërev si presentassero in pubblico con l'acronimo OBĚRIU, la serata ufficiale del debutto ha luogo il 24 gennaio 1928, presso la Casa della Stampa di Leningrado, in via Fontanka 21. Con un manifesto articolato in quattro sezioni: poesia, arte figurativa, cinema e letteratura, OBĚRIU irrompe nel panorama letterario di quegli anni come una nuova realtà artistica che intende occuparsi del reale come mai era stato fatto prima di allora. Si mostra aperta ad accogliere "i lavoratori di tutti i campi dell'arte"⁴ (da diverso tempo collabora attivamente con Kazimir Malevič, Pavel Filonov, Vladimir Tatlin e i loro allievi), ed è contraria al sistema culturale-letterario vigente, che intende calibrare un unico modello culturale secondo il motivo dell'"arte accessibile a tutti".

OBĚRIU muove i primi passi nella consapevolezza che solo attraverso un uso innovativo della lingua l'arte può elaborare una (e più d'una!) nuova percezione del mondo. "Siamo i creatori, non soltanto di un nuovo linguaggio poetico, ma anche di un nuovo modo di percepire la vita e i suoi oggetti"⁵.

Lo stesso nome, OBĚRIU, che esteticamente rimanda alle numerose sigle dell'epoca, rivela, a uno sguardo più attento, la sua natura inusuale, non priva di una nota d'ironia. "ÈR' perché così si pronuncia la 'r' o per un'inversione, non priva di senso, delle prime due lettere di 'reale'? La 'u', sostiene qualcuno, venne aggiunta per divertimento"⁶. Uno scherzo, forse, un primo enigma, emblema del carattere irriverente del gruppo.

Se da un lato, i giochi di parole catturano l'attenzione di Samuil Maršak, che a pochi giorni dal debutto propone ai giovani Obėriuti una collaborazione con "Ěž" [Riccio] e "Čiž" [Lucherino], riviste per l'infanzia nate a Lenigrando alla fine degli anni Venti, pensate per deliziare bambini e ragazzi con una letteratura lontana da qualsiasi ideologismo politico, ricca

¹ A. Vvedenskij, *Seraja Tetrad'*, in Idem, *Vsě*, Moskva 2010, p. 175. Le traduzioni delle citazioni con rimando a fonti russe, dove non indicato diversamente, sono dell'autrice del presente testo.

² Ob"edinenie real'nogo isskustva [Unione dell'arte reale].

³ *Manifest OBĚRIU*, "Afiši doma pečati", 1928, 2, pp. 11-13. Cfr. *Per conoscere l'avanguardia russa*, a cura di S. Vitale, Milano 1979, p. 285.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ *Per conoscere l'avanguardia*, op. cit., p. LXXVIII.

di nonsenso, strampalati giochi di parole e simpatici enigmi; dall'altro il Narkompros [Commissariato del popolo per l'istruzione] delinea con tratti marcati e piatte campiture di colore la nuova lingua della letteratura sovietica. Una lingua chiara, semplice e immediata, per forma e contenuti, che non lascia margine ad alcuna fantasticheria. Il messaggio deve essere uno, la chiave di lettura universale. Sotto il cielo grigio della Russia staliniana, l'atmosfera inizia a farsi sempre più opprimente, la censura avanza con ritmo incalzante, "persino l'aria è sovietica"⁷.

Na reke [Sul fiume, 1928], *Mnogo zverej* [Molti animali, 1928], *Mjau* [Miao, 1928], *Železnaja doroga* [La Ferrovia, 1929], *Putešestvie v Krym* [Viaggio in Crimea, 1929], *Letnaja knižka* [Libricino per l'estate, 1929], *Mėd* [Miele, 1929], sono alcuni dei libri per bambini scritti e pubblicati da Vvedenskij in questi anni⁸. Emergono (è evidente) i motivi del realismo socialista, ma la trama delicata della sua poesia lascia sempre intravedere pensieri di ironia e libertà. Nell'aprile del 1930 viene pubblicata una delle sue opere più note, *Kto?* [Chi?], un breve giallo in forma di filastrocca, illustrato da Lev Judin, artista d'avanguardia allievo di Malevič, edito da OGIZ⁹ Molodaja Gvardija. "È forse il gatto grigio/ Il colpevole?/ O è forse il cane nero./ colpevole?/ O sono quei polletti/ che svolazzano nei vicoletti?"¹⁰. Tradotto nelle varie lingue dei paesi dell'Unione Sovietica, *Kto?* gode di diverse ristampe, viaggia oltremare e, negli stessi anni Trenta, approda in Giappone.

Intanto, a Leningrado, sul giornale "Smena" [Cambiamento]¹¹, iniziano a susseguirsi una serie di articoli contro OBĖRIU che, di fatto, ne determineranno la fine. Non ultimo, lo stesso direttore del settore per l'infanzia Gosizdat definisce gli Obėriuti "letterati teppisti"¹², descrivendo Vvedenskij come uno scrittore che, rifiutato dalla sfera della letteratura per adulti, cerca un rifugio nella letteratura per l'infanzia pur di portare avanti la propria attività, "antisovietica", evidentemente¹³.

È il 1931, quando gli Obėriuti vengono arrestati per la prima volta. In una lettera scritta dal carcere, Vvedenskij dice di sentirsi "disarmato". Combattuto tra il labile tentativo di costringersi tra le file "del fronte ideologico" e l'urgenza personale di esprimere il proprio universo poetico, libero dalle costrizioni

e dai cliché del realismo socialista. "Per quanto riguarda la mia opera, devo ribadire che essa, in sostanza, è stata profondamente ostile al regime sovietico, più precisamente mi sembra che il regime sovietico le sia stato ostile"¹⁴.

Negli anni successivi al primo arresto, mentre lavora alla stesura di opere per adulti quali *Gost' na kone* [Ospite a cavallo, 1931-33], *Četyre opisanija* [Quattro descrizioni, 1933-34], scrive anche il *Seraja Tetrad'* [Quaderno grigio, 1932-33]. Un semplice quaderno dalla copertina grigia, da qui il titolo dell'opera, scritto al rientro dall'esilio a Kursk, in cui il poeta appunta riflessioni di natura filosofica, esistenziale e metapoetica. Si tratta di un'opera divisa in tre parti: un poema in qualità di epigrafe, una conversazione poetica a più voci, sette riflessioni in prosa divise per paragrafi titolati. *Seraja Tetrad'* è forse una guida fondamentale alla lettura della poetica di Vvedenskij. Insieme alle riflessioni sul tempo, la lingua, la morte e Dio, è infatti possibile intravedere il concetto generale della sua *poėtičeskaja kritika razuma* [critica poetica della ragione]. Citando *La critica della ragion pura* di Kant, Vvedenskij afferma di voler elaborare una critica della ragione concreta, non astratta. Guarda alla poesia come a un miracolo verbale, in grado di ricostruire un mondo sconosciuto¹⁵. L'intento sembra essere quello di provocare un effetto di *ostranenie*, straniamento, volto non solo, riprendendo la definizione di Šklovskij "alla sottrazione dell'oggetto all'automatismo della percezione"¹⁶, ma alla sottrazione del soggetto stesso all'automatismo cognitivo.

Ho iniziato, per esempio, a dubitare che casa, dacia e torre vadano associate al concetto di edificio. Forse spalla va associata a quattro. Questo l'ho messo in atto nella poesia e l'ho dimostrato. Sono convinto della falsità delle associazioni preesistenti, ma non so dire quali debbano essere le nuove. Non so nemmeno se dovrebbe esserci un solo sistema di associazioni o innumerevoli¹⁷.

"Plečo nado svjazyvat' s četyre", "spalla va associata a quattro": Vvedenskij intende spezzare i legami monosemici preesistenti tra significato e significante; scardina la lingua dai consueti meccanismi intellettivi, per lasciare spazio a inaudite associazioni di idee, nuove rose di campi semantici, bizzarri accostamenti che dipingono realtà (apparentemente) inesistenti. *La langue* si sgretola, in virtù di una *parole* ignota e inattesa, che racconta una visione inedita del mondo. Egli crea un nuovo sistema di senso a partire dalla lingua russa 'concreta'. Sperimenta le potenzialità evocative della parola attraverso associazioni di pensiero insolite con il fine di suscitare percezioni della realtà sincroniche e inconsuete. "Si fa buio, albeggia, non un sogno si vede,/ dov'è il mare, dov'è la parola, dov'è il quaderno, dov'è l'ombra./ cento cinquanta cinque incalza su ogni cosa"¹⁸.

⁷ A. Vvedenskij, *Protokol doprosa [10-17 janvarja 1932]*, in *Sborište družej, ostavlennych sud'boju...*, II, a cura di V. Sažin, Moskva 2000, pp. 546-549.

⁸ In vita, e per lunghi anni dopo la sua morte, Vvedenskij, è conosciuto esclusivamente come scrittore per l'infanzia. La sua opera per adulti, custodita in una vecchia valigia dall'amico Druskin, rimane sconosciuta e inedita fino a metà degli Sessanta quando, consegnati gli scritti ai giovani filologi Michail Meilach e Anatolij Aleksandrov, ha finalmente inizio il lungo viaggio alla scoperta del suo sorprendente universo poetico.

⁹ Ob"edinenie gosudarstvennyh knižno-žurnal'nyh izdatel'stv [Unione degli editori di libri e riviste statali].

¹⁰ A. Vvedenskij, *Kto?*, Moskva 1931.

¹¹ Giornale leningradese dedicato alla politica e alla letteratura.

¹² A. Krusanov, *Chronika žizni i tvorčestva Aleksandra Vvedenskogo*, in A. Vvedenskij, *Vsě*, op. cit., pp. 719.

¹³ Ibidem.

¹⁴ A. Vvedenskij, *Protokol*, op. cit., pp. 546-549.

¹⁵ L. Lipavskij, *Razgovory*, in A. Vvedenskij, *Vsě*, op. cit., p. 593.

¹⁶ V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in *I Formalisti Russi*, a cura di T. Todorov, Torino 1968, p. 83.

¹⁷ L. Lipavskij, *Razgovory*, op. cit., p. 593.

¹⁸ A. Vvedenskij, *Seraja Tetrad'*, in Idem, *Vsě*, op. cit., p. 174.

La sua opera, attraverso un utilizzo innovativo della lingua poetica, è un teatro mirabolante in cui i protagonisti discutono e si interrogano circa i processi di conoscenza del reale. “Tocco una pietra. Ma la durezza della pietra/ non mi convince ormai per niente”¹⁹.

Immagini evocative suscitano intuizioni improvvise, sfocate, relative agli inaccessibili concetti chiave dell’esistenza: il Tempo la Morte, Dio. “Una volta ho camminato per strada avvelenato dal veleno/ e il tempo avanzava accanto a me”²⁰.

La stessa natura alterata della lingua sembra farsi narratrice di enigmi. Per potersi orientare in questo ignoto universo poetico è possibile individuare quelli che Lipavskij chiama *ieroglify*, geroglifici. Parole concrete, custodi di un doppio significato, *dvuchznačenie*. Un significato proprio, consueto, e uno improprio, che sfugge a una definizione esatta e univoca: può essere metaforico, poetico, talvolta incompatibile alla logica corrente, può essere un’antinomia, una contraddizione, un non-senso. Non a caso Druskin afferma che “In Vvedenskij il nonsenso non è solo narrativo, ma anche semantico”²¹. Un ‘wormhole’ che si affaccia sull’abisso dei processi di comprensione di se stessi e del mondo circostante. “E pensavo al perché solo i verbi,/ dipendono da ore, minuti e anni./ ma casa bosco e cielo come tartari,/ d’un tratto han ricevuto la libertà dal tempo”²².

L’aria, il mare, le onde, la musica, il fiore, il bosco, la candela, gli animali, sono tutti simboli di una nuova lingua poetica che viaggia sulla versatilità del legame tra significante e significato, tra significato significante e tempo. “Davanti a ogni parola io pongo la domanda: cosa significa, e su ogni parola lascio un segno del suo tempo”²³. Parole comuni divengono segni concreti di un nuovo codice linguistico. Il mare, con sciabordio mutevole e sonoro è metafora dell’immensità, emblema dell’abisso, della variabilità, dell’inconoscibile trasformazione delle cose nel tempo. La musica, ritenuta tra tutte le arti la più evocativa, è percezione altra del reale, per antonomasia. “E mentre loro cantavano, una musica meravigliosa, splendida, affascinava tutto e tutti. E sembrava ci fosse ancora posto nella terra per percezioni diverse”²⁴.

Tutta la ricerca linguistica di Vvedenskij sembra trovare la sua genesi nel suono. A partire da questa consapevolezza, ho talvolta preso delle libertà in fase di traduzione, perseguendo l’arduo tentativo di restituire, seppure in minima parte, questo peculiare meccanismo poetico.

In quello che, solo apparentemente, sembra essere un ritornello²⁵ – “A vozduk more podmetal/ kak budto more est’ metal” – il gioco avviene tra il verbo *podmetal* [spazzare] e il sostantivo *metall* [metallo], ed è basato fondamentalmente sulla morfologia e la fonetica dei due termini; in traduzione, la scelta di utilizzare la parola ‘rame’, è determinata dal tentativo

di restituire quel gioco costante tra suono, forma e immagine: “E l’aria spazza il mare/ come se il mare fosse rame”.

Per la stessa ragione, *ptička svečka* [uccellino candela] diventa in italiano *uccellino lumicino*. Entrambi, uccellino e candela, sono due elementi onnipresenti nel *Seraja Tetrad’*, ma in generale nella poesia di Vvedenskij. La candela, il lume, luce tenue ora ferma ora svolazzante, è *ieroglij* escatologico dello scorrere del tempo, barlume di comprensione e vicinanza della morte; “perché la Morte è una pausa del tempo”²⁶, in cui per un attimo è possibile “vedere”. La natura, in tutte le sue declinazioni, è silenziosa custode dei segreti del cosmo. Il letterale “uccellino candela” perde però ogni corrispondenza sonora e immaginifica. In russo, la corrispondenza di suono, *-ička -ečka*, è talmente forte da fondere l’immagine in un unico soggetto, un “uccellino lumicino”. Un discorso simile è riservato a *vodička* e *vodka*. “Ja by vypil eščë odnu rjumku vodički/ za zdorov’e ètoj vozduščnoj ptički [. . .] nad kaplej vodki, nad goroj, nad rečkoj”, “Berrei un altro bicchierino d’acqua,/ alla salute di questo uccellino d’aria [. . .] su gocce d’acquavite, su montagne, su fiumi”.

Lipotesi è che Vvedenskij usi, al primo verso, *rjumka vodički* per due motivi: far rima con *ptički* [uccellino] e creare una giocosa ambiguità tra *rjumka*, bicchierino destinato al consumo di bevande alcoliche, e *vodička*, vezzeggiativo derivato da *voda* [acqua] e appartenente al registro colloquiale con significato analogo. Al verso ottavo, invece, accanto a *montagne e fiumi*, troviamo *nad kaplej vodki* [su gocce di vodka]. È qui che si crea l’ambiguità, “il nonsenso semantico”. Etimologicamente, anche *vodka*, come *vodička*, è diminutivo di *voda*, ma solo nell’uso antico fa riferimento all’acqua (si indovina anche un’attenzione all’aspetto ‘temporale’ delle parole, dunque?). Vi è certamente un’inversione d’uso delle due, *vodička* – *vodka* sono entrambe consegnate a un contesto nuovo. La nota *vodka* diventa “acquavite”, al fine di rendere (in parte) l’ambiguità e il gioco (di suono e di senso) presente nell’originale.

La trasformazione delle parole, il modo dinamico e sfuggente con cui queste abitano lo spazio poetico, dialoga costantemente con i concetti di Morte e Tempo. Tutto è in movimento, tutto è in trasformazione. “Questo movimento inizierà a frantumarsi, e arriverà quasi allo zero. Inizierà un luccichio”²⁷.

Come spesso accade, pensiamo a *Potec* [Potec, 1936-1937] o *Nekotoroe količestvo razgovorov* [Una certa quantità di dialoghi, 1936-1937], l’opera di Vvedenskij si evolve in un alternarsi di prosa e poesia fino a sgretolarsi. Crea telai di nuovi meccanismi cognitivi, tesse trame di mondi scuciti nei quali si intravedono ambientazioni, oggetti e personaggi che, come in sogno, cambiano repentinamente forma e sostanza. Nel *Seraja Tetrad’* la ricerca della parola esatta, la cura del ritmo, il tentativo di dare, fosse solo per un attimo, forma concreta al concetto di Tempo, lascia intravedere i meccanismi concettuali da cui il suo processo creativo trae origine. “E se provi a immaginare questo concetto nello spazio, è come una sola sedia

¹⁹ Ivi, p. 172.

²⁰ Ivi, p. 173.

²¹ Ja. Druskin, *Činari*, “Avrora”, 1989, 6, p. 108.

²² A. Vvedenskij, *Seraja Tetrad’*, op. cit., p. 173.

²³ Ivi, p. 174.

²⁴ Idem, *Potec*, in Idem, *Vsë*, op. cit., p. 215.

²⁵ A. Gerasimova, *Primečanija*, in A. Vvedenskij, *Vsë*, op. cit., p. 305.

²⁶ A. Vvedenskij, *Seraja Tetrad’*, op. cit., p. 176.

²⁷ Ivi, p. 177.

sulla quale, e io e lui, staremo seduti nello stesso momento. Poi io mi alzerò e camminerò oltre, ma lui no. Eppure, eravamo ancora seduti sulla stessa sedia”²⁸.

L'immane attenzione alla forma si spinge oltre l'alfabeto, vira verso la pura grafica

∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅
∅ ∅ 0

Ma infine, inesorabilmente, tutto si disgrega, si “riduce tutto allo zero”: le immagini, i concetti, la lingua, il sentire del poeta stesso. “raccolgieri un frammento di questa notte come un petalo,/ ma anch'io mi sento così”²⁹. Si percepisce un cronotopo sfuggente e sfalsato, evocativo del procedere claudicante della logica umana nella comprensione delle cose. “Tutto si scompone in ultimi frammenti mortali. Il tempo divora il mondo. Io non”³⁰.

Come sprovvisti di lenti adeguate, faticiamo a mettere a fuoco i dettagli. La lingua stessa s'interrompe bruscamente, per un attimo si assenta, lasciando spazio al silenzio, al pensiero che verrà.

*

È tutt'ora diffusa la tendenza di ascrivere la poesia di Vvedenskij alla letteratura dell'“assurdo”. L'inciampo è forse dovuto a una reminiscenza legata a quella *zaum'*, che i fautori del realismo socialista utilizzavano per bandire e condannare l'intera opera OBÉRIU: “La loro poesia nonsenso, la loro giocoleria *zaum'* è una protesta contro la dittatura del proletariato”³¹.

Vvedenskij porta in scena un mondo ‘a-logico’ che sfugge alla logica corrente, ma prende spunto dalla realtà del suo tempo (non era forse assurda essa stessa?) e si declina in varie forme all'interno della dimensione poetica. Stando alle parole di Ionesco “Est absurd ce qui n'a pas de but”, in Vvedenskij non sembra esserci spazio per l'a-logicità fine a se stessa, e sarebbe invece più corretto parlare di quella che lui stesso definiva *širokoe neponimanie* [vasta incomprendimento].

A. VVEDENSKIJ (estrema sinistra della nostra associazione) scompone l'oggetto, ma non per questo l'oggetto perde la concretezza. Vvedenskij frantuma minutamente l'azione, ma questa non perde le sue motivazioni interne. Andando fino in fondo nella nostra decifrazione, come risultato si ottiene l'apparenza dell'assurdo. Perché apparenza? Perché l'assurdo evidente sarà la parola transmentale, ed essa non esiste nell'opera di Vvedenskij. . . Bisogna essere più curiosi, meno pigri nell'esaminare lo scontro dei significati verbali. La poesia non è una polenta che si manda giù senza masticare e si dimentica subito dopo³².

La trama frammentata dell'universo poetico di Vvedenskij lascia indovinare un “but”: la critica poetica alla ragione. Al

lettore è lasciato l'arduo compito di trovare un passo arguto che consenta di non scivolare sulla superficie apparente dell'assurdo, e andare oltre, in profondità. Nel tentativo perenne di leggere e comprendere un nuovo dettaglio, un frammento del mondo, in un altro modo, di nuovo.

* * *

<I>

Sopra un mare benevolo e scuro
l'aria vagava sconfinata
come un nibbio azzurro volava,
zitta ingoiava il veleno della notte.
E pensava l'aria: tutto passa,
un frutto marcio appeso a malapena.
una stella sorge nel cielo come sogno,
un'ape immortale canta.
E sia un uomo come morte e pietra,
in silenzio ora guarda la sabbia.
un fiore con i suoi petali sospira
e un pensiero si posa sul fiore.
(E l'aria spazza il mare
come se il mare fosse rame).
In questa ora lui comprende
E il bosco e il cielo e il diamante.
Fiore farabutto, fiore foresta,
noi guardiamo verso lui a destra
Fintantoché viviamo
lo taglieremo col coltello.
(E l'aria spazza il mare
come se il mare fosse rame).
Diventato più saggio dell'uomo
chiede che gli venga dato un nome.
iniziamo a chiamare il fiore andrej,
lui è coetaneo della nostra mente.
intorno a lui insetti e uccelletti,
stavano come tazze boschive.
intorno a lui il fiume correva
tirando fuori il suo pungiglione.
e farfalle e formiche,
su di lui risuonano come campane,
usignoli con piacevole pianto
delicati sopra i campi volano.
E l'aria spazza il mare,

²⁸ Ivi, p. 176.

²⁹ Ivi, p. 172.

³⁰ Ivi, p. 180.

³¹ A. Krusanov, *Chronika*, op. cit., pp. 718-719.

³² *Manifest*, op. cit., pp. 11-13. Cfr. *Per conoscere l'avanguardia*, op. cit., p. 286.

come se il mare fosse rame.

<II>

Kolokolov.

Berrei ancora un bicchierino d'acqua,
alla salute di questo uccellino d'aria
che come un esaltato vola,
e su cespugli di gioia come lunatico volteggia
lo scintillio magnetico dei suoi occhi
assorbe la più alta intensità dei raggi.
svolazza questo uccellino lumicino,
su gocce d'acquavite, su montagne, su fiumi,
assume spesso l'aspetto di un salmo.
prende forma di cosa traslucida.
della collina l'ala non sfiora,
l'uomo terrestre pensando a lui sospira.
è divinità divina,
è dolce carta di Dio.
il deserto angusto della vita,
a lui piace molto poco.
Tu uccellino sei suicidio
o sei rinuncia.

Kucharskij.

Vorrei toccare il corpo celeste,
che come una vergine la notte sudava.
questa indecifrabile figura della notte,
vorrei osservare attentamente.
questa notte morente
questa figlia spirante
materiale come sabbia celeste,
che ora di martedì sfiorisce,
raccolierei un frammento di questa notte come
[un petalo,
ma anch'io mi sento così.

Sviderskij.

Kucharskij hai forse sniffato l'etere?

Kucharskij.

Tocco una pietra. Ma la durezza della pietra
non mi convince ormai per niente.
Anche se il sole splende nel cielo come una palma,

la luce più non mi illumina.
tutto tutto ha colore,
tutto tutto ha lunghezza,
ampiezza e profondità di comete
tutto tutto ora scurisce.
e tutto rimane così com'è.

Kolokolov.

Che facciamo qui come bambini,
non sarebbe meglio sedersi e cantare qualcosa
per esempio una canzone.

Kucharskij.

dai cantiamo la superficie di una canzone.

Canzone del quaderno.

Mare tu mare tu patria di onde,
Le onde sono bimbi marini.
Il mare gli è madre
sorella il quaderno,
così già da molti secoli.
E vivevano bene.
E pregavano spesso.
Il mare Dio,
E i bimbi Dio,
E poi si trasferirono nel cielo,
di lassù spruzzavano la pioggia
e in quel punto piovoso crebbe una casa.
La casa viveva bene.
insegnava a porte e finestre a giocare,
alla riva, all'eternità, al sogno, e al quaderno.
Una volta.

Sviderskij.

Una volta ho camminato per strada avvelenato
[dal veleno
e il tempo avanzava accanto a me.
uccellini vari cantavano tra i cespugli,
e l'erba si abbassava in diversi punti.
il mare possente come un campo di battaglia, si
[innalzava in lontananza.
io si capisce respiravo a fatica.
Pensavo al perché solo i verbi,

dipendono da ore, minuti e anni.
 ma casa bosco e cielo come tartari,
 d'un tratto han ricevuto la libertà dal tempo.
 pensavo e capii. Noi tutti già sappiamo
 che l'azione è ormai una cina insonne
 che le azioni sono morte, come cadaveri distese,
 e ora le adorniamo con ghirlande.

La loro agilità è menzogna, la loro densità

[inganno,

una foschia defunta li inghiotte.

Gli oggetti come bimbi, nelle culle dormono.

Come stelle nel cielo, a malapena si muovono.

Come fiori assonnati, silenziosi crescono,

gli oggetti come la musica stanno fermi sul posto.

Mi sono fermato. E ho pensato qui,

non posso abbracciare con la mente l'invasione di

[tutte le nuove sciagu-

re.

E ho visto una casa tuffarsi come l'inverno,

e ho visto una rondine indicare un giardino

dove le ombre degli alberi sono come fruscio di

[rami,

dove i rami degli alberi sono come ombre della

[mente.

Ho sentito una musica dall'andamento monotono,

ho cercato di cogliere la barca delle parole.

Ho testato la parola su fuoco e gelo,

ma le ore si stringevano sempre più strette.

e il veleno che regnava in me,

dominava come un sogno vuoto.

una volta.

<III>

Davanti a ogni parola io pongo la domanda: cosa significa, e su ogni parola lascio un segno del suo tempo. Dov'è la cara e dolce Maša e dove sono le sue povere mani i suoi occhi e tutte le altre parti? Dove va lei viva o uccisa. Non ne posso più. Chi? Io. Cosa? Non ne posso più. Sono solo come una candela. Sono solo alle quattro e sette minuti alle quattro e 8 minuti, come alle quattro e nove minuti una candela alle quattro e 10. Un istante che non c'è mai stato. Come le quattro. Come la finestra. Ma è

tutto la stessa cosa.

Si fa buio, albeggia, non un sogno si vede,

dov'è il mare, dov'è la parola, dov'è il quaderno,

[dov'è l'ombra.

cento cinquanta cinque incalza su ogni cosa.

<IV>

Sviderskij. Davanti a te c'è una strada. Alle tue spalle c'è lo stesso sentiero. Tu stavi lì, ti sei fermato per un rapido istante, e tu, e noi, e tutti abbiamo visto la strada davanti a te. Ecco che a questo punto ci siamo tutti voltati di schiena cioè indietro, e ti abbiamo visto strada, ti abbiamo osservato sentiero, e noi tutti tutti all'unisono abbiamo ribadito la sua correttezza. Questa era una percezione, questo era l'organo azzurro del sentire. Ora prendiamo un minuto passato, o stimiamo un minuto a venire, ora girati, o guardati intorno noi questi minuti non li vediamo, tra i tanti ne ricordiamo uno passato e un altro lo immaginiamo come un punto nel futuro. L'albero giace, l'albero è appeso, l'albero vola. Io questo non posso accertarlo. Non possiamo né depennarlo, né tastarlo. Io non mi fido della memoria, non credo all'immaginazione. Il tempo è l'unica cosa che fuori da noi non esiste. Inghiotte tutto ciò che esiste intorno a noi. Arriva la notte della mente. Il tempo sorge su di noi come una stella. Gettiamo via le nostre teste mentali, cioè il nostro intelletto. Guardate, ora è visibile. Sorge su di noi come uno zero. Riduce tutto allo zero. ([L'ultima speranza – Christo è risorto.]

Christo è risorto – l'ultima speranza.

<V>

Tutto ciò che tento di scrivere qui sul Tempo, in realtà è errato. Per due ragioni. 1) chiunque non abbia capito anche in minima parte il tempo, e solo chi non lo ha capito almeno un poco lo ha capito, deve smettere di comprendere anche tutte le cose esistenti. 2) La nostra logica umana e la nostra lingua non corrispondono al tempo, in nessun senso, né in una sua comprensione elementare né complessa. La nostra logica e la nostra lingua scivolano sulla superficie del tempo.

Tuttavia, forse si può provare a scrivere qualcosa, anche se non sul tempo o sull'incomprensione del tempo, quantomeno per fissare quei pochi punti relativi alla nostra percezione superficiale del tempo, e sulla base di questi potrebbe diventare chiaro il percorso verso la Morte, verso l'oscurità, verso la Vasta incomprensione. Se percepiremo questa selvaggia incomprensione, allora sapremo che a questa incomprensione nessuno potrà contrapporre nulla di comprensibile. Poveri noi, che meditiamo sul tempo. Ma poi l'espandersi di questa incomprensione rende chiaro a te e a me che non c'è niente, né pena, né noi, né meditiamo, né tempo.

1. Tempo e Morte.

Più di una volta ho percepito, compreso o non compreso la Morte.

Ecco tre casi che mi sono rimasti ben impressi.

1. Annusavo l'etere in bagno. D'un tratto tutto cambiò. Là dov'era la porta, dov'era l'uscita, c'era una quarta parete e lì stava appesa impiccata mia madre. In quel momento ho ricordato che proprio così era stata predetta la mia morte. Nessuno aveva mai predetto la mia morte. Il miracolo è possibile nel momento della Morte. È possibile perché la Morte è una sosta del tempo.

2. In prigione ho fatto un sogno. Un piccolo cortile, un campo, un plotone di soldati, stanno per impiccare qualcuno forse un nero. Provavo profonda angoscia, terrore, e disperazione. Correvo. E mentre correvo sulla strada, ho capito che non potevo fuggire da nessuna parte. Perché il tempo corre insieme a me e sta accanto al condannato. E se provi a immaginare questo concetto nello spazio, è come una sola sedia sulla quale, e io e lui, staremo seduti nello stesso momento. Poi io mi alzerò e camminerò oltre, ma lui no. Eppure, eravamo ancora seduti sulla stessa sedia.

3. Un altro sogno. Camminavo con mio padre, e o lui mi ha detto o io stesso d'un tratto ho capito: che da lì a un'ora da lì a 1 h 1/2 mi avrebbero impiccato. In quel momento ho capito, ho percepito una sosta. E davvero alla fine qualcosa è accaduto. Ciò che davvero si è compiuto, è la morte. Tutto il

resto non è qualcosa che si è compiuto. Non è neanche qualcosa che si sta compiendo. È un ombelico, è l'ombra di una foglia, è una scivolata sulla superficie.

2. Cose semplici

Pensiamo alle cose semplici. Una persona dice: domani, oggi, sera, giovedì, mese, anno, nel corso di una settimana. Contiamo le ore di una giornata. Indichiamo il loro aumentare. prima vedevamo solo la metà di un giorno, mentre ora abbiamo notato un movimento all'interno dell'intero giorno. Ma quando arrivano i giorni seguenti, allora il conto delle ore riparte dall'inizio. Certo è vero che aggiungiamo un'unità al numero dei giorni. E passano 30 o 31 giorni. E la quantità si trasforma in qualità smette di crescere. Il nome del mese cambia. È vero, con gli anni sembriamo essere coerenti. Ma il conteggio del tempo si differenzia da qualsiasi altro. Non si possono comparare tre mesi vissuti con tre alberi cresciuti nuovamente. Gli alberi sono lì presenti e splendono lievemente con le loro foglie. Sui mesi questo non possiamo dirlo con certezza. Le denominazioni dei minuti, dei secondi, delle ore, dei giorni, delle settimane e dei mesi ci distolgono anche dalla nostra superficiale comprensione del tempo. Tutte queste denominazioni sono analoghe e agli oggetti e ai concetti e alla computazione dello spazio. Perciò una settimana vissuta giace davanti a noi come un cervo ucciso. Sarebbe così, se solo il tempo facilitasse la valutazione dello spazio, se solo esistesse una doppia contabilità. Se il tempo fosse un'immagine speculare degli oggetti. Ma in realtà gli oggetti sono una debole immagine speculare del tempo. Gli oggetti non ci sono. Su, vai a prenderli. Se cancellissimo i numeri dagli orologi, se dimenticassimo le false denominazioni, allora forse il tempo ci mostrerebbe il suo torso silenzioso, nella sua interezza.

Lascia correre un topo sulla pietra. Conta ognuno dei suoi passi. Ora dimentica la parola ognuno, e dimentica la parola passo. In questo modo ogni passo si presenterà come un movimento nuovo. Poi, nel momento in cui giustamente è svanita la percezione di questa serie di movimenti come qualcosa di intero che erroneamente chiamavi passo (confondevi il mo-

vimento e il tempo con lo spazio. Impropiamente li sovrapponevi l'uno sull'altro.) questo movimento inizierà a frantumarsi, e arriverà quasi allo zero. Inizierà un luccichio. Il topo inizierà a luccicare. Guardati intorno: il mondo luccica (come il topo).

Verbi.

I verbi, nella nostra concezione, esistono in quanto tali. Come fossero sciabole e fucili ammucchiati. Quando andiamo da qualche parte, prendiamo per mano il verbo andare. I verbi per noi hanno tre aspetti. Hanno un tempo. Hanno un passato, un presente, un futuro. Sono mobili. Sono fluidi. Somigliano a qualcosa di realmente esistente. Ma intanto, non c'è nessuna azione che abbia un peso, eccetto l'omicidio, il suicidio, l'impiccagione, l'avvelenamento. Voglio sottolineare che l'ultima ora o le ultime due prima della morte, possono effettivamente essere chiamate ore. Queste ore sono qualcosa di intero, qualcosa di fermo, come uno spazio, un mondo, una stanza o un giardino liberi dal tempo. Si possono toccare. Suicidi e assassini voi avete avuto di questi secondi, ma non un'ora? Sì, secondi forse due o tre, ma non un'ora, dicono loro. Ed erano densi e immutabili? Sì, sì.

I verbi vivono i loro ultimi giorni di vita davanti ai nostri occhi. Nell'arte soggetto e azione scompaiono. Quelle azioni che ci sono nei miei versi, illogiche e inutili, non si possono neanche chiamare azioni. Di un uomo che prima indossava un cappello e usciva, noi dicevamo è uscito. Non aveva alcun senso. La parola è uscito è una parola incomprensibile. Invece adesso: lui ha indossato un cappello, e ha cominciato a brillare, e il cielo ha preso il volo come un'aquila. Gli eventi non coincidono con il tempo. Il tempo ha divorato gli eventi. Di loro, non è rimasto nulla.

Cose.

La casa per noi non ha tempo. Il bosco per noi non ha tempo. Forse l'uomo istintivamente può percepire la precarietà, anche solo la momentanea densità dell'involucro materiale delle cose. Anche il presente, quel tempo presente che ormai è noto non esiste

re, e che non da niente alle cose. Ne vien fuori, che né casa né cielo né bosco ci sono più del presente. Quando una persona vive nella sua stessa unghia, soffre e piange e si lamenta. Ma in qualche modo si accorge che non c'è ieri, non c'è nessun domani, c'è solo oggi. E avendo vissuto l'oggi, dice: c'è qualcosa di cui parlare. Non c'è nessun oggi per me, né per quello lì che vive nella testa, che saltella, come un matto, che beve e mangia, per quello lì che galleggia sulla cassa, e per quello lì che dorme sulla tomba di un amico. Abbiamo un'unica cosa. C'è qualcosa di cui parlare.

E lui inizia a esplorare quartieri pacifici, e tra le mura del vaso del tempo davanti ai suoi occhi è apparso Dio.

Animali.

Un'alba pessima sorge. Il bosco si sveglia. E sull'albero nel bosco, su un ramo, un uccello si alza e inizia a brontolare contro le stelle che aveva visto in sogno, e batte il becco sulle teste dei suoi uccellini d'argento. E il leone, il lupo e il furetto contrariati e assonnati leccano i loro cuccioli d'argento. Lui, il bosco ci ricorda una credenza, piena di cucchiari e forchette d'argento. O, o, o guardiamo scorrere un fiume blu dalla riluttanza. Nel fiume i pesci svolazzano con i loro piccoli. Guardano con occhi divini l'acqua scintillante, e pescano vermi altezzosi. Forse la notte è in agguato, forse il giorno è in agguato. Un insetto pensa alla felicità. Uno scarabeo d'acqua sospira. Le bestie non fanno uso di alcool. Le bestie si annoiano senza narcotici. Si abbandonano alla dissolutezza animale. Bestie, il tempo sta sopra di voi. Il tempo pensa a voi, e a Dio.

Bestie, siete campane. Il viso sonoro delle volpi guarda al proprio bosco. Gli alberi sono fiduciosi come punti, come gelo silenzioso. Ma noi lasceremo in pace il bosco, noi nel bosco non capiremo niente. La natura come la notte appassisce. Dai, andiamo a dormire. Siamo così incupiti.

Punti e settima ora.

Quando andiamo a dormire noi pensiamo, parliamo,

scriviamo: il giorno è passato. E l'indomani non cerchiamo il giorno passato. Ma finché non andiamo a letto, ci avviciniamo al giorno come se non fosse ancora passato del tutto, come se esistesse ancora, come se il giorno fosse una strada sulla quale abbiamo camminato, che abbiamo percorso fino alla fine e ci ha stancati. Ma volendo, potremmo tornare indietro. Tutta la nostra suddivisione del tempo, tutta la nostra arte si approccia al tempo come se non le importasse quando qualcosa è accaduto, sta accadendo o accadrà.

Io ho percepito e per la prima volta non ho capito il tempo in prigione. Ho sempre ritenuto che, se non altro, 5 giorni a venire sono come cinque giorni passati, è come una stanza nella quale tu stai nel mezzo, dove un cane ti guarda dalla finestra. Tu volevi girarti e hai visto la porta, ma invece hai visto la finestra. Ma se in una stanza ci sono quattro mura lisce, allora la cosa più grande che vedrai è la morte su uno dei muri. In prigione pensavo di testare il tempo. Volevo proporre, e infatti proposi al mio compagno di stanza, di provare a replicare il giorno precedente in ogni particolare, in prigione tutto questo era più facile, lì non accadeva niente. Ma lì c'era il tempo. Io ho ricevuto la condanna anche dal tempo. Nel mondo volano punti, sono punti del tempo. Si siedono sulle foglie, calano sulla fronte, rallegrano i coleotteri. Chi muore a ottant'anni e chi muore a 10 anni, ha comunque solo un secondo per morire. Niente di più. Gli efemerotteri davanti a noi sono cani centenari. L'unica differenza è che per l'ottantenne non c'è futuro, ma per il bambino di dieci anni c'è. Ma anche questo è errato. Perché il futuro va in frantumi. Perché prima che giunga un nuovo secondo, il vecchio svanisce, si potrebbe raffigurare così.

0 0 0 0 0 0 0
0 0 0

Solo che gli zeri non dovrebbero essere depennati ma eliminati. Ma questo millesimo di secondo futuro c'è per entrambi. Oppure no, non c'è per entrambi, non può e non potrebbe esserci poiché muoiono. Il nostro calendario è strutturato in modo tale che noi non percepiamo la novità di ogni secondo. Ma in prigione la novità di ogni secondo e al tempo stesso l'insignificanza di questa novità per me è diventata

chiara. Ora non riesco a capire se ci sarebbe stata alcuna differenza, se fossi stato rilasciato due giorni prima o due giorni dopo. Diventa incomprensibile cosa significhino il prima e il dopo, tutto diventa incomprensibile. E intanto, i galli cantano ogni notte. Ma i ricordi sono cose inaffidabili, i testimoni si confondono e si sbagliano. Nella stessa notte non possono essere le 3:00 due volte, un uomo ucciso ora è qui disteso, sia se è stato ucciso un minuto fa e sia se verrà ucciso dopodomani. L'immaginazione è instabile. Ogni ora almeno se non ogni minuto deve avere la sua cifra, che si somma alle unità successive o rimane sempre la stessa. Diciamo che è la settima ora, e lasciamola passare. Per iniziare sarebbe necessario abolire perlomeno giorni, settimane e mesi. Allora i galli canteranno in tempi diversi, e non esisterà uguaglianza tra gli intervalli, perché ciò che esiste non può essere comparato con ciò che non esiste, e che forse non è mai esistito. Quanto sappiamo? Noi non vediamo i punti del tempo, la settimana ora cala su ogni cosa.

Tristi Spoglie degli eventi

Tutto si scompone in ultimi frammenti mortali. Il tempo divora il mondo. Io non

<1932 -1933>

◇ *The Gray Notebook* ◇
Aleksandr Vvedenskii

Abstract

Aleksandr Vvedenskii writes *The Gray Notebook* between 1932 and 1933 after his return from exile in Kursk. It is a short collection of thoughts about poetry, language and time, which reveals Vvedenskii's conception of poetry and the general musing behind his *poëticheskaia kritika razuma* [poetic critique of reason]. This is the first Italian translation.

Keywords

Vvedenskii, OBĖRIU, Time, Death, Poetry.

Author

Aleksandr Vvedenskii (1904-1941) was a Russian poet, dramatist and philosopher. In cooperation with Daniil Kharmis, he was the cofounder and member of the Russian avant-garde group OBĖRIU. Most of his poetry was unknown and not published until the 1960s.

Translator

Chiara Foddis graduated in Foreign Languages and Literatures from the University of Siena (2013). Her thesis focused on the OBĖRIU poet Aleksandr Vvedenskii and the *pièce Nekotoroe kolichestvo razgovorov* [A Certain Number of Conversations, 1937]. In 2017 she was selected among the five finalists of the “Raduga literary competition” for the translation of *Potets* by Vvedenskii (1937).

Publishing rights

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



© (2022) Chiara Foddis

**Immagini d'Africa.
La ricezione ceca e russa
(XIX-inizio XX secolo)**

a cura di Anita Frison

Per un'antropologia di Puškin.

L'incerta 'linea del colore' nella Russia tardo-imperiale

Marina Mogilner

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 161-173 ◇

SE è senz'altro possibile ripercorrere la storia delle relazioni fra Impero russo e Africa e di come sia stata immaginata l'Africa nell'Impero russo, è tuttavia meno chiaro come gli storici debbano impostare concettualmente tale storia. Durante il periodo sovietico l'Africa era considerata un giovane sodale nella lotta anticoloniale e nel cosiddetto internazionalismo del Terzo Mondo e, di conseguenza, possiamo sull'argomento una storiografia coerente dal punto di vista concettuale¹. Ma durante il periodo imperiale il ruolo simbolico dell'Africa è meno chiaro. Agli occhi di un osservatore russo, l'Africa non era un luogo di colonizzazione, né l'oggetto prediletto dello sguardo orientalista, e nemmeno il simbolo ultimo di alterità². Altrettanto incerto è il ruolo del

concetto di nerezza³ [*blackness*] in questo e in altri discorsi dell'epoca. La linea marcata tra bianchi e neri, così centrale nella *Weltanschauung* europea e statunitense, sembra essere meno rilevante tra i soggetti dell'Impero russo. Possiamo perfino affermare che in questo caso il discorso razziale non sia basato sul colore della pelle⁴. Per trattare tale tema sarebbe forse meglio prendere in considerazione le dimensioni 'esterne' e 'interne' dei discorsi sull'Africa e sulla nerezza: la dimensione 'esterna' rifletteva – e interagiva con – le ideologie scientifiche diffuse a fine Ottocento e inizio Novecento a livello globale, tra le quali il razzismo. La dimensione 'interna' di tale discorso operava con una gamma cromatica e forme di alterità piuttosto diverse. L'utilizzo della prospettiva 'esterna' o 'interna' era condizionato dalle circostanze, e questo andava a destabilizzare la linea di demarcazione implicita tra bianchi e neri.

Di seguito prenderò in considerazione un caso specifico in cui i due lati di questi discorsi intrec-

* Il presente contributo è una rielaborazione di alcuni capitoli contenuti in M. Mogilner, *Homo Imperii. A History of Physical Anthropology in Russia*, Lincoln [NE] 2013. Si ringrazia la University of Nebraska Press per averne permesso la pubblicazione in lingua italiana. Traduzione dall'inglese di Anita Frison.

¹ A. Blakely, *Foreward: Contested Blackness in Red Russia*, "The Russian Review", 2016, 75, pp. 359-367; J. Gleason Carew, *Blacks, Reds, and Russians: Sojourners in Search of the Soviet Promise*, New Brunswick [NJ] 2008; W. McClellan, *Africans and Black Americans in the Comintern Schools, 1925-1934*, "The International Journal of African Historical Studies", 1993 (26), 2, pp. 371-390; M. Matusevich, *Black in the USSR*, "Transition", 2008, 100, pp. 56-75; Idem, *An Exotic Subversive: Africa, Africans, and the Soviet Everyday*, "Race and Class", 2008 (49), 4, pp. 57-81; Idem, "Harlem Globe-Trotters". *Black Sojourners in Stalin's Soviet Union*, in *The Harlem Renaissance Revisited: Politics, Arts, and Letters*, a cura di J. O. Ogbar, Baltimore 2010; C. Katsakioris, *Burden or Allies? Third World Students and Internationalist Duty through Soviet Eyes*, "Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History", 2017 (18), 3, pp. 539-567; A. Walke, *Was Soviet Internationalism Anti-Racist? Toward a History of Foreign Others in the USSR*, in *Ideologies of Race: Imperial Russia and the Soviet Union in Global Context*, a cura di D. Rainbow, Montreal 2019, pp. 284-311.

² Per una panoramica sulla questione si veda A. Blakely, *Russia and the Negro: Blacks in Russian History and Thought*, Washington [DC] 1986.

³ Per la traduzione dell'inglese *blackness* si è scelto di seguire la prassi invalsa nei contributi scientifici in lingua italiana sull'argomento, e di ricorrere così al sostantivo 'nerezza' (cfr. a mero titolo d'esempio *A fior di pelle. Bianchezza, nerezza, visualità*, a cura di E. Bordin – S. Bosco, Verona 2017; *Visualità e (anti)razzismo*, a cura di InteRGRace, Padova 2018; S. Miceli, *L'italianità (non) scontata: Contronarrazioni su bianchezza e nerezza*, in *Di carta e celluloido: Politica, narrazioni e contro-narrazioni*, a cura di L. Montesanti – F. Veltri, Cosenza 2021, pp. 179-208). Poiché il contributo ruota attorno a un contesto storico, sociale e culturale specifico, si è deciso inoltre di mantenere la terminologia in uso nell'antropologia di fine Ottocento-inizio Novecento (come nell'originale inglese), e di tradurre quindi con 'negro' e 'negroide' l'inglese *Negro*, a sua volta riproposizione dei russi *negr*, *negritjanskij*, *negrskij* usati da Anučin e Sikorskij. Lo stesso dicasi per l'uso di 'Abissinia', 'abissino'. Chiaramente, né l'autrice del saggio, né la traduttrice approvano il ricorso a tali termini al di fuori di questo preciso contesto storico [N.d.T.].

⁴ Si veda, ad esempio, la discussione in M. Mogilner, *When Race is a Language and Empire is a Context*, "Slavic Review", 2021 (80), 2, pp. 207-215.

ciati, eppure differenti, su razza, nerezza e Africa si intersecano: è quello del poeta Aleksandr Puškin (1799-1837), che alla fine dell'Ottocento venne riscoperto dagli studiosi russi che si occupavano di antropologia razziale come emblema di russità e al contempo come 'russo di colore'. Nei decenni precedenti scrittori, giornalisti, storici e filosofi erano riusciti a trasformare Puškin da 'un poeta' a 'il genio nazionale', di proprietà della collettività⁵. Negli anni Cinquanta dell'Ottocento Puškin era ancora simbolo di libertà individuale, il valore più alto per la cultura russa, e il suo lavoro creativo ne era considerato un riflesso⁶. I critici letterari radicali degli anni Sessanta accusarono poi questo stesso Puškin, amante della libertà e individualista, di essere l'aristocratico per eccellenza. La situazione cominciò a mutare negli anni Settanta. La nuova mitologia che andava sorgendo attorno a Puškin trovò realizzazione già nel 1880, in occasione dell'inaugurazione, a Mosca, del primo monumento commemorativo a lui dedicato. La cerimonia si tenne il 6 giugno e fu seguita da due giorni di appuntamenti che contribuirono a trasformare il poeta nel 'nostro tutto' [*naše vsë*]⁷. Il processo di creazione del mito puškiniano culminò nel discorso che Fëdor Dostoevskij tenne l'8 giugno all'*Obščestvo ljubitelej russkoj slovesnosti* [Società degli amatori della letteratura russa]. Dostoevskij parlò di Puškin come di un grande poeta russo di importanza universale, che aveva espresso la forza spirituale del suo popolo e al tempo stesso aveva preso il posto "degli Shakespeare, dei Cervantes e degli Schiller" per quanto riguarda la sua "ricettività universale" [*vsemirnaja otzyočivost'*]. In quest'ultima qualità Dostoevskij colse "la forza

dello spirito del popolo russo", che in ultima analisi aspirava all'"universalità e pan-umanità"⁸.

Nel 1887 scaddero i diritti d'autore sulle opere di Puškin, e il mercato editoriale fu tempestato di edizioni economiche dei suoi scritti. Solo a gennaio vennero acquistate, da parte di lettori di diverse classi sociali, più opere di Puškin che nei cinquant'anni precedenti⁹. Così, il poeta divenne ben noto a quel popolo il cui spirito — come ormai si riteneva — era riuscito così bene a rappresentare.

Dodici anni dopo, un celebre intellettuale e professore di storia all'Università di Mosca, Vasilij Ključevskij, ridefinì Puškin e la 'pan-umanità' russa secondo la prospettiva dell'occidentalismo liberale di fine secolo. Nell'interpretazione di Ključevskij, Puškin incarnava non la Russia eterna con la sua intrinseca pan-umanità mistica, ma la Russia europeizzata, la Russia condotta da Pietro il Grande "lungo la via difficile e incerta che da Mosca, tramite Poltava, Hangöudd e Nystad [...], porta alla famiglia degli stati e delle nazioni europee". Puškin aveva risposto alla sfida delle trasformazioni petrine del Paese, diventando il poeta che per primo aveva rivelato alle masse russe il loro vero volto nazionale: una pan-umanità universale di matrice europea¹⁰. Rivolgendosi al pubblico che si era riunito nella Sala delle assemblee dell'università di Mosca il 26 maggio 1899 per celebrare il centenario della nascita di Puškin, Ključevskij dichiarò che la sua poesia "per la prima volta ci ha mostrato come lo spirito russo, dispiegatosi in tutta la sua ampiezza ed elevatosi appieno, ha cercato di padroneggiare il contenuto poetico del mondo intero, sia occidentale che orientale,

⁵ Sulla creazione del mito puškiniano nella cultura russa e sul ruolo delle celebrazioni dell'anniversario nella diffusione dell'immagine di Puškin come sommo eroe nazionale cfr. ad esempio M. C. Levitt, *Russian Literary Politics and the Pushkin Celebrations of 1880*, Ithaca [NY] 1989; S. Sandler, *Commemorating Pushkin: Russia's Myth of a National Poet*, Stanford 2004.

⁶ M. Katkov, *Puškin* [1856], in *M.N. Katkov o Puškine*, Moskva 1900, pp. 17-93.

⁷ Sulle celebrazioni del 1880 cfr. A. Pollard, *Dostoyevskii's Pushkin Speech and the Politics of the Right under the Dictatorship of the Heart*, "Canadian American Slavic Studies", 1983 (17), 2, pp. 222-256; D. W. Martin, *The Pushkin Celebrations of 1880: The Conflict of Ideals and Ideologies*, "Slavonic and East European Review", 1988 (66), 4, pp. 505-525; M. C. Levitt, *Russian Literary Politics*, op. cit.

⁸ F. Dostoevskij, *Puškin. Očerki*, in Idem, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, XXVI, Leningrad 1984, pp. 136-149.

⁹ Nei cinquant'anni successivi alla morte di Puškin si stima che siano stati acquistati circa sessantamila volumi di poesia e prosa. Quando venne meno il diritto d'autore (nel gennaio 1887), solo a Pietroburgo uscirono ben quattro diverse raccolte di volumi che riunivano le sue opere. Il 30 gennaio le librerie vennero invase dalla folla. La popolare libreria Suvorin a San Pietroburgo vendette seimila copie di un suo libro entro le undici di mattina. Lo stesso giorno entro i confini imperiali vennero vendute diecimila copie dell'edizione in dieci volumi delle opere di Puškin (100.000 volumi in totale). Cfr. A. Bachtiarov, *Istoriija knigi na Rusi*, Sankt-Peterburg 1890, pp. 222-223.

¹⁰ V. Ključevskij, *Pamjati A.S. Puškina*, in Idem, *Sočinenija v devjati tomach*, IX, Moskva 1990, pp. 102, 103, 107.

classico e biblico, slavo e russo”¹¹.

Fu in questo contesto che l'eminente antropologo fisico Dmitrij Anučin, professore all'università di Mosca, volse la propria attenzione alla figura di Aleksandr Puškin. Non fu un caso che l'antropologia fisica avesse aspettato così a lungo a pronunciarsi sul poeta. Sotto la guida di Anučin questa disciplina era rimasta fedele ai suoi principi fondamentali (come l'evoluzionismo e la differenziazione tra 'natura' e 'educazione') e mostrava poco interesse per l'eugenetica. Oggetto di studio non erano individui concreti, ma 'tipi fisici' astratti, ricavati da molteplici misurazioni e indicatori antropologici. Inoltre, la cerchia moscovita di studiosi liberali interessata allo studio delle razze, presieduta da Anučin, aveva stabilito che all'interno dell'Impero russo la norma era il 'tipo fisico misto'¹². Quello di Puškin fu l'unico caso in cui Anučin oltrepassò i limiti che lui stesso aveva stabilito per la disciplina. Tale deviazione comportava la centralità e l'urgenza, per gli intellettuali liberali di fine secolo, di temi ora convenientemente incarnati dal poeta: la russità, l'uropeità, la dicotomia bianchi/neri, la purezza razziale e la modernità imperiale.

Dal 10 aprile al 31 luglio 1899 il giornale liberale "Russkie vedomosti" [La gazzetta russa] pubblicò dodici saggi di Anučin dedicati all'antropologia fisica di Puškin. Si trattò del contributo maggiore del giornale alle celebrazioni per il centenario del poeta¹³. Sulla scia di Ključevskij e di altri studiosi, anche Anučin nella sua trattazione sottolineò la 'pan-umanità' di Puškin, ma aggiunse una nuova sfumatura alla semantica del termine, presentandolo come una qualità imperiale particolare. Il Puškin di Anučin poteva appassionarsi alla cultura serba o spagnola (oltre che a quella russa); poteva immergersi nelle "canzoni dell'Oriente musulmano" e nella

natura libera del Caucaso; poteva trarre ispirazione dalla vita degli zingari in Bessarabia e dalla poeticità di Bachčisaraj "con i suoi khan dei tempi antichi". Con alcune eccezioni, questi erano tutti luoghi imperiali russi che segnalavano la ricchezza storica, umana e culturale dell'Impero. Nonostante la presunta apertura del poeta a influenze culturali diverse, per Anučin Puškin rimaneva profondamente russo ed europeo¹⁴.

Un aspetto importante del mito puškiniano, sfruttato dal poeta stesso, ne aumentava la significatività per Anučin e in generale per lo studio delle razze: suo padre apparteneva all'antica famiglia nobile dei Puškin, mentre la madre discendeva dal celebre 'negro di Pietro il Grande', un giovane di provenienza etiopica e bisnonno del poeta, Ibrahim Gannibal, che in Russia fece una carriera fuori dell'ordinario. Le esotiche radici africane e gli antenati di colore del poeta 'russo per eccellenza' sfidarono gli studiosi a sviluppare una teoria che spiegasse l'impatto di tale eredità sulla 'russità' ed 'uropeità' di Puškin.

Anučin cominciò l'analisi ricostruendo l'albero genealogico di Puškin, nel quale incluse non solo i due rami principali corrispondenti alle famiglie dei genitori (Puškin e Gannibal), ma anche sette 'getti' (maggiori e minori). Lo studioso sosteneva che "non [fosse] difficile calcolare matematicamente l'apporto di ciascun familiare al sangue di A. Puškin"¹⁵. Ad ogni modo, questo esercizio scientifico non esauriva per Anučin la questione della composizione razziale del poeta e delle sue implicazioni a livello universale. L'antropologo guardava con scetticismo all'idea mendeliana di 'eredità genetica' preferendo l'ipotesi di Darwin, secondo il quale i pangeni, particelle provenienti dai vari tessuti dell'organismo, incluso quello cerebrale, si trasferiscono ai gameti maschili e femminili. Anučin ampliò questa prospettiva, affermando che queste particelle venissero trasferite non solo dai genitori, ma anche dagli antenati più lontani e ipotizzando che poi, nell'organismo del bambino, alcuni elementi dominassero sugli altri. Ma ancora

¹¹ Ivi, p. 106.

¹² Per approfondire si veda M. Mogilner, *Homo Imperii*, op. cit.

¹³ D. Anučin, *A.S. Puškin (antropologičeskij ėskiz)*, "Russkie vedomosti", 10.04.1899, p. 3; 17.04.1899, pp. 2-3; 27.04.1899, pp. 2-3; 03.05.1899, pp. 2-3; 10.05.1899, pp. 2-3; 17.05.1899, pp. 2-3; 26.05.1899, pp. 4-5; 15.06.1899, pp. 2-3; 24.06.1899, pp. 2-3; 02.07.1899, pp. 2-3; 15.07.1899, pp. 2-3; 31.07.1899, pp. 2-3. Anučin ripubblicò senza revisioni il saggio apparso sul giornale già nel 1899, in una rara edizione separata: D. Anučin, *A.S. Puškin (antropologičeskij ėskiz)*, Moskva 1899.

¹⁴ *Publičnoe soedinënoe zasedanie Antropologičeskogo i ėtnografičeskogo otdelov, 25 maja 1899 g., posvjaščënoe pamjati A.S. Puškina*, "Izvestija IOLEAÉ XCV (Trudy Antropologičeskogo otdela, XIX)", 1899, pp. 255-256.

¹⁵ D. Anučin, *A.S. Puškin*, op. cit., 17.04.1899, pp. 2-3.

più importante è il fatto che Anučin credesse che insieme a questi elementi venisse trasferita una certa “forza costitutiva” responsabile della direzione che avrebbe preso il successivo sviluppo dell’individuo, e che fosse tale forza a determinare “la riproduzione del ‘tipo razziale’, dei familiari, degli antenati, seppure con peculiarità individuali più o meno marcate”¹⁶. In altri casi simili, Anučin si era trattenuto dall’avanzare teorie potenzialmente infondate sulla natura della “forza costitutiva”, e si era limitato a invitare gli studiosi a raccogliere quante più osservazioni possibili sulle diverse generazioni di un piccolo numero di famiglie selezionate, in modo da giungere a conclusioni plausibili. La famiglia di Puškin non era mai stata soggetta a una indagine di questo tipo, e la strategia analitica di Anučin prese un’altra direzione.

L’antropologo si concentrò sull’aspetto esteriore e il ‘tipo fisico’ (incluse alcune caratteristiche mentali) di tutti i membri della famiglia compresi tra Ibrahim Gannibal e Aleksandr Puškin. In questa difficile ricerca era guidato da diverse domande: “Che sangue aveva Ibrahim Gannibal, a quale razza era davvero appartenuto, da dove aveva avuto origine e qual era la sua terra natia?”¹⁷. Per Anučin la ‘pan-umanità’ di Puškin non era una qualità individuale e fortuita, ma era invece il risultato del miscuglio di elementi antropologici molto diversi tra loro. Poiché una commistione simile era la norma nel territorio dell’Impero, il ‘tipo razziale misto’ a cui apparteneva Puškin era un vero e proprio idealtipo. Ciò andava a supporto di una visione che elogiava la diversità imperiale in quanto ricca riserva di creatività e progresso. Eppure, questa diversità inclusiva aveva limitazioni importanti, come gli studi antropologici di Anučin su Puškin rivelarono in maniera inaspettata. Anučin si prodigò per mantenere la paradigmatica ‘razza Puškin’ entro i limiti della famiglia razziale europea. Lo studioso insistette sul fatto che Ibrahim Gannibal non fosse di razza negroide, e che la razza negroide non avesse nulla a che vedere con la costituzione del genio russo e della pan-umanità russa¹⁸.

Anučin non si considerava razzista. Motivava questo punto tramite l’antropologia del tempo, secondo la quale i negroidi “sono senza dubbio esseri umani, semplicemente contrassegnati dalla pelle scura e da qualche altro tratto caratteristico che li distingue rendendoli una razza a sé stante, differente da quella bianca”¹⁹. Subito dopo chiariva che in termini culturali i negroidi erano una razza inferiore e non sarebbero mai stati in grado di mettersi alla pari con le altre, più avanzate. Il linguaggio utilizzato, così insolito per Anučin, minava in maniera tanto evidente le pretese universalistiche dell’antropologia liberale, che tradiva la presenza di un problema serio, derivato con ogni probabilità dalla distanza tra l’eurocentrismo di Anučin e l’immagine (opinabile) della Russia come paese europeo. Utilizzando metaforicamente il linguaggio dello studioso, la Russia stessa era un “mezzo negro” (mulatto) dell’Europa. Per validare il fatto che Puškin e la Russia fossero casi-norma di una pan-umanità europea (occidentale, civilizzata, moderna), il più piccolo accenno alla loro parentela con la razza negroide doveva essere eliminato. Anučin rifiutava di accettare che Ibrahim Gannibal fosse un “negro”, che la “sua personalità decisamente non ordinaria, e specialmente la personalità brillante del suo bisnipote poeta” avesse una base razziale negroide²⁰. Diversamente dai rappresentanti della ‘razza gialla’, come anche dai semiti, dai turchi e dagli arabi, nell’impostazione di Anučin e nell’antropologia fisica del tempo i neri non appartenevano alla famiglia delle razze europee. Secondo lo studioso, essi non erano in grado di sviluppare una cultura che potesse anche solo lontanamente somigliare a quelle di “Europa, Babilonia, Egitto, India, Cina, Giappone, le culture arabe o perfino a quelle messicane, peruviane, malesi, degli antichi

sezioni di antropologia ed etnografia del IOLEAÈ [*Imperatorskoje obščestvo ljubitelej estestvoznaniija, antropologii i ètnografii*, Società imperiale degli amatori delle scienze, dell’antropologia e dell’etnografia], il 25 maggio 1899. Il titolo dell’intervento era *Africanskij èlement v prirode Puškina* [L’elemento africano nella natura di Puškin], e il ragionamento principale era che l’“elemento africano” fosse in realtà “abissino”. Cfr. *Publičnoe soedinënnoe zasedanie*, op. cit., pp. 255-256.

¹⁹ D. Anučin, *A.S. Puškin*, op. cit., 03.05.1899, p. 2.

²⁰ Ibidem.

¹⁶ Ivi, 10.04.1899, p. 3.

¹⁷ Ivi, 03.05.1899, p. 2.

¹⁸ Questo divenne il tema di un suo discorso ufficiale alla riunione delle

turchi o altre ancora”²¹.

Nel compendio dei lavori antropologici di Anučin, quello sulla ‘storia razziale’ di Puškin rimase l’unico caso in cui lo studioso fece ricorso al linguaggio della cultura, collegando direttamente la razza di appartenenza alle facoltà mentali di un individuo. Anučin sosteneva che “i negroidi sono sempre stati (e continuano a esserlo, nei luoghi in cui non hanno adottato lingue e culture europee) dei semi-selvaggi e semi-barbari”; le popolazioni vicine li avevano sempre considerati una razza inferiore destinata “dalla natura stessa” a servire quelle superiori, e via dicendo. Parimenti, nonostante la libertà di cui godevano negli Stati Uniti, qui i neri non avevano mai raggiunto il livello che avrebbero necessitato per essere davvero integrati nella società americana civilizzata. Lo studioso descriveva i negroidi come ingenui fanciulli, ma, nella sua rappresentazione, questa immagine coloniale classica, dal sapore romantico, mancava dei tratti di dignità, purezza morale e onestà naturale:

Mantengono sempre le qualità basilari della loro natura, che per molti aspetti li rende simili a bambini; come loro, sono portati a lasciarsi prendere da cose di poco conto e da apparenze esteriori. Allo stesso modo, danno prova di vanità ingenua, di instabilità e di incapacità di pensare in maniera seria. Nel loro cervello i centri responsabili del controllo dei riflessi sono sottosviluppati²².

In rapporto alla cultura e alla pan-umanità, questo ‘materiale razziale’ era privo di valore e non avrebbe potuto produrre il ‘nostro tutto’. Per questo Anučin decretò che il suo nuovo compito, in quanto uomo di scienza, era trovare le ‘vere’ radici razziali di Puškin.

Quello che ho detto in precedenza giustifica i miei dubbi sulla plausibilità che un negro purosangue, trasferitosi dall’Africa in Europa e soggetto qui all’influenza dell’educazione, possa essere in grado di manifestare le proprie abilità al livello di Ibrahim Gannibal. È improbabile che tra i figli di questo negro, i mulatti, ve ne sarà uno (Ivan Abramovič) che diventerà noto non solo per il suo coraggio, ma anche per il suo talento in campo amministrativo. Infine, è improbabile che il bisnipote di questo negro, A. Puškin, avvierà una nuova epoca nello sviluppo artistico-letterario di una nazione europea e acquisirà la reputazione di sommo poeta²³.

In questo passaggio, la questione dell’essenza europea della Russia e della nazione russa colpisce

immediatamente il lettore. In effetti, il messaggio di Anučin era ovvio: da un punto di vista scientifico la genealogia razziale di Puškin poteva essere fondata solo sulla mescolanza razziale europea.

Di conseguenza l’antropologo intraprese una ricerca per stabilire quale fosse la patria di Ibrahim Gannibal. Suppose che Lagon, la città da cui proveniva Gannibal (secondo la storia di famiglia), fosse collocata da qualche parte in Abissinia. Queste terre erano poco conosciute a geografi, storici e antropologi del tempo, e Anučin chiese aiuto alla rete accademica internazionale. Affidandosi a utili suggerimenti di colleghi e alle mappe più recenti offerte dai corrispondenti stranieri, egli localizzò Lagon nel distretto Loggon sulla riva destra del fiume Mareb, nella regione montuosa di Amasen (Etiopia del Nord, nel 1899 sotto il controllo italiano)²⁴. Poi analizzò tutta la letteratura europea disponibile sull’Abissinia, inclusi resoconti portoghesi del Sedicesimo secolo, lavori di viaggiatori tedeschi e resoconti di altre spedizioni europee del Settecento e dell’Ottocento, oltre ai più recenti studi italiani²⁵. Utilizzando queste fonti, Anučin ‘ricostrui’ una storia generale dell’Abissinia del Nord, un contesto a suo avviso fondamentale per interpretare l’infanzia di Ibrahim Gannibal così come veniva narrata da Puškin nella nota al primo capitolo dell’*Evgenij Onegin*:

[...] circa l’Africa di Puškin e la terra natia del suo bisnonno possiamo giungere alle seguenti conclusioni. Il padre di Ibrahim Gannibal era un principe regnante [*vladetel’nyj knjaz’*] dell’Abissinia settentrionale, la sua residenza era sull’Acrocorno Etiopico lungo le rive del Mareb, al confine tra Amasen e Serae, nel Logon. [...] Questo principe aveva una grande famiglia, molte mogli e molti figli, un serraglio vero e proprio. A giudicare dalle descrizioni dei viaggiatori dell’Ottocento, ciò è ancora tipico per i principi del territorio. Il bisnonno di Puškin era uno dei figli più giovani di questo anziano principe. Con ogni probabilità era particolarmente amato dal padre, cosa che aveva determinato l’invidia dei fratelli maggiori [...], che alla fine trovarono un modo per sbarazzarsene. Sfruttarono il fatto che dovevano pagare tributi ai turchi o inviare loro ostaggi. Pare che i fratelli abbiano seguito

²⁴ Con ogni probabilità Anučin intendeva la città di Laguyen nell’attuale Eritrea, a sud-ovest di Asmara. Il fiume Mareb nasce in Eritrea centrale. La sua importanza politica primaria consiste nel tratteggiare parte del confine tra l’Eritrea e l’Etiopia. Il territorio che interessava ad Anučin era quello collocato sulla riva destra del Mareb.

²⁵ D. Anučin, *A.S. Puškin*, op. cit., 10.05.1899, pp. 2-3. Tra le altre fonti, si ricordano per l’ambito italiano gli studi e i contributi di Giuseppe Sergi e Ferdinando Martini.

²¹ Ivi, p. 3.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

la seconda possibilità, e abbiano portato in maniera fraudolenta Ibrahim (Abraham in abissino) all'avamposto turco di Arkiko e, una volta arrivati, l'abbiano venduto (o dato in ostaggio invece di pagare il tributo). I turchi poi lo portarono in barca a Massaua, e da qui lo caricarono su una nave diretta a Costantinopoli. Essendo un giovane di origine nobili, venne introdotto nel palazzo del Sultano [...]²⁶.

Come si deduce da questo resoconto, gli avi di Puškin non erano “negri mezzi selvaggi”, ma aristocratici abissini. La vicenda familiare di Ibrahim, pure se marcata da un certo esotismo orientale, veniva ricontestualizzata nella storia generale del ‘mondo di cultura’. Ciò era reso possibile dall'evoluzionismo di Anučin, che giustificava l'uso comparatistico delle osservazioni contemporanee, intese come tracce del passato. Traendo informazioni dagli ultimi lavori di naturalisti e demografi italiani (molti dei quali erano ufficiali militari) per descrivere la natura abissina e la popolazione al tempo dell'infanzia di Ibrahim, Anučin difendeva esplicitamente il proprio metodo, ritenendolo plausibile da un punto di vista scientifico. Quello che nel presente era un solo un retaggio, nel passato era una viva realtà. Il presupposto secondo il quale “fino a poco tempo fa l'Abissinia era un paese chiuso” con forme di vita costanti rafforzava tale logica. Per questo Anučin si focalizzò sul ‘tipo fisico’ e la costituzione mentale degli abissini contemporanei: Ibrahim Gannibal era un singolo rappresentante di questo ‘tipo’, che si era andato formando in condizioni geografiche e culturali stabili, quasi immutabili²⁷.

Poiché la natura del paese, i suoi rilievi, il clima, il terreno e la flora nel complesso non hanno subito cambiamenti, il tipo, la tempra, il carattere e le qualità spirituali delle persone rimangono gli stessi di duecento anni fa²⁸.

Nel proporre un'equivalenza tra un singolo essere umano e il ‘tipo’ collettivo, Anučin tradì ancora il suo approccio abituale, che consisteva nel raccogliere dati specifici da molti tipi locali e nel lavorare con aggregazioni collettive. Non mise inoltre in discussione la capacità di Ibrahim di preservare il proprio ‘tipo’ razziale dopo essersi spostato “dai rilievi, dal clima e dal suolo” abissini a quelli “europei”, ovvero

il clima e il suolo russi. La credenza (ampiamente condivisa nell'antropologia mondiale) sulla durevolezza e sulla stabilità dei tratti razziali giocò un ruolo diverso in uno studio dedicato alla razza di un singolo individuo, giacché se il “tipo razziale misto” presupponeva un certo grado di variazioni e dinamismo, l'equivalenza tra l'individuo e il ‘tipo’ produceva invece un risultato statico e deterministico.

Puškin, come lo studio di Anučin metteva in luce, era erede di un rappresentante della “razza etiopica, che differisce notevolmente da quella negra”²⁹. All'epoca, una definizione più scientifica era quella di razza hamitica, un sottogruppo di quella caucasica che riuniva popolazioni non semitiche native del Nord Africa, del Corno d'Africa e dell'Arabia meridionale. La teoria hamitica, popolare nell'Ottocento, suggeriva che la ‘razza hamitica’ fosse superiore alla popolazione negroide che abitava l'Africa Sub-Sahariana. Nella sua forma più estrema sosteneva che tutti i traguardi significativi della storia africana fossero frutto degli hamiti, migrati in Africa centrale come allevatori portando con sé tecnologie e civilizzazione³⁰. Per quanto il tema della competizione razziale interna all'Africa fosse del tutto irrilevante per Anučin, l'antropologo sottolineò la diversità tra gli hamiti e i negroidi, così come il legame dei primi con le razze europee. Inoltre ammonì i propri lettori di non confondere le razze hamitiche e quelle semitiche, convenendo però sul fatto che gli hamiti “sicuramente avevano inglobato una componente semitica”³¹. Anučin era estraneo all'antisemitismo, e d'altra parte dal suo punto di vista antropologico i semiti potevano appartenere alle famiglie razziali europee. Ai suoi occhi, una qualche remota componente semitica rendeva Puškin ancora più europeo. Dai colleghi italiani Anučin ricevette una rara collezione di fotografie di abissini, raccolte dagli ufficiali dello Stato maggiore italiano. Basandosi su di esse, realizzò un ritratto composito dell'“abissino contemporaneo” e lo fece coincidere con il ‘tipo’ di Ibrahim Gannibal: un uomo piuttosto alto, con la pelle di un

²⁶ Ivi, p. 3.

²⁷ Ivi, 17.05.1899, p. 2.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ E. R. Sanders, *The Hamitic Hypothesis: Its Origin and Functions in Time Perspective*, “Journal of African History”, 1969, 10, pp. 521-532.

³¹ D. Anučin, *A.S. Puškin*, op. cit., 17.05.1899, p. 3.

piacevole color cioccolato, riccioli neri e occhi scuri. Questo 'tipo' aveva un cranio un po' allungato e un volto ovale regolare, una fronte alta "senza protuberanze visibili in corrispondenza delle sopracciglia" e labbra ben sviluppate, carnose ma non grosse. Il naso era "un po' largo", ma, come Anučin mise in evidenza, "non si trattava ad ogni modo di un naso negro"³². Dopo aver definito i tratti comuni di questo 'tipo', Anučin passò alle descrizioni sincroniche di Ibrahim Gannibal e al suo unico ritratto realizzato mentre era in vita. Come ci si potrebbe aspettare, questi materiali convinsero l'antropologo del fatto che Ibrahim non era "un negro dalle labbra grosse e dal naso largo, ma un hamita dalla pelle scura, i cui tratti facciali erano più simili a quelli di un bianco"³³.

Anučin corse perfino il rischio di fare delle speculazioni sui tratti psicologici e intellettuali dell'hamita, ricorrendo ai medesimi scritti etnografici dell'Italia coloniale. Così, gli abissini mostravano "forme etnografiche caratteristiche dello stadio culturale che l'Europa aveva molto tempo fa", e per questo la loro cultura era essenzialmente europea, imparentata con il "ciclo culturale pre-mediterraneo":

[Gli abissini] incarnano sia i tratti semitici che quelli negroidi, professano il cristianesimo, per quanto in una forma particolare, conservano nella loro vita quotidiana molti attributi di antiche pratiche statali, religiose, militari, popolari e familiari. Al tempo stesso, nella tempra e nel carattere esprimono tratti della natura del loro paese, con le sue montagne che insegnano loro la libertà [...], il clima caldo che infuoca i sentimenti e l'immaginazione, i frequenti temporali che riecheggiano nelle passioni tumultuose di questa gente. Come testimonia Sapeto, attento osservatore, gli abissini sono guerrieri orgogliosi e amanti della libertà, religiosi a modo loro. Sono "persone infantili più inclini agli scherzi e alle passioni che non a crimini e vizi. Sono in grado di imparare molte cose, eppure preferiscono una dolce inerzia [...]. Diversamente da molte tribù barbariche, non sono macchiati da vizi brutali, e sebbene ora questa nazione sia con ogni probabilità l'ultima nella schiera di quelle cristiane, a Oriente potrebbe essere considerata la prima"³⁴.

Dopo aver inserito Gannibal all'interno delle razze europee (sebbene come rappresentante di un tipo razziale dai successi culturali piuttosto modesti, che riflettevano le prime fasi della civiltà europea), Anučin passò a Puškin o, per essere più precisi, alla

sua parvenza fisica. Esaminò tutte le testimonianze disponibili dei contemporanei di Puškin, ritratti, disegni, busti per la cui realizzazione Puškin aveva posato e, ovviamente, la maschera mortuaria del poeta e una ciocca di capelli³⁵. L'ispezione di quest'ultima fu particolarmente convincente: Anučin diede la ciocca a un noto specialista, Pëtr Minakov, professore di medicina forense all'università di Mosca. Non disse a Minakov di chi erano i capelli e, inoltre, glieli consegnò insieme ad altri campioni, tra cui quello di "un individuo russo con capelli chiari e ricci" e altri di diversi popoli africani, presi in prestito dal Museo di antropologia dell'università di Mosca (un abissino di Ahmara, un talassa³⁶, un egiziano, un negro-kru³⁷ e un mulatto). L'analisi di Minakov rivelò che i capelli castano scuro di Puškin avevano meno pigmentazione di quelli degli africani e una sezione diversa³⁸. Ciò portava a concludere in maniera inequivocabile che Puškin possedeva "un tipo di capello decisamente europeo" e supportava l'impressione generale che nel suo aspetto dominassero i "tratti della razza bianca". Anučin definì laconicamente la parvenza fisica del poeta come "europea", con però una leggera traccia del 'tipo abissino' riconoscibile nel profilo caratteristico, in una certa protuberanza della fronte e in qualche altro tratto facciale. Una delicata sfumatura semitica andava a completare l'aspetto "europeo".

A questo punto Anučin aveva già comunicato il suo messaggio più importante, ovvero l'essenza europea del genio russo, e ulteriori speculazioni avrebbero potuto minare la validità scientifica dell'intero studio. Le divergenze che il progetto aveva richiesto rispetto ai principi fondamentali utilizzati dall'antropologia liberale per trattare la diversità imperiale misero in luce la profondità del 'trauma puškiniano' per l'autocoscienza liberale russa. Puškin non aveva familiari scozzesi, inglesi, francesi, tedeschi ecc., quindi non poteva essere presentato come il pro-

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

³⁴ Ivi, 26.05.1899, p. 5.

³⁵ Ivi, 24.06.1899, pp. 2-3 e i due articoli successivi.

³⁶ Molto probabilmente Anučin intendeva un individuo della regione di Talassa nel Sudan occidentale.

³⁷ Il Kru è uno dei molti gruppi etnici della Liberia, che comprende il 7% della popolazione locale. È anche una delle principali lingue parlate.

³⁸ D. Anučin, *A.S. Puškin*, op. cit., 31.07.1899, p. 2.

dotto di una certa ‘inoculazione’ dell’Occidente, né poteva vantare la pretesa di condividere un ‘codice razziale’ europeo. Questo razzismo ‘di reazione’ era la risposta alla frustrazione causata dalla componente africana di Puškin. I liberali filo-occidentali avevano bisogno di una prova tangibile del fatto che la Russia subalterna avesse il diritto di prendere parte alla modernità europea. L’antropologia liberale, per come era incarnata dal suo studioso più eminente, non riuscì a risolvere questo dilemma – uno dei più seri – del liberalismo russo di fine secolo senza fare ricorso a un razzismo indirizzato al colore nero della pelle. Ciò non sorprende, dal momento che si trattava di un’impasse cognitiva propria non solo degli intellettuali russi, ma dell’intera visione del mondo occidentale. Condividendo una delle convinzioni più erranee della *Weltanschauung* scientifica post-illuminista, gli antropologi russi dimostravano la loro innata essenza europea.

All’inizio del Novecento un nuovo nazionalismo anti-imperiale ridefinì il dilemma dell’essenza russa come europea secondo nuovi termini, decisamente meno universalistici. Ora la russità avrebbe dovuto rivendicare un’integrità razziale e nazionale, nonché la ricostituzione dell’Impero attorno al nucleo ‘russo-europeo’. La branca antropologica che supportò tale visione fu sviluppata da studiosi che non facevano parte della rete degli antropologi liberali, non erano avversi all’eugenetica e rigettavano l’idea che l’ibridità fosse la norma all’interno dell’Impero. Il più carismatico fu Ivan Sikorskij (1842-1919), ardente nazionalista russo, psichiatra di rinomanza internazionale e professore all’università di Kiev³⁹. Sikorskij raggiunse l’apice della propria importanza a livello politico nel 1913, quando acconsentì a testimoniare in qualità di esperto dell’accusa al processo per la ‘calunnia del sangue’ contro Menahem Mendel Bejlis, ebreo di Kiev (l’equivalente russo dell’affaire Dreyfus)⁴⁰. La sua biografia conferma che il nazio-

nalismo russo aveva acquisito forme più radicali e seguaci più fedeli alle periferie dell’Impero⁴¹.

A Kiev Sikorskij si fece la reputazione di studioso di spicco e attivista pubblico, di fedele rappresentante del regime imperiale e difensore della popolazione russa in questa tormentata regione. L’Impero che Sikorskij aveva sotto gli occhi a Kiev era ben diverso da quello che si poteva osservare da San Pietroburgo. La ‘versione kieviana’ dell’Impero era multilingue, multiconfessionale e multiculturale e questo, come ritenevano Sikorskij e altri intellettuali, minacciava la posizione dominante dell’etnia russa. Il pericolo proveniva dai crescenti nazionalismi polacco e ucraino, come anche dai “complotti giudaici”. Sikorskij era profondamente turbato dal “fatto” che i russi in generale, e in particolare nei territori sud-occidentali, mancassero di una comprensione “adeguata” del loro esclusivo ruolo politico e biologico nell’Impero. L’Impero doveva essere uno stato russo: non *rossijskij* (l’insieme di tutti i sudditi dei Romanov), ma *russkij* (di etnia russa). Questa visione ispirava le sue scelte civiche e politiche, così come la sua ricerca.

Era solo questione di tempo prima che Sikorskij, definitosi esperto di razza russa e di politica, spostasse la propria attenzione su Puškin, il ‘nostro tutto’. Nel 1912, tredici anni dopo il Puškin di Anučin, Sikorskij si sentiva sufficientemente sicuro per comporre un ‘anti-Puškin’ programmatico: *Antropologičeskaja i psihologičeskaja genealogija Puškina* [La genealogia antropologica e psicologica di Puškin]⁴². Il lavoro apparve nel momento in cui l’ideologia del nazionalismo russo veniva

(*Dreyfus, Bejlis, Frank*), 1894-1915, Cambridge 1991. Cfr. anche *Delo Bejlisa. Issledovanija i materialy*, a cura di L. Kacis, Moska-Ierusalim 1995; *Delo Bejlisa. Stenografičeskij očet, II, Sudebnoe sledstvie. Dopros svidetelej i zaključenie ekspertov (zasedanija 17-28)*, Kiev 1913.

⁴¹ W. Sunderland, *Russians into Yakuts? ‘Going Native’ and Problems of Russian National Identity in the Siberian North, 1870s-1914*, “Slavic Review”, 1996 (55), 4, pp. 806-825; D. Kocjubinskij, *Russkij nacionalizm*, op. cit., pp. 36 e seguenti. Per ulteriori informazioni su Sikorskij cfr. M. Mogilner, *Homo Imperii*, op. cit.

⁴² I. Sikorskij, *Antropologičeskaja i psihologičeskaja genealogija Puškina*, Kiev 1912. Le citazioni sono tratte dalla riproduzione di questo testo in *Russkaja rasovaja teorija do 1917 goda. Sbornik original’nych rabot russkich klassikov*, a cura di V. Avdeev, Moska 2002, pp. 305-323.

³⁹ La migliore biografia critica di Sikorskij psichiatra è V. Menžulin, *Drugoj Sikorskij. Neudobnye stranicy istorii psichiatrii*, Kiev 2004. Sikorskij come nazionalista russo è invece discusso in D. Kocjubinskij, *Russkij nacionalizm v načale XX stoletija. Roždenie i gibel’ ideologii Vserossijskogo nacional’nogo sojuza*, Moska 2001, pp. 78, 83, 102, 117 e seguenti.

⁴⁰ A. S. Lindemann, *The Jew Accused: Three Anti-Semitic Affairs*

rivendicata dalle *élite* politiche e da molti intellettuali influenti (tra cui alcuni deputati della Duma), che erano in cerca di un sistema per modernizzare l'Impero e renderlo più competitivo nel contesto internazionale. Anche i movimenti popolari di massa, come quello xenofobo delle Centurie nere, si stavano cimentando con le politiche del nazionalismo russo, mentre la dinastia imperiale andava progressivamente accettando il nuovo 'scenario del potere' di tipo nazionalista.

Mentre nel 1899 Anučin aveva voluto offrire un'immagine di russità essenzialmente europea dal punto di vista biologico e culturale (da qui il rifiuto di una possibile discendenza negroide di Puškin, le conclusioni razziste e l'enfasi sulla sua pan-umanità, un codice culturale europeo), nel 1912 Sikorskij era molto meno interessato a presentare gli antenati neri di Puškin come europei semi-bianchi. Per Sikorskij essi costituivano solo un apporto marginale, che aveva influito sulla tempra ingovernabile del poeta e sul suo aspetto fisico un po' esotico. La famiglia di Ibrahim Gannibal, ascrivibile a una razza "inferiore", era semplicemente in difetto rispetto a quella grande russa, che l'aveva assorbita del tutto. Nemmeno la storia dell'apprezzamento particolare di Pietro il Grande per Ibrahim e i suoi talenti, potenzialmente accattivante per i nazionalisti e i monarchici russi, affascinava Sikorskij: egli credeva nella biologia, più che nella storia, alla quale assegnava solo un ruolo secondario nel processo di *nation-building*. Lo studioso si era fatto prendere dalla passione per la genealogia razziale della famiglia Puškin, composta da individui di talento, pieni di dignità e contrassegnati da un'eccellente natura biologica:

La famiglia dei Puškin apparve sulla scena alla fine del Sedicesimo secolo, sotto Ivan il Terribile. Già allora erano un fenomeno notevole. Sotto lo zar Aleksej Michajlovič, Grigorij Puškin fu una figura illustre e il poeta suo discendente ne aveva a cuore il ricordo. Così, i Puškin avevano giocato un ruolo pubblico importante già duecento anni prima della nascita del poeta⁴³.

⁴³ I. Sikorskij, *Antropologičeskaja i psihologičeskaja genealogija*, op. cit., p. 306. L'idea che Aleksandr Puškin avesse cara la memoria di Grigorij Puškin e che in generale fosse soprattutto orgoglioso dei suoi antenati 'russi' poteva essere stata ripresa da Sikorskij solo da *Načalo novoj avtobiografii* [Inizio di una nuova autobiografia], scritta da Puškin nell'autunno del 1834. Qui effettivamente il poeta aveva menzionato con rispetto diversi membri di questo ramo della

L'antichità della famiglia Puškin era importante, perché era proprio questa ad aver predeterminato quello che sarebbe stato il risultato dell'"incontro tra la razza bianca e quella nera"⁴⁴. Come ho notato prima, Sikorskij non faceva parte del gruppo di studiosi che avevano proposto il concetto di 'tipo fisico misto'. Al contrario, condivideva un'altra tradizione di pensiero antropologico, secondo la quale la mescolanza razziale non aveva come risultato un cambiamento effettivo dei tratti fisici: questi tratti venivano trasferiti indipendentemente e autonomamente. Ciò significava che Puškin aveva ereditato alcuni tratti "tramite il canale della popolazione negra" [*poruslu negritjanskoj čelovečnosti*], ma tutti quelli dominanti gli erano arrivati "tramite il canale della razza bianca"⁴⁵. La lunga storia secondo cui l'antica stirpe russa bianca non aveva mai prodotto "degenerati o criminali" era l'argomentazione principale a favore della sua forza e durezza. Assente nel Puškin di Anučin, il discorso sulla degenerazione, popolare a inizio Novecento, nel pensiero antropologico di Sikorskij possedeva una funzione esplicativa molto importante, per quanto prevedibile⁴⁶. La razza nera era inferiore e degenerata e perciò debole, mentre quella bianca — così come si era incarnata nei Puškin — era del più alto livello biologico, e destinata perciò a vincere la competizione razziale. Di generazione in generazione i Puškin avevano accumulato virtù gettando così le basi per una "tradizione biologica inscritta nel loro sangue e nei loro nervi"⁴⁷.

famiglia. Tuttavia anche qui, ma soprattutto nella sua autobiografia principale (*Moja rodoslovnaja* [La mia genealogia, 1830]), Puškin si era espresso in maniera molto esplicita sul fatto che Ibrahim Gannibal e i suoi parenti da parte di madre fossero il suo "orgoglio" principale. Cfr. A. Puškin, *Moja rodoslovnaja*, in Idem, *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, III, Leningrad 1977, p. 197; Idem, *Načalo novoj avtobiografii*, in Ivi, VIII, Leningrad 1978, pp. 55-59.

⁴⁴ I. Sikorskij, *Antropologičeskaja i psihologičeskaja genealogija*, op. cit., pp. 307; 311.

⁴⁵ Ivi, p. 309.

⁴⁶ Come Sikorskij annunciò nel contributo *Zadači nervno-psichičeskoj gigieny i profilaktiki* [I compiti dell'igiene e della profilassi nervosa e mentale], scritto per il Primo congresso degli psichiatri russi (Mosca, gennaio 1887), "Nella nostra patria possediamo un solo strumento efficace per combattere la degenerazione della popolazione: gli indubbi meriti biologici della razza slava", cit. da V. Menžulin, *Drugoj Sikorskij*, op. cit., p. 155.

⁴⁷ I. Sikorskij, *Antropologičeskaja i psihologičeskaja genealogija*, op. cit., p. 311.

Avevano assimilato con facilità gli elementi razziali degenerati, che si limitavano solo ad aggiungere un tocco di originalità alle “sane radici russe”:

La natura dei Puškin era entrata con vigore nel grande albero genealogico futuro, formendogli le sue caratteristiche e lasciando svolgere all'influenza africana solo un ruolo marginale⁴⁸.

Lui [Puškin] era sangue del sangue, carne della carne della famiglia Puškin. Il sentore africano entrato a far parte della composizione di Puškin aggiungeva soltanto un po' di fuoco e sapore a questo composto morale stabile, e svolgeva un ruolo meramente ausiliario, non fondativo⁴⁹.

Anučin non aveva mai consentito a se stesso di indulgere in una simile poetica del razzismo, e si era invece sforzato di rimanere fedele a quello che percepiva come un paradigma scientifico oggettivo. Per questo il suo Puškin rimase inconcludente: si rivendicava l'appartenenza del genio russo alla famiglia razziale europea e alla cultura occidentale, ma non si proponeva alcuna antropologia speculativa della razza bianca *à la Sikorskij*. Inoltre, Sikorskij sosteneva che i rappresentanti della razza bianca superiore potevano sviluppare uno spirito nazionale, mentre i membri delle razze inferiori o degenerate avevano solo istinti basilari e irrazionali. Questo istinto selvaggio, un “potere del sangue alieno e indomato” ereditato dagli antenati africani, si era manifestato occasionalmente nello stesso Puškin.

Scorgiamo l'istintiva influenza “africana”, nel suo stadio primitivo, oltreoceano: la popolazione bianca degli Stati Uniti ne è intrisa. Lì, la sensualità rapace e la sfrontatezza erotica degli elementi negri costituiscono un pericolo per ogni donna bianca che si trovi sufficientemente vicino a un individuo di colore. Carrozze separate sui treni, aree apposite nei ristoranti, e il fatto stesso di una profonda segregazione dei bianchi dai neri non possono essere motivati solo dal loro odore o dal colore della pelle. Tale segregazione è causata ancor più dalla paura per l'istinto selvaggio. Difendendosi contro di esso, un americano di cultura non può esimersi dai pogrom e dalle leggi sul linciaggio⁵⁰.

Quest'ultima conclusione aveva più a che fare con la Russia di Sikorskij, in cui il posto dei “negri” era occupato dagli ebrei, che non con la remota realtà americana. Nel suo immaginario antisemita, non ristretto solo alla sua cerchia sociale e culturale/accademica, gli ebrei erano contrassegnati da

questi stessi istinti selvaggi, da una brutta sensualità e perfino da un odore specifico. Sikorskij insinuava così che questi degenerati e pericolosi “istinti” forzassero i russi “di cultura” a ricorrere ai pogrom e a politiche di segregazione⁵¹. I “negri”, alieni dal punto di vista culturale e geograficamente lontani, non rappresentavano un vero pericolo per la sua causa nazionalista: come scrisse in un altro lavoro programmatico, “i negri vivono molto lontano dalla Russia [...] e non appartengono alla sfera dei suoi interessi materiali e morali”⁵². Al contrario gli ebrei, e soprattutto gli ebrei assimilati, vivevano vicino e minacciavano la purezza stessa della nazione russa. Per tale motivo Sikorskij, nella genealogia di Puškin, ignorò completamente la teoria abissina (hamitica) di Anučin, che ipotizzava una certa influenza semitica sul ‘nostro tutto’. Lo studioso preferiva tollerare un “istinto negro” molto attenuato (grazie all'influsso della razza bianca), anziché ammettere la presenza anche solo di una goccia di sangue semitico. L'influenza negra poteva essere facilmente accantonata, mentre l'apparente resistenza della razza ebraica tormentava molti antisemiti, tra cui Sikorskij. Il fatto che nella razza hamitica vi fosse una componente semitica poteva irrimediabilmente rovinare il pedigree di Puškin⁵³.

Sikorskij difese risolutamente la purezza esemplare del ceppo dei Puškin prima del suo incrocio con il ramo dei Gannibal: era in tale purezza che scorgeva l'unica garanzia di una integrazione non pericolosa della razza degenerata all'interno della forte e salutare famiglia russa. Come scrisse lo studioso, la nonna del poeta, Marija Gannibal (nata Puškin), era entrata nella competizione con la razza nera ben armata della propria eredità razziale, mentre l'“inferiore” razza nera era rappresentata da

l'instabile Osip Abramovič, nel quale, oltretutto, la razza nera si manifestava non con le sue migliori qualità, ma con le peggiori. In simili circostanze, l'esito della competizione si risolse fin da

⁴⁸ Ivi, p. 310.

⁴⁹ Ivi, p. 312.

⁵⁰ Ivi, p. 309.

⁵¹ Sikorskij sviluppò questo tema in I. Sikorskij, *Čto takoe nacija i drugie formy ètničeskoj žizni?*, Kiev 1915. In relazione a questo tema cfr. anche Idem, *Èkspertiza po delu ob ubiistve Andrijuš Juščinskogo*, Sankt-Peterburg 1913.

⁵² Idem, *Čto takoe nacija*, op. cit., p. 20.

⁵³ Sulla visione di Sikorskij circa la resistenza razziale degli ebrei si veda il capitoletto *Èvrei* [Gli ebrei], in Idem, *Dannye iz antropologii*, in *Russkaja rasovaja teorija*, I, op. cit., pp. 259-265.

subito a favore della razza bianca: Nadežda Osipovna [la figlia di Marija Gannibal e Osip Gannibal – M.M.] si rivelò una ragazza russa attraente⁵⁴.

Secondo la stessa logica, Aleksandr Puškin era alla nascita “un ragazzo russo attraente”. Malgrado il suo evidente aspetto negro, spiegava Sikorskij, gli occhi chiari e la carnagione “scura” (non nera) – che verso la fine del saggio sarà pian piano trasformata in “bianca”⁵⁵ – gli permettevano di caratterizzare Puškin come “un uomo bianco, quanto a razza”⁵⁶. La combinazione di occhi chiari, carnagione bruna, tratti facciali simili a quelli negri e capelli scuri e ricci (dettaglio che, ad ogni modo, Sikorskij decise di omettere)⁵⁷ avrebbe immediatamente portato gli antropologi della scuola moscovita a caratterizzare il poeta come un ‘tipo razziale misto’. Per Sikorskij queste sfumature erano insignificanti finché la casata russa dei Puškin manteneva la propria purezza. Lo studioso credeva sinceramente che il poeta nutrisse la medesima opinione: “Lo stesso Puškin indicava i propri tratti razziali di maggiore forza: le sue antiche origini russe”⁵⁸.

La purezza razziale garantiva a Puškin abilità intellettuali superiori, e costituiva una base biologica appropriata per il suo genio artistico. Sikorskij riprese il discorso esattamente da dove Anučin l’aveva interrotto, frustrato dalla svolta sempre più speculativa che le sue ricerche stavano prendendo: “In primo luogo, da un punto di vista antropologico, quello che colpisce in Puškin è il suo sviluppatissimo organo di pensiero inserito all’interno di un contenitore

africano, goffo e sgradevole”. Con “organo sviluppatissimo” lo studioso faceva riferimento al cervello di elevata qualità, che solo un uomo della razza bianca poteva possedere⁵⁹. La pan-umanità di Puškin quindi consisteva nella sua appartenenza razziale alla razza bianca superiore⁶⁰. I contemporanei di Puškin non l’avevano compreso, avevano lasciato morire il poeta prematuramente: era una società non ancora consapevole della propria identità russa. Sikorskij scriveva per i suoi contemporanei, che potevano avere dubbi sulla capacità della razza russa (bianca) di digerire elementi razziali non russi senza venirne danneggiata. Il russo ideale, ovviamente, era di razza pura; tuttavia, come la genealogia puškiniana stilata da Sikorskij insegnava, se la famiglia russa era sana e pura, un qualsivoglia apporto non russo (ad eccezione di quello ebraico), e soprattutto non bianco e di razza inferiore, non avrebbe potuto alterarne la russità. Si trattava di un messaggio importante per i nazionalisti russi, alle prese con una popolazione che si era mescolata nel corso di secoli e che, a quanto si diceva, mancava di una identità nazionale vera e propria. Per Sikorskij questa era la ricetta scientifica per plasmare il nucleo razziale russo dell’Impero, che si sarebbe poi separato dalle periferie coloniali (inferiori dal punto di vista razziale).

Come tali esempi hanno dimostrato, per gli studiosi russi di antropologia fisica la nerezza non era qualcosa di isolato. Al contrario, faceva parte di un complesso concettuale utile per negoziare e costruire l’uropeità e la russità ‘occidentale’, moderna, nazionale. La nerezza giocò un ruolo simile in molti altri contesti che analizzo nei miei libri sugli studi razziali, l’auto-razzizzazione e la politica della razza nell’Impero russo⁶¹. Sikorskij si spinse più avanti di molti suoi contemporanei nell’utilizzare tale complesso concettuale nell’ambito della discussione sulla diversità umana insita nell’Impero, e lo fece per solidificare un senso di russità nazionale al-

⁵⁴ Idem, *Antropologičeskaja i psihologičeskaja genealogija*, op. cit., p. 307.

⁵⁵ Dallo stesso testo: “A giudicare dal colore bianco della sua pelle e dai suoi occhi chiari [...]”, Ivi, p. 309.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ I capelli neri e ricci erano in genere considerati segno di origini non russe. Si vedano le memorie del noto storico di Bisanzio, Nikodim Kondakov, che nel 1882 durante un viaggio in Italia venne presentato al Granduca Costantino Nikolaevič. Il Granduca notò immediatamente i capelli di Kondakov: “Come mai avete i capelli neri? Ma siete russo?”. “Sì, almeno credo”, rispose Kondakov, un po’ sorpreso. “Non ci sono russi con capelli del genere”. “Vengo dal meridione, sono nato nella regione di Kursk, è possibile che vi sia stata una certa mescolanza”. Cfr. S. Kondakov, *Vospominanija Nikodima Pavloviča Kondakov*, in N.P. Kondakov, *Vospominanija i dumy*, a cura di I. Kyzlasova, Moskva 2002, p. 22.

⁵⁸ I. Sikorskij, *Antropologičeskaja i psihologičeskaja genealogija*, op. cit., p. 312.

⁵⁹ Ivi, p. 313.

⁶⁰ Ivi, pp. 312, 313.

⁶¹ M. Mogilner, *Homo Imperii*, op. cit; Idem, *A Race for the Future: Scientific Visions of Modern Russian Jewishness*, Cambridge [MA] 2022; Idem, *Jews, Race, and the Politics of Difference: The Case of Vladimir Jabotinsky against the Russian Empire*, di prossima pubblicazione con Indiana University Press.

trimenti vago. Era interessato a stabilire l'essenza bianca, più che quella nera, e si prodigò per sminuire le basi scientifiche e la legittimità politica dell'ibridità imperiale (i 'tipi fisici misti'). Altri studiosi russi che si occupavano di simili questioni, perfino quelli che condividevano con Sikorskij la stessa idea di nazionalismo russo, erano meno pronti ad applicare la dicotomia bianco/nero ai sudditi dell'Impero russo. Questo, tuttavia, non significava che rifiutassero di ricorrere alla razzializzazione. Ciò che riducevano a questioni razziali erano però spesso differenze culturali o attributi somatici diversi dal colore della pelle. I linguaggi usati per descrivere la diversità umana dell'Impero russo — politico (le categorie utilizzate ufficialmente dallo stato erano la confessione religiosa, il ceto [*soslovie*], la lingua madre; mentre la nazionalità e la classe erano categorie popolari nella politica delle masse) e scientifico — erano difficilmente riconducibili a una logica e a un sistema di gruppo, e l'Impero non aveva né mezzi né voglia per imporre universalmente una logica e un sistema di questo tipo. Ciò spiega perché il concetto di nerezza, pur rimanendo un motivo ricorrente della comunicazione 'esterna' di tipo politico e intellettuale, non si è mai stabilizzato in una politica o in una scienza imperiali.

◇ *For an Anthropology of Pushkin. Was There a Color-Line in the Turn-of-the-century Russian Imperial Race Science?* ◇

Marina Mogilner

Abstract

The article suggests that in the case of the Russian Empire, one should consider the ‘outer’ and ‘inner’ dimensions of the discourses centered on Africa and Blackness: the ‘outer’ dimension reflected and interacted with global scientific and ideological visions of the time, including racism. The inward-looking part of the same discourse operated with rather different color palette and idioms of otherness. The deployment of an ‘outer’ or an ‘inner’ perspective was situationally conditioned and contextual, which in any case destabilized the implied White-Black color line. This thesis is further developed in connection to the case of the greatest Russian poet, Aleksandr Pushkin (1799-1837), who was rediscovered by the turn-of-the-century Russian race scientists as both the ultimate Russian and the ultimate Russian Black. Mogilner argues that in the anthropology of Pushkin one can trace the intersection of the two sides of the same entangled yet still differentiated discourses of race, blackness, and Africa.

Keywords

Anuchin, Pushkin, Sikorskii, Russianness, Blackness.

Author

Marina Mogilner holds the Edward and Marianna Thaden Chair in Russian and East European Intellectual History at the University of Illinois at Chicago. She is a founding co-editor of the international quarterly “Ab Imperio”. Mogilner’s monographs include *A Race for the Future: The Scientific Visions of Modern Russian Jewishness* (Harvard University Press, 2022); *Homo Imperii: A History of Physical Anthropology in Russia* (University of Nebraska Press, 2013) and others. Her latest edited volume, *A Cultural History of Race in the Age of Empire and Nation State (1760-1920)*, came out in 2021 in the 6-volume Bloomsbury series “A Cultural History of Race”. She has published widely in various journals and collections on topics such as race and empire, Russian and Soviet Jewish medical movements and race science, and the history of human sciences in the Russian Empire.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2022) Marina Mogilner



Black Figurines. Peoples of the 'Dark Continent' in the Russian Journal "Vsemirnaia illiustratsiia"

Anita Frison

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 175-191 ◇

1. INTRODUCTION

POLITICAL, economic and cultural relations between Soviet Russia and Africa are quite prevalent due to their shared anti-colonialist and anti-imperialist dialectic. While the subject has already been the focus of a number of studies¹, less is known about their reciprocal involvement during the late Imperial period. There is, however, growing recognition of importance, with ever more Russian

and Western writers dedicating themselves to the topic in recent decades. Exploring it mostly from a historical perspective and highlighting the Tsarist Empire's interference in European colonial enterprises in North Africa, Abyssinia² and South Africa, these scholars have proved that Russia's alleged lack of interest in the partition of Africa at the end of the 19th-beginning of the 20th century is indeed a misconception³. It was precisely in the second half of the century that Russia's involvement in African affairs increased significantly, due to the opening of the Suez Canal (1869) and the signing of the General Act at the Berlin Conference (1884-1885), which granted Russia the possibility of having a say in the creation of new protectorates by the other signatories. Indeed, the Tsarist Empire became involved in different conflicts: for instance, it supported the German expansion in South-Western Africa against Great Britain⁴, took part in the Anglo-Boer war fighting alongside the Boers (1899-1902)⁵ and tried

* This publication is funded by the STARS@UNIPD programme, as part of my Starting Grant AfTeR [*The African Text: Representing Africa in Imperial Russia (1850-1917)*] – A.F.

¹ See for example A. Blakely, *Russia and the Negro: Blacks in Russian History and Thought*, Washington 1986; *Africa in Russia, Russia in Africa: Three Centuries of Encounters*, ed. by M. Matusevich, Trenton 2007; *Afrika v sud'be Rossii, Rossiia v sud'be Afriki*, ed. by A. Davidson et al., Moskva 2019. See also M. Matusevich, *Black in the USSR: Africans, African-Americans, and the Soviet Society*, "Transitions", 2009, 100, pp. 56-75; I. Filatova – A. Davidson, *The Hidden Thread: Russia and South Africa in the Soviet Era*, Johannesburg-Cape Town 2013; M. Matusevich, *Strange Bedfellows: An Unlikely Alliance Between the Soviet Union and Nigeria During the Biafran War*, in *Postcolonial Conflict and the Question of Genocide: The Nigeria-Biafra War, 1967-1970*, ed. by A. D. Moses – L. Heerten, London-New York 2017, pp. 198-216; Idem, *Soviet Anti-Racism and Its Discontents: The Cold War Years*, in *Alternative Globalizations: Eastern Europe and the Postcolonial World*, ed. by J. Mark et al., Bloomington 2020, pp. 229-250. On related topics, such as the perception of African-American in Soviet times or the question of race see for instance K. Clark, *The Representation of the African American as Colonial Oppressed in Texts of the Soviet Interwar Years*, "The Russian Review", 2016 (75), 3, pp. 368-385; C. Kiaer, *African Americans in Soviet Socialist Realism: The Case of Aleksandr Deineka*, "The Russian Review", 2016 (75), 3, pp. 402-433; M. Gasper-Hulvat, *Children of the Narod: Early Soviet Children's Books' Racialization of Childhood*, in *Constructing Race on the Borders of Europe. Ethnography, Anthropology, and Visual Culture, 1850-1930*, ed. by M. Morton – B. Larson, London-New York 2021, pp. 207-225; *Ideologies of Race: Imperial Russia and the Soviet Union in Global Context*, ed. by D. Rainbow, Montreal 2019; E. M. Avrutin, *Racism in Modern Russia. From the Romanovs to Putin*, London-New York 2022.

² In this contribution we will use the now outdated terms 'Abyssinia' and 'Abyssinians', as they were deployed in the specific socio-historical and cultural context we write about. Other controversial terms, such as 'negro', 'race' and so forth must be understood accordingly (and not as the expression of the author's own opinions).

³ Cf. P. Rollins, *Imperial Russia's African Colony*, "The Russian Review", 1968 (27), 4, pp. 432-451; E. Wilson, *Russia and Black Africa before World War II*, New York-London, 1974; *Rossiia i Afrika: dokumenty i materialy. XVIII v.-1917 g.*, ed. by R. Viatkina et al., Moskva 1999; E. Iakovleva, *Kolonial'nyi razdel Afriki i pozitsiia Rossii (vtoraia polovina XIX v.-1914 g.)*, Dissertatsiia, Irkutskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet 2004; *Rossiia i strany Magriba (Alzhir, Marokko, Tunis)*, ed. by A. Vasil'ev, Moskva 2011.

⁴ Cf. *Rossiia i Afrika: dokumenty i materialy*, op. cit.

⁵ A. Davidson – I. Filatova, *Anglo-burskaia voina i Rossiia*, "Novaia i noveishaia istoriia", 2000, 1, pp. 31-50. The tsar sent officers and soldiers, as well as Red Cross groups and money to build two hospitals. The war caused a considerable stir in Russian society,

to establish its own colony in Abyssinia⁶. Although it was a failed attempt, Russia remained involved in local politics: for instance, the tsar sent military and medical aids to the Abyssinians during the Italo-Abyssinian war (1895–1896)⁷. Relations with North Africa also grew during the same period. In particular, after the Russian victory over the Ottoman Empire (1877–1878), tight bonds were built with Morocco, and until the Russo-Japanese war – which significantly weakened the Tsarist Empire – Russia continued to give support to Moroccans against France, Spain and Germany⁸. When, in 1878, Tunisia became a French protectorate, Russia's interest in the region increased thanks to its pro-French and anti-English politics. As a result, through various scientific expeditions to the country, the Russian Empire tried to acquire knowledge not only on Tunisia and its riches, but also on the French control of the territory: French expertise on colonial matters was useful to Russia, which was having a hard time in dealing with its internal colonies (mainly the Caucasus and the Central Asia area). Finally, in the second half of the 19th century, Russia solidified its ties with Egypt, founding new consulates (Cairo and Port Said, in addition to the one in Alexandria), and developing economic exchanges. Moreover, both Egypt and South Africa became popular destinations for the Russian diaspora between 1880 and 1910, a process favoured by the antisemitic policies of Alexander III and the unsuccessful Revolution of 1905⁹.

and several articles, pamphlets and even books were published on this matter; cf. *Anglo-burskaia voina 1899-1902 gg. glazami rossiiskikh poddannykh*, ed. by G. Shubin et al., Moskva 2012.

⁶ In 1888–1889 the Cossack adventurer N. Ashinov headed a colonial expedition in Abissinia, promoted by Alexander III and prominent members of the government such as M. Katkov and K. Pobedonostsev; cf. P. Rollins, *Imperial Russia's*, op. cit. A similar, unsuccessful attempt was later made by V. Mashkov's expedition (1889–1891).

⁷ Cf. A. Khrenkov, *Rossii i Èfiopiia: razvitie dvukhstoronnykh svyazei (ot pervykh kontaktov do 1917)*, Moskva 1992; S. Agureev, *Èfiopiia v otsenke rossiiskogo obshchestvennogo mneniia v kontse XIX-nachale XX v.*, Moskva 2011.

⁸ N. Podgornova, *Rossii-Marokko: istoriia svyazei dvukh stran v dokumentakh i materialakh (1777-1916)*, Moskva 1999; cf. also *Rossii i strany Magriba*, op. cit.

⁹ A. Letnev, *Afrika glazami èmigrantov: Rossiiane na kontinente v pervoi polovine XX veka*, Moskva 2002; V. Beliakov, *Russkie politèmiigranty v Egipte v nachale XX veka*, "Vostochnyi arkhiv",

Even from a brief historical overview like this, it becomes clear that these multiple contacts had an impact not only on Russian foreign politics, but also on the development of cultural relations and on the production of knowledge about Africa. To this day, the ways in which Africa, African peoples and Western colonists were represented in Imperial Russia's culture remain widely unexplored. Only a small collection of studies has begun to appear, both with regards to different genres of literature (travelogues, essays, poetry) and to visual art¹⁰.

This essay intends to explore the topic, focusing on a specific case study: that of the representation of black Africa in one of the first and most widespread illustrated journals of the second half of the 19th century, "Vsemirnaia illiustratsiia" [World Illustration]. As Stuart Hall has pointed out,

how things are represented and the "machineries" of representation in a culture do play a *constitutive*, and not merely reflexive, after-the-event role. This gives questions of culture and ideology, and the scenarios of representation – subjectivity, identity, politics – a formative, not merely an expressive, place in the constitution of social and political life¹¹.

While the public's reception of the African materials published in the journal remains uncertain, we can try to assess what image of the 'dark continent' the editors wanted to convey and spread – if any. In this regard, we will understand the word 'image' in the context of imagology, as a

mental or discursive representation or reputation of a person, group, ethnicity or "nation". [...] Factual report statements which are empirically testable [...] are not part of image-formations. Images specifically concern attribution of moral or characterological nature [...]; often they take the form of linking social facts and imputed collective psychologisms [...]. To the extent that a discourse describing a given nationality, country or

2008, 17, pp. 46–53.

¹⁰ See for instance E. Chach, *Orientalizm v obshchestvennom i khudozhestvennom soznanii Serebrianaogo veka*, PhD dissertation, Sankt-Peterburg 2012; M. Semènova, *Obraz arabskogo Vostoka v russkom obshchestvennom soznanii vtoroi poloviny XIX-nachala XX vv. (Po materialam literatury puteshestvii)*, PhD dissertation, Moskva 2013; A. Maiga, *Afrika vo frantsuzskikh i russkikh travelogakh (A. Zhid i N. Gumilëv)*, PhD dissertation, Sankt-Peterburg 2016; M. Taroutina, *Exotic Aesthetics: Representations of Blackness in Nineteenth-Century Russian Painting*, "Slavic Review", 2021 (80), 2, pp. 267–279.

¹¹ S. Hall, *New Ethnicities*, in *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, ed. by D. Morley – K. Chen, New York 1996, p. 443.

society relies on imputations of national character rather than on testable fact, it is called *imagined*¹².

Given the fact that “the cultural context in which these images are articulated and from which they originate is that of a discursive praxis, not an underlying collective, let alone a ‘national’ public opinion”¹³, and that any given image is the product of a variety of traditions, discourses, cultures, we will also show the materials’ connection to Western colonial literary and visual representation of black Africa. On the other hand, here we will not assess how much “Vsemirnaia illiustratsiia” can be considered representative of the more general attitude the Russian editorial market reserved to black Africa at the end of the 19th century. The comparison between our current findings and similar materials in other journals of the time sharing a specific interest in faraway countries, like “Vokrug sveta”, or with memoirs, travel diaries and so forth will be the object of future studies and publications.

2. THE JOURNAL

“VSEMIRNAIA ILLIISTRATSIIA”

“Vsemirnaia illiustratsiia” was one of the first Russian illustrated journals, a form of publishing which, although it originated at the beginning of the 1800s, became popular in its last third of the century, when Russian readership significantly increased¹⁴. Aimed at a middle-low public not yet accustomed to the complexity of thick journals and books, illustrated journals, combining written texts with illustrations (a tradition borrowed from *lubok* literature) intended to familiarize this newly-formed group of readers with a wide range of topics: from history to contemporary politics, from literature to accounts on foreign countries and peoples, from art to scientific discoveries. Apart from “Vsemirnaia illiustratsiia”, others prominent journals were for instance “Zhi-vopisnoe obozrenie” [Picture Review], “Niva” [The

Field], “Vokrug sveta” [Around the World], “Rodina” [Homeland], each with its own subscription price and a slightly different audience¹⁵. It has been noted that the illustrated journal played a complex role in the culture of the time:

[...] with its appeal to the family, the historical past, and religious moral norms, [it] served the purposes of cultural stabilisation, mitigating and reconciling [...] the contradictions present in modern culture. However, at the same time the illustrated journal also helped the reader to find a new support system: the world of science and culture¹⁶.

Their popularity is confirmed by the increasing number of subscribers, which grew from around 100,000 at the end of the 1870s to 500,000 at the beginning of the 20th century¹⁷. While they were originally distributed mainly in the urban centers of European Russia (Saint Peterburg, Moscow and partially Odessa), by the 1870s they also reached the provinces, where they quickly became the favourite medium of the middle class. It should be noted that in general they targeted an ethnically Russian public; this is one of the reasons for which they all had a section devoted to the description of customs, traditions and art of the various ethnicities of the Empire (*Tipy Rossii* [Types of Russian people], *Narody Rossii* [Peoples in Russia] and so on), emphasizing the differences between a collective Russian ‘we’ and the rest of the population¹⁸. Moreover, they were still subjected to preliminary censorship, and thus they could not publish material critical of the government or against the Russian interests. Instead, they were explicitly asked to guard them and spread them

¹⁵ For instance, a subscription for “Niva” cost 6 rubles, accessible more to provincial intelligentsia and law strata of the bourgeoisie, while “Rodina” cost only 4 rubles and was read by officers and militaries of low rank, peasants or provincial teachers; cf. A. Reitblat, *The Reading Audience of the Second Half of the Nineteenth Century*, in *Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia*, II, ed. by D. Rebecchini – R. Vassena, Milano 2020, p. 191.

¹⁶ Ivi, p. 193.

¹⁷ Ivi, p. 190.

¹⁸ Cf. the discussion in Y. Tatsumi, *Russian Illustrated Journals in the Late Nineteenth Century: The Dual Image of Readers*, “Acta Slavica Iaponica”, 2009, 26, pp. 159-176. See also N. Rodigina, *Zhurnal “Vsemirnaia illiustratsiia” i reprezentatsii Sibiri na ego stranitsakh*, “Gumanitarnye nauki v Sibiri”, 2013, 1, pp. 76-80. On the popularity of ‘literary ethnography’ in Russian journals at the end of the 19th century see G. Durinova, *L’ethnographie littéraire pour un “lecteur de masse”? La revue Živaja starina et le genre du récit ethnographique en Russie dans les années 1890-1900*, “Revue des études slaves”, 2022 (XCIII), 2-3, pp. 463-481.

¹² *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*, ed. by M. Beller – J. Leerssen, Amsterdam-New York 2007, p. 342.

¹³ Ivi, p. 27.

¹⁴ For an overview of this phenomenon, see J. Brooks, *When Russia Learned to Read: Literacy and Popular Literature, 1861-1917*, Princeton 1985.

amongst their readership. This was also the case of “Vsemirnaia illiustratsiia”, whose editor, in a letter sent to Nicholas II in 1898 in order to obtain financial support, wrote that the journal had always pursued the Russian common good, as well as the government’s interests¹⁹.

“Vsemirnaia illiustratsiia” was founded in 1869 by editor German Goppe (Hermann Hoppe, born in Germany), who had moved to Saint Petersburg at the beginning of the 1860s. Along with colleague and friend German Kornfeld, he established his own publishing house (1867), which printed books, calendars, address books and periodicals such as “Trud” [Work] and “Modnyi svet” [The world of fashion]. As he had lived in Germany, England and Belgium, he was well acquainted with Western illustrated journals like “The Illustrated London News” or “L’Illustration”, around which he modelled “Vsemirnaia illiustratsiia”. Targeting a ‘family audience’ of a certain wealth and education (rich merchants and middle-rank officials who could pay a 12 rubles annual subscription), the journal placed side-by-side articles on contemporary political issues, geographic and scientific discoveries, the latest literary and theatrical news, and their respective illustrations, the main novelty and attraction of the periodical. More than fifty artists collaborated with the Goppe and his brother in this enterprise, including the best xylographers of the time (L. Seriakov, I. Matiushin, A. Zubchaninov, È. Dammiuller) and famous painters (I. Aivazovskii, V. Vasnetsov, V. Verezhagin)²⁰. In order to depict internationally relevant events, the editor relied also on a number of (photo)reporters directly involved in the field, especially when reporting news about military conflicts²¹. According to the techniques of that time, the originals (be they drawings or photos) were then made suitable for printing through various processes (e.g. wood engraving and halftone)²². By the time German Gop-

pe died in 1885 and his brother took over the management of the entire publishing house, their typography had become famous for its high standards and quality. However, after some financial troubles and lack of subsidies from the state, “Vsemirnaia illiustratsiia” ceased publication in 1898.

3. (BLACK) AFRICA IN “VSEMIRNAIA ILLUSTRATSIIA”

Between 1869 and 1898, 229 issues of the journal offered articles, brief reports, fictional stories and, of course, drawings and engravings regarding the African continent²³. Although Africa was not entirely central to the journal, especially considering the wide variety of geographical areas covered, there was undoubtedly a specific interest in political events and cultural traditions of such an ‘other’ place. The majority of the articles is devoted to black Africa, followed by those on North Africa (especially Egypt), and Southern Africa. They are largely concerned with internationally-relevant events (like the inauguration of the Suez Canal, which is discussed over a span of ten issues) or armed conflicts (the uprisings in Egypt leading to the creation of an English protectorate, tensions between France, Algeria and Tunisia, the creation of the Madagascar protectorate under the French, English expeditions in Sudan, armed conflicts between Italians and Abyssinians, Spanish intervention in Moroccan affairs). Others take a more ethnographic approach, describing customs and ways of life of Niam-Niam, Ashanti, Caffre, Abyssinians, Sakara, Fon (Dahomey), or reporting on scientific expeditions (led by Alexandrina Tinne, David Livingstone, Samuel Baker, Henry Stanley, Verney Lovett Cameron, Vasilii Iunker, Alexandre de Serpa Pinto, Aleksandr Eliseev). There are only a few cases of either fictionalised travel

¹⁹ N. Rodigina, *Zhurnal*, op. cit., p. 77.

²⁰ S. Belov, *Izdatel'stvo G.D. Goppe*, in *Kniga. Issledovaniia i materialy. Sbornik*, LIII, Moskva 1986, p. 60.

²¹ Cf. O. Kochukova – S. Kochukov, “Vsemirnaia illiustratsiia” v sozdanii khudozhestvennykh obrazov russko-turetskoi voiny 1877-1878 gg., “Istoriia i istoricheskaia pamiat”, 2018, 17, pp. 157-175.

²² On the (mis)use of photographs in late 19th century press cf. T.

Gervais, *The Making of Visual News. A History of Photography in the Press*, London-Oxford-New York-New Delhi-Sydney 2017, pp. 13-49.

²³ This estimate was reached through an analysis of the issues’ tables of contents, where African toponyms, names of famous travellers or references to African people, animals and art appeared. It should be noted that in some cases there is more than one contribution on Africa per issue, making the total number higher.

memoirs, or plain fiction²⁴.

The articles, as well as the pictures, are almost all anonymous; even the sources from which certain images or even excerpts of text were taken were not always accounted for, which was quite common for the journal²⁵ and calls into question the ties with its Western equivalents: which materials were produced by Russians themselves, and which were translated or adapted from European sources? This goes beyond the scope of the present article and certainly requires its own specific research; here we will limit ourselves only to mention the most obvious cases. In the following analysis, we will focus our attention on the ways in which black Africans were represented in written texts and pictures. As the latter were particularly important for the journal, we will also comment on them within the frame of colonial photography, which at that time contributed to a significant shift in the reception of exotic realms, transferring

“the location of analysis” from distant places to the comfort of middle-class West. Unlike “exhibitions” and museums, however, photographs were individually possessed. Postcards, magazines, tobacco cards, white hunter’s books, and illustrated travel stories all yielded their messages in the safety of urban living rooms and studies. The transition from painting to mechanical reproduction, whatever else it accomplished, clearly engineered a shift from public display to private viewing²⁶.

3.1 ETHNOGRAPHIC CURIOSITIES

The interest displayed towards customs, language, and religion of ethnic minorities inside the Empire²⁷ was clearly mirrored by the curiosity about ‘savage’ African peoples, mysterious and distant, mainly

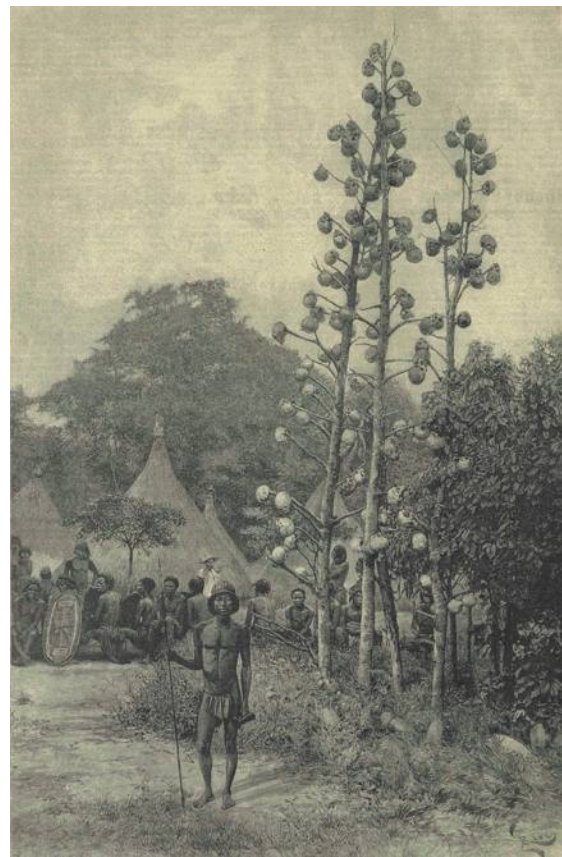


Fig. 1

explored through European sources. The need to learn more by classifying them through measurements, portraits and drawings is visible in the pages of “Vsemirnaia illiustratsiia”: describing life in a village in Congo, the anonymous author writes that “even though this country is inhabited by savage peoples like Yakoma and Sakara, [...] a considerable number of French observation posts has [now] been established, and the ethnography of these people [...] has been studied quite thoroughly”²⁸. However, in the next few lines, the superficial and highly stereotyped nature of these studies surfaces, thus undermining their intrinsic validity: “Sakara are by nature fearless hunters and tireless walkers. [...] Their savage and bloodthirsty appearance is striking. Nevertheless, it’s possible to perceive a recognizable tenderness beneath their harsh exterior, which gives

pire of Others. Creating Ethnographic Knowledge in Imperial Russia and the USSR, ed. by R. Cvetkovski – A. Hofmeister, Budapest-New York 2014.

²⁴ Cf. V. Nemirovich-Danchenko, *Pod afrikanskim nebom. Putevye vstrechi i vpechatleniia v sadakh Gesperid*, “Vsemirnaia illiustratsiia”, 1886, 889–893, 895–899, 901–929; A. Brehm, *Noch v afrikanskom lesu*, “Vsemirnaia illiustratsiia”, 1891, 1147, p. 46; *Grëzy i deistvitel’nost’. Iz afrikanskoi zhizni*, “Vsemirnaia illiustratsiia”, 1896, 1440 (p. 225)–1441 (pp. 245, 248); A. Rëmer, *Arabskaja svad’ba*, “Vsemirnaia illiustratsiia”, 1897, 1467, pp. 253–254.

²⁵ The same has been noticed with regards to the representation of Siberia, cf. N. Rodigina, *Zhurnal*, op. cit., pp. 78–79.

²⁶ P. S. Landau, *Empires of the Visual: Photography and Colonial Administration in Africa*, in *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, ed. by P. S. Landau – D. D. Kaspin, Berkeley-Los Angeles-London 2002, pp. 144–145.

²⁷ Cf. for instance *Russia’s Orient. Imperial Borderlands and Peoples, 1700–1917*, ed. by D. R. Brower – E. J. Lazzarini, Bloomington-Indianapolis 1997; M. Kunichika, *The Penchant for the Primitive: Archaeology, Ethnography, and the Aesthetics of Russian Modernism*, PhD dissertation, Berkeley 2007; *An Em-*

²⁸ *Derevnia sakarasov v Kongo*, “Vsemirnaia illiustratsiia”, 1894, 1329, p. 43. Unless otherwise stated, all translations are mine – A.F.

their women a particular allure”²⁹. Far from being a detailed and informative article, this brief text serves to contextualize an engraving by the renowned French illustrator Édouard Riou from a photograph by pharmacist and colonial administrator Victor Liotard, who served in Sudan (1886), Congo (1891) and later Dahomey [Fig. 1]. In the picture, the small figurines of Sakara warriors gathered in a village made up of what seem to be straw huts are completely overshadowed by three slim and bare trees, whose branches display war trophies: the skulls of dead enemies. The warriors welcome the lens with an impenetrable and at the same time defiant look, while a white man stands out amongst them, the only one dressed in a ‘proper’ manner. The prominence of the macabre trophies stresses the fierceness and ferociousness of the Sakara, who still, “despite their flaws and their savage customs, are capable of growth. They gladly trade with Europeans, learn cultured habits and adapt to other ways of life when they are around civilised people”³⁰. While the explicit message expressed by the concise caption (“Africa. Congo. Tree with war trophies in a Sakara village”) has a denominative intent, i.e. in Barthesian terms functioning as an ‘anchorage’, the short article matches the ‘function of relay’, which occurs when “text [...] and image stand in a complementary relationship; the words, in the same way as the images, are fragments of a more general syntagm and the unity of the message is realized at a higher level”³¹. This is, indeed, the very mechanism that regulates the functioning of the construction of black Africa in the journal. It is the text and image together that create a single message addressed to the readers. The captions, on the other hand, are purely denotative and



Fig. 2

do not provide any sort of details or evaluations of the African reality, nor do they ideologically guide the readership’s perception.

The Sakara village is also one of the very few cases in which African peoples are depicted, or photographed, inside their natural environment: in the vast majority of pictures, they have been removed from the context and reduced to mere abstractions, to ethnographic ‘types’ open to any kind of interpretation (mediated by the text, not by the image per se)³². A two-page piece about the reign of Dahomey and its surroundings is particularly emblematic in this regard: eight pictures from a place still “relatively unknown to Europeans” are presented to the Russian reader, who is guided in interpreting them by the accompanying article³³. Three of them are portraits of local people, all removed from their environment [Fig. 2]. A wealthy family from Porto-Novo stands out at the centre of the page. Signed by French illustrator Henri Thiriat and published in the same period in France, (“L’illustration”, 10.05.1890), the

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ R. Barthes, *Rhetoric of the Image*, in *Classic Essays on Photography*, ed. by A. Trachtenberg, New Haven [CT] 1980, pp. 275-276. For Barthes, “in every society various techniques are developed intended to *fix* the floating chain of signifieds in such a way as to counter the terror of uncertain signs; the linguistic message is one of these techniques. [...] The text helps to identify purely and simply the elements of the scene and the scene itself; it is a matter of a denoted description of the image (a description which is often incomplete) [...]. The denominative function corresponds exactly to an *anchorage* of all the possible (denoted) meanings of the object by recourse to a nomenclature”, Ivi, p. 274.

³² The decontextualization of colonial subjects in photographs and drawings is indeed a pattern in colonial discourses. For instance, talking about Abyssinian portraits taken inside a studio by Italian photographers, Silvana Palma has underlined how this has resulted “in the production of figures that are totally decontextualized and isolated from their external environment, and they can, in a changed context, become charged with negative or, at any rate, different connotations from those originally foreseen”, S. Palma, *The Seen, the Unseen, the Invented. Misrepresentations of African “Otherness” in the Making of a Colony. Eritrea, 1885-1896*, “Cahiers d’études africaines”, 2005, 1, p. 48. In the Russian context, this seems relevant not so much with regards to a change in the perception of particular indigenous figures switching sides, but instead in relation to the original purpose of these Western colonial images and their (potential) resemantization once they became part of the Russian discourse.

³³ *Korolevstvo Dagomei*, “Vsemirnaia illiustratsiia”, 1890, 1113, pp. 351-352.



Fig. 3

picture (originally a photograph) abides by the rules of Western family portraits realized in studios by professional photographers. The gap between the (traditional, European) form and the (novel, black) content is promptly filled by the anonymous author of the article, who stresses the ‘domestication’ of the family, now more European than African:

They are no longer savages; as a matter of fact, they will object to this label: thanks to their proximity to the white man, they have become civilised; the father and the mother wear European clothes. The head of the family proudly wears a tall top hat at a jaunty angle – an enviable possession to all his compatriots, while his wife, disregarding the heat (35°), shines in a magnificent velvet dress³⁴.

Interestingly enough, to wear European clothes becomes a synonym for ‘growing up’: the author emphasizes the fact that the youngest son of the couple is simply clothed with a tunic, because his parents “consider him still very young to be Europeanised [*ob' evropeit'sia*]”. Likewise, the female slave is left naked “like Eve”³⁵. Thus, traditional clothes and nudity are perceived as belonging to either a state of childhood, or to an ahistorical era, far away from Western (and therefore, implicitly, Russian) civilised societies. In the colonial discourse, “the savage [...] lives in a continual state of self-presence, unable to leave that trace on the world which serves as the beginning of [...] progress. [...] This way of defining the African, as without history and without progress, makes way for the moral necessity of cultural transformation”³⁶. If the prestigious social status

of this family allows the usage of European portraiture’s standards, natives from lower backgrounds are reduced to the genre of ethnographic portraits and illustrated as specific ‘types’, according both to their race and to their function within their society. This is the case of the two smaller portraits which, according to the caption, represent “a porter” [*nosil'shchika*] and “a seller” [*torgovka*]. In the article, the former is cryptically described as “one of the most unhappy representatives of the human race in Africa”, and she seems to serve only as an excuse to illustrate to the Russian public the custom of carrying a children on the back: “this way of carrying along a child is common throughout Africa, and we have to acknowledge its convenience, as it leaves the mother with full range of movement; children get used to it quickly and it’s very rare to see a child cry or complain from discomfort”³⁷. The latter, “a negro woman” [*negritianka*], is a chance for the author to describe the “national costume” she wears: “Aso (*asho*) consists of a piece of paper fabric, almost always striped or chequered, 4 feet wide and 6 feet long; they wrap themselves up in them, sometimes with much coquetry and elegance”³⁸. The remaining five pictures depict the landscape (two trading villages, Porto-Novo’s palace, a street view, a local settlement near Abeokuta), from which people have conveniently been removed. The emptiness of these places and the striking absence of natives makes them even more open and prone to colonial appropriation, symbolised by the European style ‘palace’ [Fig. 3]: “their zero-degree of existence provides both a justification for the colonizing enterprise and an imaginary empty space [...]”³⁹. When present (as in the case of the street view), the natives are part of the background, with the faces turned away from the lens, nameless and featureless. In the accompanying article, the only time they are mentioned is in relation to the surroundings of Abeokuta, whose “courageous inhabitants have become true allies of the French”⁴⁰.

³⁴ Ivi, p. 351.

³⁵ Ibidem.

³⁶ D. Spurr, *The Rhetoric of Empire. Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*, Durham-London 1993, p. 99.

³⁷ *Korolevstvo Dagomei*, “Vsemirnaia illiustratsiia”, 1890, 1113, p. 351.

³⁸ Ibidem.

³⁹ D. Spurr, *The Rhetoric*, op. cit., p. 96.

⁴⁰ *Korolevstvo Dagomei*, “Vsemirnaia illiustratsiia”, 1890, 1113, p.

Usually, natives appear inside the frame when their interactions with white people are portrayed, or when the scene depicted stresses their savageness and backwardness. In another piece about Dahomey, two pictures of their Amazon army are provided⁴¹. The first one [Fig. 4], a drawing by Auguste Gérardin simply titled “Amazons” [*Amazonki*], shows a group of Dahomey Mino in the act of slaughtering their enemies, fully armed with daggers, arrows and rifles, their faces twisted in fury⁴². The second one [Fig. 5], “At the execution; amazons tear apart a man sentenced to death” [*Pered kaz'niu; amazonki terzaiut osuzhdënnogo na smert'*]⁴³, highlights the ‘backwardness’ of Dahomey’s ritual ceremonies. In the accompanying article, which provides information about local traditions and especially religion (fetishism), the author explains that during the “great customs,” around five hundred people are killed so that they can serve the dead kings in the afterlife:

Usually, this procedure is conducted by the Amazons: they put the victim in European clothes, they make him sit on a log with an umbrella between his legs and they begin the torture. They begin performing a war dance around the poor man, leading him to believe that they are about to end his life with a knife stab or a rifle’s shot, only to behead him when he is morally wounded⁴⁴.

Despite a previous attempt to extinguish this tradition, the current king Gléglé prefers to preserve it: “even though he has studied in Marseille, [he] fully is a bloodthirsty barbarian [*krovozhadnyi varvar*]⁴⁵. The piece relies heavily on an article published in “L’illustration” just a few days prior (15.03.1890), and misleads the audience to believe that the use of European costume was common in human sacrifices in Dahomey. On the contrary, this was a sporadic



Fig. 4

deviation from the norm with the intent of offering ‘whites’ to the dead kings⁴⁶. In any case, it should be noted that, compared to other descriptions of Dahomey published in European journals at the same time, the Russian one seems relatively mild: the text does not possess the emotional charge present in the French or Italian press⁴⁷. While the Russian de-

351.

⁴¹ *Korolevstvo Dagomei*, “Vsemirnaia illiustratsiia”, 1890, 1104, pp. 199, 204.

⁴² The drawing was published in “Le Monde Illustré” on March 15th, 1890 with the same caption (“Les Amazones”) and the name of the illustrator, not acknowledged in the Russian journal.

⁴³ The picture appeared in “L’illustration” on March 15th, 1890 (p. 228). According to the caption, it is the reproduction of a photograph taken by “Choa”, a plausible misprint of Édouard Foà, who is credited as the author of all the other images regarding Dahomey. Foà (1862-1901) was a French photographer and explorer who did indeed live in Dahomey in the late 1880s.

⁴⁴ *Korolevstvo Dagomei*, “Vsemirnaia illiustratsiia”, 1890, 1104, p. 199.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Cf. S. B. Alpern, *Amazons of Black Sparta. The Women Warriors of Dahomey*, London 1998, p. 237. Cf. J. du Vistre, *Au Dahomey*, “L’illustration”, 15.03.1890, p. 227. See also “Le Figaro. Supplément Littéraire”, 08.03.1890, p. 38, where the memoir of Jules Lartigues from an expedition in Dahomey some thirty years prior was reprinted with the title *Les sacrifices humains au Dahomey. Révélations inédites*: “When the first savage ceremonies took place in honour of the late king, Gléglé, the current king, tired of killing according to the customs of the country and of killing only negroes, imagined offering whites to his father and killing them in the way the whites used to do. For this purpose, he took four negroes from among the prisoners, had them dressed in European fashion [...]. Once this burlesque comedy ended, two negroes were hanged in front of the palace gate”. The clear connection between these French articles and the Russian one – they seem to be the only ones describing the practice of disguising Dahomey victims with European clothes – makes us wonder about the ways in which the editors of “Vsemirnaia illiustratsiia” selected and obtained the materials they intended to publish. This question remains unanswered, as we haven’t (yet) had the chance to check the Russian archives.

⁴⁷ For the French context, see V. Campion-Vincent, *L’image du Dahomey dans la presse française (1890-1895): les sacrifices humains*, “Cahiers d’études africaines”, 1967 (25), 7, pp. 27-58. The particularly violent and explicit images republished in this essay reaffirm our observation with regards not only to the texts, but also to the iconography of Dahomey. For the Italian context, see for instance A. Brunialti, *Dahomey. La guerra delle amazzoni*, “L’illustrazione italiana”, 1890 (17), 12, pp. 205-207. The article begins quite emphatically: “Horrible, unheard of massacres in which blood runs in streams, battalions of wild Amazons [...]; impenetrable fo-



Fig. 5

piction of Dahomey still relies on Western sources (for instance, Jean-Marie Bayol is explicitly cited as an eye-witness to human sacrifices), the general tone is more that of a (pseudo)ethnographic essay, which nevertheless remains somewhat superficial: the author fails to provide an explanation for these “bloodthirsty” rituals, and he does not bother to understand their meaning within Dahomey culture.

The same superficiality is visible in the pieces aimed at presenting to the Russian public specific African ‘types’. In *Aboriginals of Southern Africa*, the author talks more about the wars between aboriginals and Europeans than about the actual people and their habits⁴⁸. Some commentary on the locals is finally included at the end of the article, only to direct the reader to the eponymous book *Die Eingeborenen Süd-Afrika's* (1872) by Gustav Fritsch, who “gives the most detailed descriptions of the way of life, clothes, physiological peculiarities and thinking of these distant peoples who are now disappearing”⁴⁹. In the following pages, some drawings taken from Fritsch’s study are provided without further in-depth explanations: thus, the figurines of a “Hot-tentot” [*Gottentotka*], “Types of Bushmen” [*Tipy Bushmenov*] and “Girls from a Zulu tribe” [*Devu-*



Fig. 6

shki iz plemeni Zulu], to cite just a few examples, stand completely on their own, open to the interpretation – and imagination – of the Russian reader. A few years later, during the 1879 Anglo-Zulu war, people from Southern Africa came again to public attention. This time, an article entitled *Types of Caffres* [*Tipy Kaffrov*] appeared followed by a page with engravings of Zulus and Caffres [Fig. 6]⁵⁰. Realised by Estonian and Russian engraver Avgust Daugel’, they resemble the ones by Harry Furniss published earlier that year in “The Illustrated London News”, where they were reported to be the reproductions of photographs taken by “Mr. Kisch, of Durban”⁵¹. The text of the article, however, seems rather different from its English equivalent, being entirely devoted to an ethno-anthropological portrayal of South African inhabitants:

All the peoples of the bantu family stand out for their dark [*tëmnyi*] skin and woolly hair, thick as dry grass. The skull of Caffres is extremely different not only from that of Europeans, but also from that of other inhabitants of Africa, since their heads

rests full of feverish swamps, lethal flowers, frightening fauna, all sorts of pitfalls, this is how we imagine Dahomey, one of the last wild countries of Africa that extends to the coast, as if to dishonour the modern civilization or to show its impotence” (206). On the reception of Amazons in Russia see I. Novikova, *Imagining Africa and Blackness in the Russian Empire: from Extra-textual A-rpka and Distant Cannibals to Dahomey Amazon Shows – Live in Moscow and Riga*, “Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture”, 2013 (19), 5, pp. 571-591.

⁴⁸ *Aborigeny iuzhnoi Afriki*, “Vsemirnaia illiustratsiia”, 1874, 291, pp. 75-77.

⁴⁹ Ivi, p. 75.

⁵⁰ *Voina Anglii s Zulusami. Tipy Kaffrov*, “Vsemirnaia illiustratsiia”, 1879, 533, pp. 259-262.

⁵¹ *The Zulu War*, “The London Illustrated News”, 22.02.1879, p. 170. For an account of the photographic oeuvre of the brothers Kisch in South Africa, see <https://www.theheritageportal.co.za/article/south-africas-three-photographers-named-kisch-1863-1902> (last access: 10.12.2022).

have the anterior-posterior diameter longer than the transversal one, so that they belong to the dolichocephalic type. [...] Their body is able to fight every threat of nature, and in this regard they are exceptionally close to beasts, not needing any clothes to protect themselves from bad weather. Their face [...], generally speaking, is not beautiful [...]. Their skin is dark, and according to the geographical area in which they live it can assume different shades, from a thick sepia to bluish black.

The eyes of the Zulus can be even called very expressive, and they do not possess that sleepiness and apathy that can be seen in other inhabitants of Southern Africa. [...] Superstition is more rooted than religion, and there exists among them a widespread belief in sorcery⁵².

The same treatment is reserved to Abyssinians, who, despite being far more ‘civilised’ than other Africans (thanks to their Christian faith), are represented as relics of more prosperous times: “the moral and intellectual development of Abyssinians is very low”⁵³, “Abyssinia was once pretty developed, but now its trade is limited to rough agricultural tools, knives, tanned skins [...]”, this “weakness” being caused by “the lack of a large regular army” and the “variety of tribes” which prevents unity⁵⁴. In this case, too, stereotypes are integrally woven into the narrative (for instance, Abyssinians possess “courage”), while ethnographic passages are devoted to describing specific tribes and their different skin colours, way of life, dwellings, religion and ceremonies. One small piece that serves as an excellent example of this is *Svad’ba v Adove* [A Wedding in Adua], based on the recollections of William Hewett. Here, the anonymous author stresses how, out of all Christian nations, Abyssinia is the only one where the ancient ritual of the abduction of the bride is still common, thus implying that this country remains backward and at the lowest step of the ideal hierarchy of Christian peoples⁵⁵.

On the other hand, an article that discusses two pygmies from Aka, bought by Italian explorer Giovanni Miani and sent after his death to the Italian Geographical Society in order to be studied, exemplifies the penchant for curiosities, anomalies, deformities, ‘strange’ natural phenomena which was

widespread in Europe at the time⁵⁶. Followed by a wood engraving by Daugel’ from an anonymous photo, the piece cites the discoveries of Georg Schweinfurth, one of the first Europeans to have encountered pygmies, and later describes them according to the measurements and observations made by Italian scholars:

The first one is one metre and two centimetres tall, the second one is one metre and fifteen centimetres. Their faces are blackish, rather than black, their eyes expressive and their forehead well built. They have curly hair, quite a flat nose, pronounced abdomens and very short legs. Nevertheless, these dwarves stand up straight and their backbone isn’t as curved as that of gorillas⁵⁷.

Aside from their physical appearance, the Russian reader is also informed about their personality and behaviour (“They are curious about everything, yet they do not like being looked at for too long and they especially do not like being touched”), which is highly accentuated (“They look at women in the most African way”)⁵⁸. Their ‘strangeness’, ‘oddity’, diversity is asserted once more at the end, when the reader is presented with a popular theory (suggested by Schweinfurth and somewhat embraced by Cesare Correnti, president of the Italian Geographical Society), according to which pygmies were the relics of a pre-historical race [*ostatki doistoricheskogo roda*] and therefore useful to the ethno-anthropologist studying the development of human races. In that sense, the anonymous photograph of the two pygmies from which the engraving was made serve to preserve or “[freeze] images of the ‘primitive’ people whom the universalizing and homogenizing tides of modernity were otherwise washing away”⁵⁹.

3.2 NOTABLE OTHERS

Even though the majority of the articles are devoted to abstract ‘types’, and the related pictures,

⁵² *Voina Anglii s Zulusami. Tipy Kaffrov*, op. cit., p. 259.

⁵³ *Sobytiia v Egipte. Èkspeditsiia v Sudane. Abissiniia i abissintsy*, “Vsemirnaia illiustratsiia”, 1884, 804, p. 467.

⁵⁴ Idem, “Vsemirnaia illiustratsiia”, 1884, 807, p. 10.

⁵⁵ *Vidy, stseny i tipy v Abissinii. Svad’ba v Adove*, “Vsemirnaia illiustratsiia”, 1884, 814, pp. 143, 145.

⁵⁶ *Pigmei Akka*, “Vsemirnaia illiustratsiia”, 1874, 287, pp. 11, 16. For an account on the pygmies’ destiny, see S. Puccini, *Gli Akkà del Miani: una storia etnologica nell’Italia di fine secolo (1872-1883). Parte prima: dall’Africa selvaggia all’Europa degli scienziati (1872-1874)*, “L’uomo. Società. Tradizione. Sviluppo”, 1984 (8), 1, pp. 29-58; Idem, *Parte seconda: a Verona e nel trevigiano; vita e studi italiani di Thiebaut e Keralla (1874-1883)*, “L’uomo. Società. Tradizione. Sviluppo”, 1984 (8), 2, pp. 197-217.

⁵⁷ *Pigmei Akka*, op. cit., p. 11.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ P. S. Landau, *Empires*, op. cit., p. 144.

in a clear colonial fashion, portray people “deindividualized and nameless”⁶⁰, some of them are actually committed to representing notable African figures, whose names were well known by the Western press. This was the case for kings, warriors or local emissaries who held meetings (both in Africa and abroad) with European colonial representatives and were thus granted non-anonymity.

An 1888 article on the reign of Amatonga in Southern Africa, which almost plagiarises an eponymous one published in “The Illustrated London News”, offers the portrait of Majove, a local man [*tuzemets*] sent to England as a representative for his Prime Minister⁶¹. The picture clearly obeys the rules of official portraiture, and it is stylized in the same fashion as the ones of Jesser Coope and Robert Grantham, the other (white) members of the diplomatic mission. Nevertheless, the article explicitly defines what made Majove different, i.e. the combination of his African heritage (the war paint allegedly covering his face) and European clothes, a cultural clash enhanced, in the Russian version, by the conjunction “but” [*no*] separating the two components. His portrait literally illustrates a partial domestication, while other, less educated locals were resistant to and even fearful of portraits and photographs: “ignorant [*nevezhestvennye*] Africans believe photography to be akin to sorcery”⁶².

The very same partial ‘savagery’ or ‘backwardness’ attributed to Majove is noticeable also in the description of Abyssinian leader and warrior Ras Alula, who is simultaneously “the hero of the battle of [Saati]” and “the son of simple Abyssinian farmers”, “not able to read or write, since he has no education” and yet “not at all a stupid man”, “cunning, but also pious and superstitious”⁶³. Portrayed

along with his wife and his general quarters in a composition that – if not for the caption – could very well be read as ‘Abyssinian types’ in terms of abstraction from the context and overall iconography, Ras Alula is nevertheless depicted as an elegant and wealthy man, bearing symbols of power (the crown with Christian crosses, the elaborate hairstyle, the rich fur). The sophisticated embroidery on his wife’s tunic, the adorned shields and expensive weapons of his comrades (carefully named in the caption) further characterise Gustav Mützel’s drawing as a representation of power, albeit a backward, primitive one. Not surprisingly, such a prestigious status is generally granted only to Abyssinian key figures, the closest – as far as black Africa goes – to Western (and Russian) culture by virtue of their religion⁶⁴. Thus, Menelik II and his wife, along with the ambiguous figures of Bahta Hagos and Ras Mengesha (at times allied of Western powers) are portrayed in quite a sumptuous way. As Palma has suggested, “a specially prominent role was assumed by the images of local notables who allied themselves with the new colonial power: the weight and authority they possessed in native society, which the photographs sought to enhance, made their acceptance of the traditional colonial system even more significant”⁶⁵. In the Russian context, prone to an alliance with Abyssinia, the resemantization of photos almost entirely taken from Italian journals (a task entrusted to the accompanying articles) becomes quite clear. Far from an explicit appreciation of allied Abyssinians or depreciation of them as enemies, the Russian point of view maintains a certain balance, if anything minimizing the Italian victories. For example, in the Italian press, ally-turned-rebel Bahta Hagos, was depicted as having undergone a true metamorpho-

⁶⁰ Ivi, p. 151.

⁶¹ *Strana Amatonga v juzhnoi Afrike*, “Vsemirnaia illiustratsiia”, 1888, 1002, pp. 276-277, 284. Cf. *Amatongaland*, “The London Illustrated News”, 11.02.1888, pp. 140, 142. The article in Russian is a free translation of the English one, minus the references to the original photographers (A. Frères, London Stereoscopic Company, Mr. Payer).

⁶² *Strana Amatonga*, op. cit., p. 284. In this case, the English version contains no explicitly negative judgement of Africans, omitting the word “ignorant” from the description.

⁶³ *Abissinskii polkovodets Ras-Alula*, “Vsemirnaia illiustratsiia”, 1887, 954, p. 358.

⁶⁴ An exception would be Ranavalona III, queen of Madagascar, in a photo taken by Léon Suberbie, as well as in the anonymous accompanying article. In the portrait, the young queen sits on an ornate throne wearing a refined crown and a very elegant European dress, as she used to do both in public and in private (according to the article). The article stresses her habit of following English, and later French, fashion. On the contrary, her entourage is mentioned as wearing partially European, partially Malagasy clothes. Her European look grants her a place among the ‘civilised’. Cf. *Ranavalona III, Koroleva madagaskarskaia*, “Vsemirnaia illiustratsiia”, 1895, 1394, p. 284.

⁶⁵ S. Palma, *The Seen*, op. cit., pp. 46-47.

sis as a result of his political choices⁶⁶. Instead, in the Russian account, he is simply portrayed as a valid military man, and his death at the hands of the Italians is neither tragic, nor celebrated, but stated matter-of-factly⁶⁷. The engraving [Fig. 7], realised from a photo taken by Schweinfurth, dates back to the time when Bahta Hagos was still allied to the Italians, and it shows him in the company of lieutenant Grassi, his son and members of his guard. While the latter are merely in the background, the Abyssinian warrior is in the foreground near Grassi, thus hinting at an equality between them. Interestingly, the author of the article suggests that the Russian reader should consider Bahta Hagos to be an emblem of that Abyssinian ‘type’ who was obstructing Italian possession of the territory. In that sense, he too is transformed into an abstract ‘type’, into the very essence of Abyssinian resistance: not a real – and notorious – human being anymore, but a symbol. The same strategy – abstraction – is also employed in the case of two other pictures, which portray Ras Mengesha and his courier Basha John. Originally taken by Luigi Naretti, one of the most significant and prolific professional photographers of late 19th century Abyssinia and yet not acknowledged by the Russian editors, these photos in themselves communicate wealth and power, following the highly codified rule of equestrian portraiture (Mengesha) and studio staged portraits (Basha John): “Transformed into icons, the subjects of these [Luigi Naretti’s – A.F.] photographs are reified through a process of isolation from their natural environment, often artificially recreated and presented in a highly schematic way”⁶⁸. Before their betrayal, they were both held in high regard in the Italian press, and their elegant appearance fascinated the public⁶⁹. In



Fig. 7

the new, Russian context reification occurs twice, as the article does not cite the subjects’ names (briefly provided in the captions) nor their role within the Italo-Abyssinian conflict, referring to them only as “other pictures related to the conflict between Italy and Abyssinia”. Without more specific information, the Russian reader remains uncertain as to how to interpret those shots: are Ras Mengesha and Basha John friends or enemies, elegant and powerful men or backward savages? There are no remarks, for instance, about the fact that Ras Mengesha’s war outfit did not include socks and shoes – something the Italian press had mocked as a sign of savagery⁷⁰. Without the written text to provide the ‘function of relay’, and a merely denominative caption for the image, a process of signification inevitably occurs: far from being actual individuals, Ras Mengesha and Basha John become signs, ‘types’ of Abyssinian soldiery.

As far as the iconography of Menelik II is concerned, it clearly shows a process of ‘domestication’ during the years, following the development of close bonds between him and the Russian tsar. In 1890 his exoticness still played a constituent part, both in the image chosen by the journal (an official portrait by G. Amato, showing Menelik and his entourage in traditional clothes)⁷¹, and in the text of the related article,

very handsome man, a magnificent Oriental emperor”.

⁷⁰ Cf. *Le vittorie delle armi italiane in Africa*, “L’illustrazione popolare”, 27.01.1895, p. 130.

⁷¹ Once again, we must note the neutrality of the Russian caption (*Abyssinia. King Menelik and his Entourage* [*Abyssiniia. Korol’ Menelik i ego svita*]) in comparison to the original (Italian) one

⁶⁶ Ivi, pp. 50-53, “[...] in the construction of his image we find heavily manipulated and selected representations that give rise to elaborations which may result either negative or positive but which are always evocative of stereotyped images, robustly sedimented in the collective imagery, such as those of the ‘rebel bandit’ or the ‘noble savage’” (52).

⁶⁷ *Bat-Agos. K ital’janskim delam v Afrike*, “Vsemirnaia illiustratsiia”, 1895, 1356, pp. 78-79, 81.

⁶⁸ S. Palma, *Fotografia di una colonia: l’Eritrea di Luigi Naretti (1885-1900)*, “Quaderni storici”, 2002, 1, p. 97.

⁶⁹ Cf. for instance *Scontro di Halai – Ras Mangascià*, “L’illustrazione popolare”, 13.01.1895, p. 98, where Ras Mengesha is called “a

which heavily relies on Orientalist tropes usually applied to North Africa rather than black Africa: "The life of Menelik is a whole poem, of course, embedded with all the peculiarities of the Orient: there are love, vengeance, betrayal, victories and losses, rivers of blood. His own birth bears a touch of legend", and his second wife Bafena is called "a typical woman of the *harem*: a greedy, envious, ambitious and skilled schemer"⁷². Nevertheless, while being a proper 'Oriental man', he is also remembered as accommodating when dealing with Europeans, who fascinate him both for their culture and their scientific discoveries. Five years later, in conjunction with an Abyssinian diplomatic mission to Russia, Menelik is transformed into a "fervent and committed Christian, protector of the Orthodox faith" and his third wife Taytu is labelled "very religious, [...] a patron of the clergy, and especially of monasticism"⁷³. This tie with (Orthodox) religion is enhanced by means of a famous portrait by Italian engraver Cantagalli, where the emperor, soberly dressed, displays a big cross around his neck. Now, as he is becoming a more and more valuable ally of Tsarist Russia, Menelik is not an 'Oriental other' anymore; instead, he is a champion of civil society and modernity, appearing as a partner or ally: "He is a man of great intelligence, curious, aware that the good of his country lies in civilisation. In his palace, the *negus* has a museum with objects gifted by Europeans, among which are photographic devices, geodesic and astronomical instruments, [...] a telephone"⁷⁴. Now the Russian reader is reminded more of the similarities shared with the Abyssinians, than of the mutual differences.

3.3. EMBRACING WESTERN POSES

As African countries were colonies of the West, it is indeed rare to see, in the pages of "Vsemirnaia illiustratsiia", direct encounters between Russian and African people. When this occurs, however, it

is revealing of two coexisting tendencies: to represent (certain) Africans as more civilised than the European press would allow, and, at the same time, to mimic European colonial stances and attitudes particularly with regards to the portrayal of Russian explorers and the exhibits of collected African objects. This ostensible contradiction can be explained as the Russian desire to prove its place and relevance to the Western world, and to promote itself as an equal of European empires. Yet purporting to be a 'proper' Western empire, Russia could not risk being allied with a country viewed as backward or barbarian: therefore, in some contexts, Abyssinia was stripped of all connotations possibly related to savagery, and raised, with its representatives, to the ranks of civilised, Christian countries. A photo by Dmitrii Zdobnov [Fig. 8] shows the most prominent members of the 1895 Abyssinian diplomatic mission to Russia, among which prince Damto, Menelik's cousin. The three Abyssinians, who wear traditional yet somehow not-so-exotic clothes (along with boots), sit in a stern and sober pose alongside Russian officer Nikolai Leont'ev, who had already visited their country in 1894 as a member of the expedition led by Aleksandr Eliseev⁷⁵. Sharing pose and attitude, Leont'ev and the Abyssinians are portrayed as equals, and throughout the article there is a clear attempt to differentiate this particular population from other Africans. For instance, describing two Somali "non-Christian" slaves who were part of the mission, the author writes that "not as beautiful as the Abyssinians, they are beardless, without moustaches; they belong to a more negro type with very curly hair, and they wear colourful shawls and sandals on their bare feet"⁷⁶. On the contrary, prince Damto, who is "extremely pious as all Abyssinians", is a "tall, well built, handsome brunette with a black beard and expressive eyes, with fine aristocratic hands, solemn gait and distinctive features.

(*Menelik and his Commanding Officers in War Clothes*), which instead emphasizes their belligerence.

⁷² *Menelik II, imperator èfiopskii*, "Vsemirnaia illiustratsiia", 1890, 1096, pp. 68, 70.

⁷³ *Negus Abissinii Menelik II i supruga ego tsaritsa Tsegaitu*, "Vsemirnaia illiustratsiia", 1895, 1380, p. 23.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Nikolai Leont'ev would later lead another mission in Abyssinia (1895-1896). Cf. for instance S. Agureev, *Italo-èfiopskaia voina 1895-1896 gg. glazami russkogo ojtsera podporuchika N.S. Leont'eva i ital'ianskogo maiora Dzhiovanni Gamera*, "Voенно-istoricheskaiа antropologiа. Aktual'nye problemy izucheniа. Ezhegodnik", 2005-2006, pp. 73-81.

⁷⁶ *Chrezvychainoe abissinskoe posol'stvo*, "Vsemirnaia illiustratsiia", 1895, 1380, p. 25.



Fig. 8

Even though his skin is almost black, His highness is extremely pleasant to look at, thanks especially to his posture”⁷⁷. Thus, the habit of classifying indigenous people according to their alleged degree of civilisation (a trait of late 19th century Western and Russian discourses over the ‘other’)⁷⁸, becomes here instrumental for the construction of the Russian self and its politics. The journal goes on detailing the official greetings in honour of the Abyssinian guests – among which a traditional Cossack *dzhigitovka*, apparently highly appreciated by them – and recounting their reception by Nicholas II, as well as the ceremony of putting an Abyssinian golden crown on the grave of the late Alexander III as a sign of respect and alliance⁷⁹.

There was, however, still an apparent need to stress Abyssinia’s status as an exotic and ‘second rate’ Christian country, inferior to ‘European’ and civilised Russia. The obituary of Russian doctor and explorer Aleksandr Eliseev, who died in 1895, seems particularly suggestive. Eliseev’s multiple travels throughout the vastness of Russia, the Baltic region, Asia Minor, Palestine and Africa are remembered and detailed extensively also with regards to their



Fig. 9

purpose (for instance his journey to Ussuri krai “to study the Russian colonisation [*rusaskaia kolonizatsiia*] of the region”, or his stay in the Novgorod area to deepen his understandings of kurgans). Curiously, though, the photo chosen for the obituary [Fig. 9], as well as the other pictures of the article, link him exclusively to Africa. Moreover, they follow the typical iconography of the white, European coloniser triumphantly exhibiting his exotic findings. The studio portrait shows him wearing an explorer’s outfit and sitting on a chair positioned over a leopard skin, while a young Somali from Abyssinia stands near him with exotic, traditional clothes and weapons. A sort of exhibition in itself, the photo elevates Eliseev to the rank of prominent Western colonial explorers. Meanwhile, the text reveals the Somali’s status of souvenir, listing him among the mementos Eliseev brought to Russia: “Around Easter, A.V. Eliseev returned home, bringing along a small Abyssinian lion, which he gifted to his majesty the emperor, and a number of young Abyssinians”. One of these Abyssinians is described as the epitome of the native worshipping his master: “[...] the Somali named

⁷⁷ Ivi, pp. 24-25.

⁷⁸ On ‘classification’ as a specific rhetorical device of colonial writing see D. Spurr, *The Rhetoric*, op. cit., pp. 61-75. For a thorough survey of the taxonomic nature of Russian imperial discourse over internal or external ‘others’ during the rise of anthropology, cf. M. Mogilner, *Homo Imperii. A History of Physical Anthropology in Russia*, Lincoln [NE] 2013.

⁷⁹ *Korona-shlem, vozlozhennaia abissinskim posol'stvom na grobnitsu Imperatora Aleksandra III*, “Vsemirnaia illiustratsiia”, 1895, 1381, p. 46; *Priëm Ikh Imperatorskimi Velichestvami abissinskogo chrezvychainogo posol'stva*, Ivi, pp. 40, 46-47.



Fig. 10

Atei became very close to the doctor and, when the doctor died, was so sad that he stopped eating”⁸⁰. The other pictures show a collection of objects the doctor had brought from Africa: shields, spears, a mask made with a lion’s head, skins of wild beasts, all arranged like one of the highly popular ethnographic exhibitions of late 19th century Europe, where, as Clifford notes, “collecting [...] implies a rescue of phenomena from inevitable historical decay or loss. The collection contains what ‘deserves’ to be kept, remembered and treasured. Artifacts and customs are saved out of time”⁸¹. Thus, it is not surprising that a photograph of an Abyssinian soldier “with ancient armour and weapons” is also included among the items of Eliseev’s collection, a vivid reminder that a living person can acquire the status of ‘object’ worthy of being collected, becoming a ‘metonymic souvenir’, functioning simultaneously as sign for the whole (Abyssinia, in this particular case) as well as “a specimen and a trophy”⁸².

While in the Russian Empire the penchant for ethnographic exhibitions and the emulation of the Western colonial displays commonly translated into the creation of museums and shows on the different peoples living inside the Russian borders, the long-lasting relations with Menelik allowed the existence not only of private collections of Abyssinian mate-

rial culture, but also their opening to the public. For instance, in January 1897 one such ethnographic exhibition was held in Saint Petersburg thanks to Konstantin Zviagin, a member of the Russian Red Cross sent to Abyssinia. “Vsemirnaia illiustratsiia” promptly reported on this initiative, with an article and two pictures enclosed (see one of them in [Fig. 10]). Arranged in three rooms, the objects – weapons, sanitary equipment, books, clothes, church items, drawings, hunting trophies and so forth – were intended, in the best tradition of Western ethnographic museums, to “display not individual artifacts but the larger culture they stand in for. Conventionally, in order to be authentic and thus worthy of display, this culture itself must be definable as homogenous, distant and untouched”⁸³. Indeed, under the comprehensive Abyssinian flag, the exhibition gathered together items from ‘Abyssinian’, ‘Somali’ and ‘Oromo’ ethnic groups (quite an arbitrary subdivision in itself), as if they were part of the very same culture. Physical appearance was perhaps the only difference indicated between the three ethnic entities: Abyssinians “can be called beautiful”, while “Somali and Oromo [*gallasy*] are rather ugly”⁸⁴. Despite these surface-level distinctions, they all share the same backward milieu, the same savage and exotic culture: “everything [the sanitary equipment – A.F.] is, of course, primitive and striking in its naivety”, “the religious artifacts are eye-catching for their, so to speak, exoticness”, “even though the number of literate people is very low, the manuscripts stand out for their beauty and they are accompanied by the most primitive miniatures”, “these ethnographic, and in our opinion prehistoric weapons are still used in Abyssinia”, and local people are commonly referred to as “primitive” [*pervobytnye*] or “semi-savage” [*poludikie*]⁸⁵. Thus, reminders of the distance between Russia and Abyssinia are repeatedly presented to the reader, be they comments on the backwardness of this African country, or direct comparisons to the more advanced society and culture of the Tsarist

⁸⁰ A.V. Eliseev, “Vsemirnaia illiustratsiia”, 1895, 1376, p. 462.

⁸¹ J. Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge [MA] 1988, p. 231.

⁸² S. Stewart, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham-London 1993, p. 147. On the metonymic function of the souvenir cf. Ivi, pp. 132-151.

⁸³ K. Sturge, *Representing Others. Translation, Ethnography and the Museum*, Manchester 2007, p. 153.

⁸⁴ *Abissinskaia vystavka*, “Vsemirnaia illiustratsiia”, 1897, 1465, p. 193.

⁸⁵ *Ibidem*.

Empire (“Their oil paintings cannot be compared with our *lubok* production, even in its most basic form”)⁸⁶. Not even does the Orthodox religion prove to be truly common ground between Russians and Abyssians, since the latter maintained certain conflicting beliefs and practices, especially related to superstitions: for instance, a stuffed monkey (part of the exhibition) is reported to be venerated by Abyssinians, who call it “monk” and believe that it prays twice a day and does not eat fat on Wednesdays and Fridays. The only common ground seems to be the Abyssinian alphabet, which is likened to the ‘ancient’ Glagolitic, i.e. to a Slavic alphabet (now a relic of the past, as Russia has evolved and has adopted another, more practical way of writing). In this sense, here we can trace a typical Western perspective, according to which “the representation of the colonies as timeless, static, collective and absent threw into relief a self-representation of the colonizing societies as historical, dynamic, individual and present”⁸⁷. It is precisely the context of the museum, and particularly that of an ethnographic exhibition, with its intrinsic need to order and classify different cultures and their material products, that determines a shift in the narration and representation of Abyssinia: removed from the diplomatic milieu of political alliances, here it becomes one of the many savage, wild, ‘other’ countries whose culture is ranked as backward. Paradoxically enough, the very act of collecting exotic objects increases the distance between them and the country in which they are displayed and shown to the public; as Clifford puts it, “the reality of the collection itself, its coherent order, overrides specific histories of the object’s production and appropriation. [...] The *making* of the meaning in museum classification and display is mystified as adequate *representation*. The time and order of the collection erase the concrete social labor of its making”⁸⁸.

4. CONCLUSIONS

The analysed materials show how a relatively novel media (in the form of the illustrated journal “Vse-

mirnaia illiustratsiia”) was used to spread a certain ‘image’ of black Africa – one largely borrowed from the West – among a newly-formed Russian readership. The typical audience of such a publication, that of educated middle-lower class people, makes the usage of Western sources highly significant, as they were undoubtedly considered valid, compelling, and worthy of the attention of the public. The evident connection with European colonial discourse, namely including the creation of ‘images’, the perpetuation of stereotypes, the subjectivity of the remarks and, overall, the rhetorical strategies employed, is enhanced by the usage of colonial photographs and drawings originally made by Western professionals. The way in which these images circulated within the milieu of European illustrated journals is still not entirely known: although it is quite common to find the very same photos (made into engravings or halftones by different artists) published simultaneously in different countries, not much is known about how they actually arrived in European editorial offices, let alone in Russian ones⁸⁹. In any case, we maintain that Russia seems to have employed the typical Western portrayal of black Africa as savage, backward and uncivilised in order to assert its complicated and even problematic sense of belonging to and identification with modern European nations. The lack of actual African colonies, however, has made the Russian representation of black Africa occasionally more nuanced and often contradictory, as exemplified by the case of Abyssinia. If “the concrete activity of representing a culture, subculture, or indeed any coherent domain of collective activity is always strategic and selective”⁹⁰, the contributions published in “Vsemirnaia illiustratsiia”, far from being innocuous and washed out ‘postcards’ from distant places, conceal identity politics and political actions.

www.esamizdat.it ◇ A. Frison, *Black Figurines. Peoples of the ‘Dark Continent’ in the Russian Journal “Vsemirnaia illiustratsiia”* ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 175-191.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ K. Sturge, *Representing Others*, op. cit., p. 151.

⁸⁸ J. Clifford, *The Predicament*, op. cit., p. 220.

⁸⁹ We hope to clarify this point in future studies, hopefully through archival research.

⁹⁰ J. Clifford, *The Predicament*, op. cit., p. 231.

◇ *Black Figurines. Peoples of the 'Dark Continent' in the Russian Journal "Vsemirnaia illiustratsiia"* ◇

Anita Frison

Abstract

In the second half of the 19th century, the rising interest in the partition of Africa translated into a growth in the number of essays, articles and travel diaries on the 'dark continent' published in Russia. This paper examines how black Africa was represented in the popular illustrated journal "Vsemirnaia illiustratsiia", intended as educational material for a newly-formed middle-class readership. Through written texts and pictures, the journal constructed an image of black Africa quite dependent on Western colonial stereotypes, using colonial-consolidated rhetoric techniques and European sources. While the Tsarist Empire's politics used to meddle in European colonial enterprises, the present analysis highlights how the literary and visual construction of black Africa as backward, savage, and ahistorical may have served to justify Russia's long-debated belonging among Western nations.

Keywords

Imperial Russia, Africa, Vsemirnaia illiustratsiia, Blackness, Representation.

Author

Anita Frison holds a PhD in Linguistic, Philological and Literary Sciences from the University of Padua (2018), where she is currently the recipient and PI of a STARS@UNIPD Starting Grant entitled *The African Text: Representing Africa in Imperial Russia (1850-1917)*. She also teaches Russian Literature at Ca' Foscari University of Venice as an adjunct professor. She has published several articles and translations in international peer-reviewed journals, and co-edited volumes on Andrei Belyi and early Russian film prose. Among her research interests: 19th and early 20th century Russian literature, Russian Symbolism, the representation of Africa in late imperial Russia, early Russian cinema, semiotics, postcolonial studies. Since 2020 she is the co-editor of the scientific peer-reviewed journal "eSamizdat".

Publishing rights

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



© (2022) Anita Frison

Literary Echoes of the Haitian Revolution in the Czech Lands

Jana Kantořiková

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 193-208 ◇

THE image of Africa in the Czech lands in the early 19th century is inseparable from the attention paid to displaced Africans and their descendants. At that time, the emerging Czech national society was seeking its own place in the coordinates of so-called civilized Europe, which was firmly anchored in the transatlantic colonial system, and Czech discourses concerning the conquest of the New World thus often take a direct position concerning the phenomenon of African slavery. As recent research points out, these discourses include reflections on the stance of the Czech nation within the multinational Habsburg monarchy. Concomitantly, parallels of different motivations and degrees of explicitness emerge between the situation of Czechs and that of enslaved Africans¹.

* Funded by the European Union. Views and opinions expressed are, however, those of the author only and do not necessarily reflect those of the European Union or the European Commission. Neither the European Union nor the granting authority can be held responsible for them.

** The concept of “race” is understood in this article in a critical sense, i.e. as a social construct that serves a power narrative, and as such includes semantic and pragmatic dimensions that are fluid and relative, both historically and geographically. Also the use of terms that are related to this socio-historical construct such as “racial mixing”, “mixed-race”, “mulatto”, “sacatra”, etc. must be considered in the light of this disclaimer.

¹ O. Kašpar, *Problematika otroctví černochů v české publicistice ve 30. a 40. letech 19. století*, “Český lid”, 1982, 69, pp. 199-201; Idem, *Střelecký terč s karibským motivem v Litomyšli: Jedna z podob exotiky v českém prostředí 19. století*, “Český lid”, 2004 (91), 4, pp. 387-393; E. Kalivodová, *Český liberalismus nebo české zápacnictví? Jak se Chaloupka strýčka Toma stala v Čechách dětskou literaturou, in 19. století v nás. Modely, instituce a reprezentace, které přetrvaly*, ed. by M. Řepa, Praha 2008, pp. 422-433; Idem, *19th-Century Czech Translations of Uncle Tom's Cabin: What Has Been Left Unspoken*, in *Hermēneus Revista de traducción e interpretación*, 2017 (19), pp. 96-120; M. Křížová, *Slavery and Liberation Observed from the Margins of the Atlantic: Reflections of Overseas Colonization in The Book of Joseph (1783–1784)*, “Litteraria pragensia”, 2021 (31), 61, pp. 100-126, https://litterariapragensia.ff.cuni.cz/wp-content/uploads/sites/62/2021/08/Marketa_Krizova_100-126.pdf (latest access: 13.10.2022).

At the turn of the 19th century, as in other parts of the world, the Czech intellectual elite observed with disturbance but also excitement the development of events in the Caribbean. The wave of slave insurrections against French colonial rule in Saint-Domingue, which resulted in the creation of the sovereign state of Haiti in 1804, was seen as an unprecedented event. In the aftermath of these happenings, depictions of self-liberated slaves appeared in art and literature. In this article I will focus more specifically on the way the topic of the Haitian Revolution resonated in the literature of the Czech lands. After introducing the range of interest in the Caribbean region, Haiti in particular, in different types of discourses, I will explore the field of translation, considered here as a textual space offering encounters between distant colonies and the European countries without colonial possessions. At the core of the analysis is Victor Hugo's early novel *Bug-Jargal* (1826). This story reflects the hierarchization of displaced Africans and their descendants by using a detailed racial classification that ‘scientifically’ structures colonial society. The Czech version of Hugo's Haitian novel, by Dalibor Kopecký (1839), is analysed as part of the knowledge ‘re-production’, allowing racial imagery to be adopted and adapted to the aesthetic and extra-aesthetic goals of the text in its new context. The aim is thus to shed light on the translator's creative interventions into key elements of colonial discourse, considering other literary echoes of the Haitian Revolution in the Czech lands and taking into account the context of local emancipatory efforts preceding the Springtime of Nations.

HAITI: ISLAND OF REVOLUTION

In November 1791 the first Czech newspaper presented explicitly as patriotic, “Krameriusovy

císařsko-královské vlastenecké noviny” [Kramerius’s Imperial-Royal Patriotic Newspaper], portrays Saint-Domingue as a picture of destruction: “From Paris, on the 27th of October, the French and the Moors are still killing each other. Everything is going to ruin. The trade, the reproduction of the people, and perhaps the island itself. If the Moors win, to whom will the colony belong?”². Regular news, based on the foreign press, focuses on listing the damages rather than analysing the causes. One report, however, designates a population group as the source of the trouble and feels the need to explain its denomination to the Czech audience:

[According to latest reports – J. K.] the Mulattoes (that is the name of those people who are descended from a Moor woman and a Frenchman, or from a Moor man and a French woman) [...] are the cause of the terrible uproar, for they wanted to enjoy the same rights as the white inhabitants, and to be like other townsmen, according to the decree of the National Assembly issued on the 15th of May of this year. However, since they were denied this, they provoked the Moors; but when they saw that this uproar was terrible and dangerous, they sided with the white inhabitants, and now they are fighting against the Moors³.

Economic problems, nevertheless, remain in the spotlight, especially the rising prices or even shortages of commodities such as sugar and coffee⁴. The way of presenting the conflict on Saint-Domingue in the Czech province reflects a volte-face of the House of Habsburg towards fractured France. Changes are visible only in 1792 after the account of the Minister of War Narbonne Lara to the Assemblée Nationale about the strength of the French army. In the reporting, the responsibility for the situation on the island is then extended to the “troublesome French”⁵. Any sign of empathy with the insurgents is not to

be found, though, and the attitude expressed remains vigilant and pragmatic. During the War of the Third Coalition, with the Caribbean again under scrutiny, the redaction of “Krameriusovy noviny”, ironically and with self-interest, reminds the English ally that it risks being weakened for the sake of its own Caribbean colony: “The rebellious Moors on the island of Saint-Domingue now publicly have all the help they can get from the English. But let the English take care that they do not dig themselves a hole; for a stormy spirit is already beginning to be heard among the Moors, who number about 300.000 on the island of Jamaica”⁶. At the end of February 1804, the same newspaper reports the establishment of the Moorish Republic [*Mouřeninská republika*] in Saint-Domingue on the 1st of January, adding with astonishment: “What comes of it may, in time, become memorable”⁷. Although the situation creates uncertainty, the fact that the newspaper describes the event as a “liberation of their island from the French”⁸ nevertheless represents a certain form of recognition: the semantics of the word *osvobození* [liberation] speak for themselves. It’s a liberation that the newspaper describes, and the island is considered “theirs”.

How memorable was the Haitian Revolution in Czech culture in the first half of the 19th century? After the above-mentioned early reports, the attention paid to this island seems to subside⁹. In the 1830s several articles emotionally condemning the slave system in the Americas appear in Czech magazines. Haitian events, however, are not explicitly

² Subsequently referred to as “Krameriusovy noviny”, 19.11.1791, 47, pp. 373-374. Due to the common etymology, I translate the Czech word *mouřenín* (in Polish *murzyn*, in Latin *Maurus*) as ‘Moor’. It seems that in the first half of the 19th century, the words *mouřenín* and *černoch* were understood in Czech as synonymous. Cf. J. Jungmann, *Slovník česko-německý*, Praha 1835-1839, pp. 278, 407. Unless otherwise stated, the author of the translations into English is the author of this paper.

³ “Krameriusovy noviny”, 10.12.1791, 50, pp. 395-396.

⁴ “Krameriusovy noviny” also brings the following news from the Free State of Fiume: “The unfortunate revolt of the Moors and Mulattoes on the island of Saint-Domingue is the cause that many must renounce this tasty and delicious drink”, “Krameriusovy noviny”, 17.12.1791, 50, p. 408.

⁵ “Krameriusovy noviny”, 04.02.1792, 5, pp. 43-44.

⁶ “Krameriusovy noviny”, 28.01.1804, 4, p. 14.

⁷ “Krameriusovy noviny”, 25.02.1804, 8, p. 30.

⁸ “Krameriusovy noviny”, p. 31.

⁹ In 1806 Václav Matěj Kramerius published *Přítel lidu. Knížka k poučení a vyražení. Krátké vypsání Afriky* [Friend of the People: A Book for Instruction and Entertainment. A Short Account of Africa], aimed at a wide Czech reading audience. Space is also given to the subject of the slave trade, including Christian slaves in North Africa, but nothing is mentioned about the colonies. The slave system is not rejected on the assumption that the slaveholder is good and caring. The inhabitants of black Africa are described as lazy, for they do not care for their land. Concerning Kramerius’s writings on otherness, see L. Storchová, “*Zemi i pracovitým lidem jsou za břemeno*”. *Alterita a biopolitika ve fikčních cestopisech Václava Matěje Krameria*, in *Fenomén cestopisu v literatuře a umění střední Evropy*, ed. by J. Hrabal, Olomouc 2015, pp. 119-147.

referred to in these abolitionist oriented discourses¹⁰. Detailed information about the Haitian Revolution and the post revolutionary period is provided only in 1857 by Jakub Malý in his treatise *Dějepis emancipace Ameriky* [History of the Emancipation of America]. In this book, he stresses the crucial role of different racial groups in the Haitian conflict: “To the same extent as the mixed-raced, the mulattoes, were turned against the unfortunate black people, the mixed-raced were in turn despised by the white people because of their dark skin, and these different elements, hostile to each other, contributed much to the multiplication of the confusion that occurred in Domingo as a result of the French Revolution”¹¹. The description by Malý suggests that skin colour implies social status, with a presumption of political orientation but also of certain morals and abilities: “the mulatto population felt all the more offended, because they were aware of their moral superiority not only over the black people, whom they far surpassed in mental abilities, but also over the white people themselves, who have become very languid in the delightful climate”¹². The author’s reaction to the slave uprising and its violent consequences is rather justificatory, taking into consideration the conditions in which they lived. At the same time, he expressed doubts about the ability of black people to handle freedom and to live in an orderly state-run society, crediting the mulattoes with much more capability in this regard (without providing further explanation). In these turbulent times, the question of how to implement the idea of liberty seems to be at the centre of attention, be it the emancipation of America from European tutelage and domination or, in Europe, the emancipation of the Czech nation within the Habsburg monarchy.

TAXONOMIC FEVER IN CZECH

Like the Germans, the Czechs also embraced the idea of national identity, and in the last third of the 19th century, they initiated the process of shaping the modern Czech nation. A partial goal of this national emancipation and its vehicle at the same time was the Czech language, which was meant to be ‘resurrected’ and expanded after the period of linguistic Germanization. These efforts are encapsulated in the following statement by Josef Jungmann, philologist, translator and key figure of the Czech National Revival: “In language [remains – J. K.] our nationality”¹³. The literary production in Czech and especially the translation into Czech as a means of enriching its expression and thoughts is thus coming to the fore, although the circle of readers is initially limited. As for academic texts, Vladimír Macura points out that it is difficult to imagine a target group that is unable to read German originals or translations into German¹⁴.

The National Revival was a primarily linguistic project with educational ambitions, aiming, among other things, to lay the foundations of Czech science in Czech, which presupposes the creation of nomenclature in all fields of knowledge, including the humanities. Until the early 1830s, colonial racial terminology in Czech texts appeared rather sporadically, whether in relation to Haiti or in other contexts. Some definitions can be found in political reports of the insurrections in the New World (Mexico as well as Haiti), and although intended to be infor-

¹⁰ Nevertheless, the following article from 1834 starts with the sentence: “The condition of slaves is atrocious everywhere, but especially in the West Indian settlements”, *Jímání otroků*, “Květy”, 26.06.1834 (1), 26, p. 214. Concerning other articles in the journals (“Květy české”, “Česká včela”), see O. Kašpar, *Problematika*, op. cit., pp. 199–201; Idem, *Střelecký terč*, op. cit., pp. 387–393.

¹¹ J. Malý, *Dějepis emancipace Ameriky*, Praha 1857, p. 233.

¹² Ibidem.

¹³ J. Jungmann, *Slovesnost, aneb, Nauka o výmluvnosti prozaické, básnické i řečnické: se sbírkou příkladů nevázané i vázané řeči*, Praha 1845, p. 25.

¹⁴ V. Macura, *Znamení zrodu a české sny*, Praha 2015, p. 70. It was not until the 1840s that German was replaced by Czech as a means of communication by the Czech bourgeoisie. As for translation in the period of National Revival through translation, Macura speaks of the “translationality” [*překládovost*] of Czech culture; Ivi, pp. 69–89. This function of translation, however, is emphasized throughout the 19th century. As Primus Sobotka, ethnographer and translator, states in his study *O překladech v novočeské literatuře* [On Translations in Modern Czech Literature]: “By them [translations – J. K.] new ideas are introduced and implanted in the nation, by them the intellectual connection with the rest of the educated world is maintained and the path of progress and general enlightenment is forged, by them also the domestic language is enriched and educated”, P. Sobotka, *O překladech v novočeské literatuře*, “Osvěta”, 1877, 7, pp. 304–320.

mative, the mixed-race population in such a framework stands out as an untrustworthy, subversive element¹⁵. The topic of racial mixing was thereupon elaborated on in academic works, which, along with newspapers, form another discursive space that connects the Czech intelligence with the latest global ‘discoveries’ and reinforces the sense of national belonging. We can thus observe the effort to publish on current and ideologically useful issues in Czech, also involving subjects such as polygenism, monogenism and racial theories in general. Cultural appropriation of the latest scientific and social knowledge thus brings with it taxonomic excesses.

The elite journal “Krok. Veřejný spis všeučební pro vzdělance národu československého” [The Step: Public Educational Journal for the Scholars of the Czecho-Slavic Nation] carried in 1831 a study on anthropology by Jan Antonín Jungmann that provides a detailed classification of the descendants of “black people” [černoši], “white people” [běloši] and “Americans” [amerikáni]. Furthermore, Jungmann, who was a medical doctor by profession, suggests to scientific circles some purely Czech terms, such as *třetíak* instead of the international “terceron”¹⁶, and adds a judgement on “racial mixing” as “perversity” [zvrhlost]¹⁷. In the same vein, the natural scientist and co-founder of the journal “Krok”, Jan Svatopluk Presl, published in 1834 a treatise, *Savectvo* [The Mammals]. In the section *Člověk* [The Man], this adherent of modern craniology and physiognomy¹⁸ builds on J. A. Jungmann. Presl develops the topic and coins new racial terms¹⁹. As far as the idea of

strengthening national identity through science is concerned, it is, for example, already expressed in the subtitle of Presl’s book: *Rukověť saustavná k poučení vlastnímu* [Handbook for Self Education]. *The Mammals* targets Czechs who have no choice but to study natural sciences and medicine in German. Thus, the author speaks in the introduction as an engaged patriot to patriots: “the book is a monument which will prove the life of the nation, though repressed, its praiseworthy efforts, its longing for education, even if its language is excluded from the order of the living”²⁰. Subsequently, most of this terminology was fixed in Josef Jungmann’s monumental lexicon in five volumes, *Slovník česko-německý* [Czech-German Lexicon], released between 1835 and 1839.

Although the Czech National Revival placed great emphasis on the revival of the language, for its participants, who were mostly bilingual, language could not be sufficient as the only criterion of national belonging. One example is the essay *O rozličnosti národů, zvláště v Evropě a v Asii*²¹ [On the Diversity of Nations, Especially in Europe and Asia] by the historian František Palacký from 1832. This text, which refers to the classification of personalities such as Georges Cuvier, James C. Prichard, Johann Friedrich Blumenbach or William Frédéric Edwards and compares them, is the result of the taxonomic fever of the time. Palacký emphasizes a ‘holistic’ approach to the study of humanity – that is, in the biological, linguistic and historical dimensions – and seeks to establish the relationship between race [plemeno], language/linguistic family [kmen] and nation [národ]²². The fact that Palacký

¹⁵ *Císařské královské vlastenecké noviny*, 09.03.1811, 10, p. 1.

¹⁶ The ‘terceron’ was a designation of a person with one white and one mulatto parent. On this topic, see also C. Gauthier – J. Kantoříková, *Traduire la créolité métisse dans les Pays tchèques: l'exemple des Mystères de Paris d'Eugène Sue*, “Études romanes de Brno”, 2021 (42), 2, pp. 163–180, https://digilib.phil.muni.cz/_lssystem/fedora/pdf/144452.pdf (latest access: 12.10.2022).

¹⁷ A. J. Jungmann, *Člověkosloví čili antropologie*, “Krok: veřejný spis všeučební pro vzdělance národu česko-slovenského”, 1831, p. 551.

¹⁸ Presl does not hesitate to adopt pseudo-scientific theses such as “Also the deviation from the ideal shape of the human figure, especially the skull and face, more or less points to the prevailing animality. The race of negroes, which seems to have made the transition from man to ape, convinces us of this”, J. S. Presl, *Savectvo. Rukověť soustavná k poučení vlastnímu*, Praha 1834, p. 131.

¹⁹ Presl also modifies some of them without explaining his motivation

(e.g. *třetíak* in place of *třetíak*).

²⁰ J. S. Presl, *Savectvo*, op. cit., p. iii.

²¹ F. Palacký, *O rozličnosti národů, zvláště v Evropě a v Asii*, “Časopis českého Museum”, 1832 (6), 3, pp. 257–282.

²² Palacký’s biopolitical essay deserves a more in-depth analysis. For instance, the author states that “plémě kaukaské” [the Caucasian race], “našinské” [our race] is the most perfect one (p. 265); he also proposes the term “Areité” [Aryans] instead of terms such as “indogermánský” and “indoevropský kmen” [Indo-Germanic and Indo-European group] (p. 267). For Palacký, the Old Persian language is more ancient than Sanskrit, hence a reference to the Persian Empire, i.e. *Area*, *Areia* (and other language variants). He opts for this term because of its supposed impartiality and therefore safety: “being impartial [the term – J. K.], it can harm no one”, p. 268. It is

illustrates the supposed conflict from a biological and linguistic perspective by using the case of the black Haitian population (and Jews) indicates that distant Haiti resonated in the minds of Czech patriots. The use of the same language, he claims, by supposedly two different 'biological groups' excludes language as the only criterion of national belonging: "So, for example, the French and the Negroes on the island of Hayti use the same language: but no one will therefore consider them one and the same nation"²³. This statement serves as an argument for Palacký's quest to define the nation on historical grounds – a quest that has its own (bio)political goals²⁴. Palacký was not particularly interested in colonial racial terminology. Nevertheless, anecdotal as this example may seem, the fact that this comparison is used three times in an essay on Europe and Asia reveals a keen interest in the Haitian case²⁵.

LITERARY TRANSLATION: CARIBBEAN THEMATIC 'PORTHOLE'

The ideological basis of the Czech National Revival, seeking liberation through culture (Presl's "the life of the nation, though repressed" [*život národu, ač potlačeny*]), and the critical voices about colonial expansion and the oppression of enslaved Africans (whatever the reasoning behind them: see note 9), are thus far from precluding racial biases. Stereotypical images also enter the Czech cultural context via literary translation, which in the first half of the 19th century had a privileged position as a culture-making activity. The aim was to culturally 'own' the valuable works of European literature in Czech and thereby cultivate the language and the nation²⁶. Nevertheless, we can find rather 'minor'

texts as well, as they were conventional within the Romantic aesthetics coming to the Czech lands at that time. Although the number of Czech readers was not very large in the 1820s and 1830s, interest in the Caribbean region can be noted. While texts about life in the colonies generally address the racial differences between Europeans and the local population, we can see some forms of attempts to overcome racial barriers. For instance, in 1834 a short story entitled in Czech *Daddy Dary, Negr. Pravdivá příhoda* [Daddy Dary, the Negro. A True Tale]²⁷ was published, which condemns slavery through an appeal to the emotions against suffering. The story is based on the motif of mutual rescue, typical of colonial literature: Dary is a freed African slave from Trinidad. After years of hardship, being hated by the slaves and despised by the colonists, this "half-naked savage"²⁸ seeks refuge in London. The colonial metropolis is the homeland of the British officer who saved Dary's life and freed him from bondage. Scorned by Europeans, the black man regains the officer's trust when he finally recognizes in him the rescuer of his daughter. Dary thus finds his place within English society as an exemplary grateful and loyal friend to the captain's grandson. Although the story overcomes the stereotype of the uncivilized African, it strays into a new stereotype, that of the grateful black man [*vděčný černocho*]²⁹.

Still in 1834, the patriotic magazine "Česká

Culture, ed. by S. Bassnett – A. Lefevere, London-New York 1990, pp. 64–70; Idem, *Znamení zrodu*, op. cit.

²⁷ The whole title is *Daddy Dary, Negr. Pravdivá příhoda, z Anglického: Forget me not: r. 1831* [Daddy Dary, the Negro. A True Tale, from English: Forget Me Not: 1831]. *Forget Me Not* was a popular British literary annual. The original title of the story is *Daddy Davy, the Negro. A True Tale*, and its author is just given as "The Old Sailor". The Czech version was published in the volume *Potřebné a zbytečné, anebo, Čím více kdo má, tím po více touží: pěkný příběh dle perského rukopisu od Sarrazina / překládka V. R. K-sem, V Táboře – V Jindřichovu Hradci 1834*, and re-edited in 1858. The translator of *Daddy Dary, Negr* is not indicated, but it was probably Václav Rodomil Kramerius, the son of V. M. Kramerius.

²⁸ Anon., *Daddy Dary, Negr. Pravdivá příhoda, z Anglického: Forget me not: r. 1831*, in *Potřebné a zbytečné, anebo, Čím více kdo má, tím po více touží: pěkný příběh dle perského rukopisu od Sarrazina, V Táboře – V Jindřichovu Hradci 1834*, p. 72.

²⁹ The story for children and youth, translated from German, is also based on this stereotypical character: *Vděčný černocho: příběh z ostrova Haiti, Praha 1879*.

an irony of history that the opposite will happen.

²³ F. Palacký, *O rozličnosti národů*, op. cit., p. 263. As for the Jews, according to Palacký, they are an example of a nation whose members have common physical features but speak different national languages. The authority he refers to is "linguists".

²⁴ The next step of my research will be a study specializing in mixophobic motifs in Czech patriotic writings.

²⁵ Ivi, pp. 263, 264, 277.

²⁶ For instance, in 1805 Josef Jungmann published his Czech translation of Chateaubriand's *Atala*, in 1811 Milton's *Paradise Lost*. On this topic, see J. Levý, *České teorie překladu I*, Praha 1996; V. Macura, *Culture as Translation, in Translation, History and*

včela” [The Czech Bee] offers another view of the Caribbean in *Pohádky negrův na ostrově Jamaice* [Tales of the Negroes on the Island of Jamaica]³⁰. These two stories selected from Matthew Gregory Lewis’s *Journal of a West-India Proprietor*³¹ are prefaced by the Czech editor with a universalizing commentary:

Who does not recognize in the first fairy tale the fable of Cinderella, known perhaps throughout Europe? And in the second, what a similarity with our Czech tales and with the one translated from Russian that we placed in the *Czech Bee’s* March number! Strange, however, is this worldwide spread of fables based on one and the same idea. Who would like to decide where they originated?³²

The emphasis on the commonalities of European/Czech/Slav culture with Afro-Caribbean folklore in this commentary gives to Lewis’s original a completely new context. And it seems that the observed affinity – at a time of obsessive searching for a national spirit – surprised even the patriots themselves. A specific manifestation of the im/possibility of overcoming racial barriers is the narrativization of racial mixing. While scientific discourses publish ‘discoveries’ (with varying degrees of explicitness in the sense of negative judgments), literary discourses disseminate them, showing the pitfalls of these unequal relationships. Before analysing Hugo’s *Bug-Jargal* and its Czech translation, it is important to recall another story set against the backdrop of the Haitian Revolution – the colonial family romance *Die Verlobung in St. Domingo* [The Engagement in St. Domingo, 1811] by Heinrich von Kleist³³. This story is set in Saint-Domingue in 1803 on the eve of the founding of free Haiti. Let us resume the plot, based, as in *Daddy Dary*, on the motif of mutual rescue: Congo Hoango, from the Gold Coast of Africa, is freed from

slavery by his master, a French planter, as a gesture of gratitude for saving him from drowning. In addition to a farm, the planter ‘gives him’ an old mulatto woman named Babekan. Hoango’s only goal, however, is revenge; during the slaves’ uprising, he thus kills his former master with a bullet to the head. The prolonged instrument of his revenge is Toni, Babekan’s daughter with a white man. Raised by her mother to hate white people, the girl is used as bait: profiting from her pale skin, she lures to Hoango’s farm white men fleeing from the black troops³⁴. This tragic novella about the relationship between a white man and a mixed-race young girl served another German author, Theodor Körner, as the basis for his play *Toni* (1812). Although Czech readers could read the German original, a Czech version, *Tony*, was published in 1823 in a translation by František Bohumil Tomsa³⁵.

Toni, by her origin, embodies the transgression (crossing the so-called colour line) just as her mother does. Her existence based on destruction raises the question of whether a harmonious relationship between different races is even possible. Her very being suggests the problem of loyalty, since her skin colour makes her an untrustworthy subversive element and predisposes her to crime. Discourses about the hybrid split of the mixed-race people are made more complex by the figure of Gustav von der Ried, Toni’s lover. He is a white man, a soldier in the French army, originally from Switzerland, which was at that time a battlefield between the French and the Austrians. The ambiguity of identities is what connects these two characters – and continents – together. While in Kleist’s novel racial prejudice eventually leads to tragedy and both lovers die (Toni is murdered; Gustav commits suicide), Körner opts for a happy ending and the interracial relation-

³⁰ See O. Kašpar, *První překlady karibského folklóru do češtiny*, “Miscellanea oddělení rukopisů a vzácných tisků”, 1989, 5, pp. 259–264.

³¹ The whole title is *Journal of a West-India Proprietor, Kept During a Residence in the Island of Jamaica*. The book, from 1818, was released posthumously in 1834.

³² [Red.], *Pohádky negrův na ostrově Jamaice*, “Česká včela”, 16.12.1834, 50, p. 393.

³³ The novel was released as a serial between the 25th of March and the 5th of April 1811 in the magazine “Der Freimüthige”.

³⁴ White-looking characters form the basis of so-called passing (for white) stories. Cf. A. Bourse, *Le Métis, une identité hybride?*, Paris 2017.

³⁵ T. Körner, *Tony*, V Hradci Králové nad Labem a Orlicí 1823. *Tony* was the first Körner’s play translated into Czech (but not the first staged in Czech). After that, Tomsa translated three other plays by this author. Concerning the reception of Körner in the Czech lands, see V. Petrbock, *Theodor Körner in Böhmen*, in *Brücken. Neue Folge: Germanistisches Jahrbuch Tschechien – Slowakei*, 2014 (22), 1–2, pp. 103–128.

ship is presented as complicated but possible³⁶.

A substantial comparative analysis of these two literary works deserves more space³⁷. What is important for the purpose of this article, however, is that the topic of the Haitian Revolution was present in the Czech cultural context and its artistic representations had a certain continuity. Moreover, consider the fact that the Czech version of Körner's play was also staged in 1831 in the Stavovské divadlo in Prague³⁸. Given the small space for dramatic work in Czech at that time, this fact is not insignificant.

BUG-JARGAL BY VICTOR HUGO

The translation of *Bug-Jargal* in 1839 thus meets a readership with a certain knowledge, imagery and assumptions, forming a 'horizon of expectation'³⁹. While readers' responses – except those of critics – are not usually accessible, it is possible to turn one's attention to the translators, to their reading and (re)writing. Here I approach translation as a form of cultural transfer that contributes to the construction of a national identity. The stakes of this culture-making activity are observable both in the politics of translation and in the text itself, which, following Eva Kalivodová, I understand as the result of 'productive reception', since "the translator's interpretation of the original, which is based in the historical context, and the degree to which he or she adopts, or breaks, translation norms valid in that particular context show in the translated text and may help the researcher to recognize a translation

strategy"⁴⁰. The analysis therefore focuses on what has been added and what has been lost in translation, and this under the supervision of the Austrian censorship.

The French original of *Bug-Jargal*, brought out in 1826, is based on Hugo's earlier short story of the same name published in 1820 in the ultra-royalist magazine "Le Conservateur littéraire", co-founded with his brothers. The story is set in 1791 on the eve of the Haitian Revolution. The main character, Bug-Jargal, is a variation on the exceptional romantic hero with multiple identities: he is a black slave named Pierrot, deeply and unhappily in love with Marie, the daughter of his cruel master. In his African homeland, though, Pierrot is a noble, the Crown Prince of Kakongo. As he feels a sense of belonging with his suffering people, he becomes the leader of a faction of insurgents. Let us recall at least the main storyline, which unfolds again from the motif of mutual rescue: Bug-Jargal (as Pierrot) saves Marie, who is about to fall victim to a crocodile. Her fiancé, the French military officer Leopold D'Auverney – de facto Pierrot's rival and political enemy – becomes therefore his protector and friend. When the slave revolt breaks out, Bug-Jargal acts to protect his white friends Maria and Leopold from the escalating violence. What follows is a series of peripeteia articulating determinism, cruelty, treason, cowardliness and heroism, in which Leopold's progressive distrust of Bug-Jargal threatens the lives of all three, as well as ten black hostages. Eventually Bug-Jargal sacrifices himself for the sake of Maria and Leopold and his imprisoned black men. The historically significant role of the mixed-race population in revolutionary events finds in Hugo's novel a phantasmal form rooted in the hierarchies of specialized racial discourses. While Leopold, Maria and Bug-Jargal represent purity of character, figures who are neither black nor white, yet both⁴¹, they embody aberration and ex-

³⁶ In Körner's version, the tragic dimension is limited to the breakdown of Toni's relationship with her mother.

³⁷ While there is a considerable amount of literature on Kleist's novel, analysis of Körner's play (both in the original and the Czech translation) is missing. The comparative work from 1892 is limited to descriptions. Cf. G. Feierfeil, "*Die Verlobung in St. Domingo*" von Heinrich v. Kleist und Theodor Körner's "Toni", Braunau 1892.

³⁸ Josef Kajetán Tyl, an important literary figure of the National Revival, starred in the play's first production. See J. Vondráček, *Dějiny českého divadla. Doba předbřeznová 1824-1846*, Praha 1957, p. 316. For the second production, the play was staged in Nové české divadlo v Růžové ulici in 1842.

³⁹ The horizon of expectation is shaped by a so-called pre-understanding, which is modelled through the reader's experience with texts read in the past and in their everyday experience. On the notion of the 'Erwartungshorizont' with which Jauf followed H. G. Gadamer cf. H. R. Jauf: *Literaturgeschichte als Provokation*, Berlin 2010, pp. 173-177.

⁴⁰ E. Kalivodová, *19th-Century Czech Translations*, op. cit. p. 98. See also Idem, *Browningová nebo Klášterský? Krásnohorská nebo Byron? O rodu v životě literatury*, Praha 2010, pp. 48-53.

⁴¹ Cf. the fundamental book on this topic by W. Sollers, *Neither Black Nor White Yet Both*, Cambridge-London 1997. In addition to thorough literary analyses taking into account the historical and political

cess. Due to their in-between status, they correspond to the Romantic aesthetics of fragmentation, disguise and unclear identity, and they develop this aesthetic as they enrich the Romantic gallery of monsters. Kleist's/Körner's beautiful, pale-skinned Toni embodies the horror of invisible blackness. In *Bug-Jargal* we find the same type of (male) character, but the author gives more space – in line with Romanticism – to mixed-race characters whose appearance matches their deformed character. An extreme example is Habibrah, a slave of deformed body (resembling a dwarf), abused as a court jester and obsessed with revenge. When he appears for the first time, he is identified as a “griffe”, by pseudo-anthropological category by Moreau de Saint-Méry. In his influential treatise on Saint-Domingue, this deputy from Martinique conceives an arithmetic theory of epidermis colour, and he names and delimits the nine categories of racial mixing between black and white people⁴². Hugo provides the term in an encyclopaedic footnote that, metaphorically speaking, embodies the encounter of European interests with the displaced black Africa:

He [Moreau de Saint-Méry – J. K.] posits that men are made up of a total of one hundred and twenty-eight parts, the parts being white in the case of the whites and black in the case of the blacks. Starting from this principle, he establishes that how close to or far away from one or the other colour you are depends on your proximity to or distance from the sixty-fourth term, which serves as their proportional mean. According to this system, any man not in possession of eight full parts white is said to be black. Moving from this colour toward the white, nine principal stocks can be identified, which have even more varieties between them according to how many or how few parts they retain of one or the other colour. These nine species are the *sacatra*, the *griffe*, the *marabou*, the *mulatto*, the *quadroon*, the *metiff*, the *mameluco*, the *quarteronné*, the *sang-mêlé*. The *sang-mêlé*, if he keeps on uniting with the white, ends up in a way becoming confused with this colour. However, it is claimed that he always retains on a certain part of the body the ineffaceable trace of his origin. The *griffe* is the result of five combinations, and can have between twenty-four and thirty-two parts white and ninety-six or one hundred and four parts black⁴³.

context of each work, the book also offers a very useful bibliography (*A Chronology of Interracial Literature*), providing an overview of the motif from ancient times until 1996.

⁴² The author classifies the 128 possible combinations of black-white racial mixing into nine categories. L.-E. Moreau de Saint Méry, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'Île Saint-Domingue*, Paris [1797] 1875, pp. 83–99.

⁴³ V. Hugo, *Bug-Jargal*, ed. and transl. by C. Bongie, Toronto 2004,

Biassou, another leader of an insurgent faction and Bug-Jargal's adversary, known for his extreme cruelty and cunning, is termed “sacatra”. His origins are thought to be the source of his diabolical nature, which consists of a tiny proportion of supposed white intelligence and black brutality. Romantic aesthetics thus work hand in hand with pseudo-science, fixing violent racial images and disseminating a particularly complex colonial nomenclature. It should be added that these terms also appear in the aforementioned Kleist's and Körner's works, targeting a middle-class German-speaking (or at least reading) audience. Given the absence of any footnotes or explanations, it can be assumed that both German authors expected their ideal – that is, informed – reader to understand the meaning of these words or to be willing to understand⁴⁴.

Hugo's novel has long been the subject of literary critical controversy and continues to provoke us to this day. One of the reasons is the overall mixophobic subtext of the novel. In addition to the negative image of characters coming from the unions of Africans, Amerindians and Europeans, we find here a contemptuous mockery of the mixing of languages, clothing, food and ceremonies – in a word, cultural heritage⁴⁵. Chris Bongie, analysing *Bug-Jargal* as part of discourses that mourn France's loss of Saint-Domingue as an imperial object, exposes the difficulties of literary scholars with this work, especially in terms of the protection of the ‘originality’ of one of the most important figures of the French pantheon. The fact that Hugo's novel is

p. 67.

⁴⁴ In Kleist, Babekan is designated as “Mulattin” and Toni as “Mestize”; in Körner, however, Babeckan is designated as “Mestize” and Toni appears without specification. Such a modification suggests her skin colour is even fairer. In some conceptions, such a degree of whiteness is considered equal to the whiteness of white people. It cannot be ruled out that this modification was related to the possibility of giving the play a happy ending.

⁴⁵ This motif is analysed, for instance, in L.-F. Hoffmann, *L'Idéologie de Bug-Jargal. Compte rendu de la communication au Groupe Hugo du 25 mai 1989. Université de Paris VII, équipe du XIXe siècle* http://classiques.uqac.ca/contemporains/hoffmann_leon_francois/ideologie_bug_jargal/ideologie_bug_jargal.pdf (latest access: 14.10.2022); Idem, *Victor Hugo, les Noirs et l'esclavage*, “Francofonie”, 1996, 31, pp. 47–90; C. Bongie, *Victor Hugo and the Melancholy Novel: Reading the Haitian Revolution in Bug-Jargal*, “French Studies”, 2018 (72), 2, pp. 176–193.

full of passages derived from other (and problematic) sources⁴⁶ concerning the Haitian Revolution has led to the marginalization of this text and to the development of a discourse regarding the immaturity of the young author or, on the contrary, the experimental – that is, polyphonic – character of Hugo’s early work⁴⁷.

As far as the Czech reception of Hugo’s work is concerned, the first Czech version of *Bug-Jargal* also finds itself on the margins⁴⁸, as the text seems to have dropped out of literary history; neither Cvahoučková⁴⁹ nor Petrovská⁵⁰ mention it. The translation is indirectly referred to in Hrbata⁵¹, but no attention is paid to it. The introduction of Hugo’s work into Czech literature is thus traditionally associated only with the Revolution of 1848: the theatrical adaptation of *Sonneur de Notre-Dame* by Charlotte Birch-Pfeiffer was staged in Czech translation that year; the first Czech translations of Hugo’s poetry were situated just slightly earlier⁵². As Zdeněk Hrbata points out, “[Hugo – J. K.] enters Czech lands primarily with the fame of a politician, a representative of the French Revolution of 1848, with the aura of democracy and humanism, a personality whose activity and public engagement the Czech political press will not cease to report from then on until Hugo’s death”⁵³.

Yet it was Dalibor Kopecký’s *Buk-Jargal. Pověst po Viktoru Hugo* [Buk-Jargal: Tale after Viktor Hugo] that introduced the French writer to Czech literature. The reasons for the invisibility of this text

can be found, at least partly, in the framing of the publication, since it was released as part of a book bearing the title *Pověsti z nové romantiky* [Tales from the New Romanticism] with the indication “Volně vzdělal Dalibor Kopecký” [Adapted by Dalibor Kopecký]⁵⁴. The name of the French author is thus hidden inside the book. The novel is followed by a second text entitled *Hrob věrných* [The Grave of the Faithful Lovers] by David Bartolotti, who is none other than Alexandre Dumas, even better hidden behind this invented Italian-sounding name⁵⁵.

Another reason for this overlooking of the Czech *Bug-Jargal* is that the role of the translators and cultural mediators – although they were often referred to as authors at the time – has long been outside of research interest. Moreover, Kopecký is not one of the ‘great men’ of the National Revival to whom attention is usually paid. The life path of this promoter of Romanticism is not well known⁵⁶. As we will see, his medical education and more than probable access to the latest ‘scientific’ knowledge on anthropology is not insignificant to the context of his *Bug-Jargal* translation.

TRANSLATION AS LIBERATION

Before 1848 the image of revolutionary France in the Czech lands was rather negative. According to Stéphane Reznikow, the fear of the French in the

⁴⁶ Besides Moreau de Saint Méry, is it especially Phillipe-Albert de Lattre and his book *Campagnes des Français à Saint-Domingue, et réfulations des reproches faits au capitaine-générale Rochambeau* from 1805. Cf. C. Bongie, *Victor Hugo*, op. cit., p. 178.

⁴⁷ Ivi, pp. 177–178.

⁴⁸ The translation is mentioned only in a short article in 1936 by Otomar Schiller, a literary scholar and high school teacher. O. Schiller, *Zaváté cestičky romantiky do Čech*, “Nové Čechy. Pokroková revue politická, sociální a kulturní”, 03.03.1936 (19), 1–2, pp. 12–13.

⁴⁹ J. Cvahoučková, *První ohlasy díla a činnosti Victora Huga u nás*, “Světová literatura”, 1971, 4, pp. 240–247.

⁵⁰ M. Petrovská, *Victor Hugo: l’écrivain engagé en Bohême*, Paris 1977.

⁵¹ Z. Hrbata, *Victor Hugo v Čechách 19. století*, “Česká literatura”, 1986 (34), 2, pp. 122–137.

⁵² S. Reznikow, *Francophilie et identité tchèque 1848–1914*, Paris 2002, p. 79; Z. Hrbata, *Victor Hugo v Čechách*, op. cit., p. 126.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ A verbatim translation would be “freely elaborated/edited”. The book was published by Martin Neureutt.

⁵⁵ This work by the mysterious Italian writer is probably the first work by Dumas published in Czech. It can almost certainly be argued that the original is the text *Laurette ou le Rendez-vous* [Laurette or the Rendez-vous] from 1826.

⁵⁶ Dalibor Kopecký was born in Polička, Eastern Bohemia, in 1815 to a middle-class family as Jan Nepomuk Kopecký. In the 1830s, as a student of philosophy and medicine, he participated in the Prague national movement by publishing fiction and essays under the patriotic name Dalibor (in magazines such as “Jindy a nyní”, “Česká včela”, “Květy” and “Ost und West”). Since French was not taught in the secondary schools where Kopecký studied, he must have started to learn it only in Prague. In 1841 he graduated as a medical doctor, but shortly afterwards he became mentally ill. His literary career came to a close, and he died in 1864 in an asylum. *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce 2/II K–L*, ed. by V. Forst et al., Praha 1993, pp. 845–846. My great thanks go to these historians and archivists, who have been very helpful in tracking down and verifying information about Kopecký: Jan Košek, Radka Holendová, Vlastimil Kovář and, above all, Stanislav Konečný.

period 1789–1815 led to an increase in Austrophilia and Russophilia amid Czech intellectuals⁵⁷. Due to Austrian censorship ‘protecting’ the order in the empire and the morality of the population, and also because of the reticence of Czech patriots, in general loyal to the Habsburg monarchy, Czech–French cultural transfers were very limited. Between 1804 and 1848, continues Reznikow, only sixty-seven French literary works were translated into Czech, and one can speak of Francophilia in the Czech lands before 1848 only among the most radical personalities. In such a context, literary translation, especially from French, is hardly a politically neutral activity⁵⁸. As for the 1830s, interest in Hugo is documented amid Czech Romantics; in addition to the notes on poetry in Karel Hynek Mácha’s diaries (1834), this is especially the case with Karel Sabina’s poem *Ku vzdáleným* [To the Distant, 1836], in which “in [...] the array of ‘examples’, Hugo as a representative of French democratic thought stood at the forefront”⁵⁹.

Kopecný thus responds to Sabina’s call to turn to the French author, but with reservations. He presents the book with a poetological preface which, although formulated as a purely aesthetic matter, hints through metaphors at a political dimension. As he states, the aim of the new Romantic poetry is to move (in the sense of *emovere*) the audience, and its origin is found in France, seen as a “famous cradle of all noisy phenomena”⁶⁰. As for the translation strategy, Kopecný notes:

And professing the belief that to translate properly is, if not more precious, at least as praiseworthy as to adapt for foreign countries the original writing, I have, therefore, being conscientious of the truth, called my action as indicated (“educated freely”), that the kind reader, seeking the origin, may know on whom he may justly impose the faults which his discerning eye would find either in

the words or here and there in the arrangement itself⁶¹.

Without further argumentation, it is thus foreshadowed that Romantic literature will be mediated by a rather classicist approach⁶². Behind the translator’s ‘author’s modesty’ one can also read the need to rewrite the text of “famous”⁶³ Victor Hugo (presumably because Hugo’s attitudes at the time of *Bug-Jargal* were already very anti-revolutionary, i.e. against both the French and the Haitian Revolution, which is clearly evident in the original). However, the apolitical nature of the preface, which was a mainstream attitude among Czech patriots, and the choice of the classicist method of translation, allowing relative liberty, do not necessarily exclude the possibility that the author was unaware of the political dimension of his work⁶⁴. Indeed, the changes in the Czech version are substantial, observable on multiple levels such as story framing, plot, composition, characters, and interplay with specialized discourses. All of these modifications ultimately affect the ideological level of the novel, especially in terms of racial biases and attitudes towards slavery, and adapt it to an abolitionist and anti-imperialist discourse that is universalizing but, as I will try to show, at the same time offers a perspective responding to local cultural–political needs⁶⁵.

⁶¹ Ivi, p. viii.

⁶² Such an approach does not emphasize the author’s individuality but the translator’s appropriation. The fact that the literary work existed in Czech was sufficient. See V. Macura, *Znamení zrodu*, op. cit., p. 69.

⁶³ D. Kopecný, *Bug-Jargal*, op. cit., p. vi.

⁶⁴ It was the absence of a political dimension in the conception of New Romanticism that earned Kopecný the negative criticism of Jakub Malý. According to him, Kopecný mistakenly does not perceive New Romanticism as a manifestation of the French national spirit and thus fails to name the real cause of such writing – that is, the nature of the nation, its political conditions and its degree of education. J. Malý, *Pověsti z nové romantiky – review*, “Denice”, 1840, I, pp. 59–63.

⁶⁵ Kopecný’s consciousness of the political dimension of *Pověsti z nové romantiky* is also reflected in the rewriting of the second text of the book, which translates Dumas’s story. Since its topic is not directly related to the image of Africa, we cannot devote more attention to it for lack of space. Let us at least mention the essentials: it is a tragic love story between a French soldier and a German girl set against the backdrop of the Napoleonic Wars – more precisely, the Russian campaign in 1812. While France is presented as a symbol of civilization, the Russians are seen as barbarians, standing in the way of a permanent universal peace. Kopecný rewrote the original as

⁵⁷ S. Reznikow, *Francophilie*, op. cit., p. 43. For the immediate reaction to the French Revolution in the Czech lands, see *Francouzský švindl svobody*, ed. by C. Madl – D. Tinková, Praha 2012.

⁵⁸ According to Jiří Levý, after 1848 there was a paradigm shift in translators’ interest in actual works that had ideological (i.e. political) goals, since the literary language had already been created. It is therefore questionable whether the timing of this shift should be reconsidered. The possibility of seeing the issues of language and ideology as permanently intertwined should also be taken into account. J. Levý, *České teorie překladu I*, op. cit, p. 146.

⁵⁹ Z. Hrbata, *Victor Hugo v Čechách*, op. cit., p. 124.

⁶⁰ D. Kopecný, *Bug-Jargal. Pověst po Viktoru Hugo*, in *Pověsti z nové romantiky*, Praha 1839, p. v.

BUG-JARGAL BY DALIBOR KOPECKÝ

The translator frames the story with an added opening passage in which he outlines the history of the colonization of the Americas and illuminates the presence of Africans on this continent. Starting with the sentence “It is now the third century since the Europeans conquered America across the sea and rampaged on its soil. Ancient mines have exported their treasures without satiating the avarice of greedy multitudes”⁶⁶, the function of this introductory part is not only to inform the Czech audience about the distant reality, it is above all to establish a point of view. The story is not told by the figure of the French officer Leopold, as in the original, but (mostly) by an omniscient narrator who subsequently critically comments on the oppression of the Amerindians [*Indiáni*] and the displaced Africans turned into slaves. Stereotypes about the physical and psychological specificities of the African population, especially the endurance interpreted as insensitivity, supposedly caused by the African sun, are exposed in order to contest the slave system, not to defend it: “Because European landlords likened the slave race to unworthy beasts, they tortured the poor wretches in chains without conscience”⁶⁷. The slave trade is, however, condemned, along with all its participants:

Cunning and violence willingly contributed here to the success of such a damnable work; there a depraved father often brought his own child to sell; an unfortunate son sold his poor father in time: and so the traffic of men – the eternal shame of our human race – was carried on in honour and decency on the soil of two great worlds⁶⁸.

The narrator states the increasing cruelty of the colonizers, which, he notes, culminates at Saint-Domingue. His compassion for enslaved Africans is

a story of tragic love between a French soldier and a Russian girl. In contrast to Dumas’s text, the Russians are presented as good and kind people. Many factors could have influenced such a rewriting; the possibility cannot be excluded that the glorification of the French army in Dumas’s work may have seemed to the translator excessive (even risky due to Austrian censorship) and the motif of disdain for the Russians, who are also Slavs, unsuitable for the ideology of the Czech National Revival.

⁶⁶ D. Kopecký, *Buk-Jargal*, op. cit., p. 11.

⁶⁷ Ivi, pp. 12–13.

⁶⁸ Ivi, p. 12.

difficult to overlook, as is the perspective of justifying their rebellion. Unlike Hugo, Kopecký foregrounds the motif of Ogé’s revolt, which instigated the first slave uprising. This historic figure is granted a Slavic (and Slovak) sounding name, Jožek:

defiantly resisting his tormentors, and having beaten several guards, with a strong fist, he broke the slave chains; then his companions grouped themselves together and brought great destruction on the Europeans. [...] The beaten settlers now shrieked with furious vengeance; if formerly they had treated their servants cruelly, now, torturing the poor, they only kicked the accursed people inhumanly⁶⁹.

It is through the scene of Jožek’s execution that the reader of the Czech version is given a preface to the plot. Such an introduction highlights not only the problem of slavery but also the perspective that justifies rebellion against enslavement.

Bug-Jargal is not the first literary figure of a black man in Czech (translated) literature. In the period under review, we also find, besides the already-mentioned *Daddy Dary* (“Davy” in the original), the translation of *Paul et Virginie* [*Pavel a Virginie*, 1836] by Bernardin de Saint-Pierre, with the figure of devoted slave Domingue, and an adaptation of Defoe’s *Robinson Crusoe* for youth, *Mladší Robinzon* [The Younger Robinson, 1808], with his faithful Friday⁷⁰. However, Bug-Jargal introduces a new type of black male hero as a freedom fighter, following his predecessor Jožek, who is typologically close to the legendary romantic hero Jánošík, fighting for the Slovak nation against Hungarian oppression. In general, Kopecký’s Bug-Jargal recalls more of a medieval knight, devoted to his kingdom and people, than a prototype of a (noble) savage. His virility is presented as gentle and chaste: “The splendid build of his body and the glorious expression of his blazing eyes gave him a sort of personal dignity, for which not only his companions in the same misery honoured him with their esteem, but the brutal dragoons themselves treated him with great gentleness”⁷¹. How different from Hugo’s original, full of racial stereotypes. Bug-Jargal is here presented

⁶⁹ Ivi, p. 13.

⁷⁰ Between 1808 and 1853, this anonymous Czech adaptation was published four times.

⁷¹ D. Kopecký, *Buk-Jargal*, op. cit., p. 25.

through Leopold's eyes:

This negro, of an almost gigantic height and prodigiously strong, [...] the air of ruggedness and majesty stamped on his face in the midst of the characteristic signs of the African race; the gleam in his eyes; the whiteness of his teeth against the gleaming blackness of his skin; the width of his brow, especially surprising in a negro; the disdainful swelling that imparted something so lordly and so powerful to the thickness of his lips and nostrils; the nobleness of his bearing; the beauty of his form, still possessed of what one might call Herculean proportions⁷².

While the original version implicitly 'threatens' the possibility of a scandalous rape of a white woman by a black man, this motif is completely subdued in the Czech version. After all, such an element, as well as other descriptions eroticizing his body, would certainly not have passed muster with the Austrian censors who closely guarded the depiction of sexuality within the Empire⁷³. Thus, while in the original it is repeatedly emphasized that Bug-Jargal is big in stature, the motif appears less in the Czech version, where that particular attribute or an entire passage may be missing. For instance, in the scene with the crocodile, we read: "a young black man of colossal stature who with one arm was holding up the terrified girl"⁷⁴, which is translated as "[Leopold] saw his bride resting helplessly in the arms of a young black man"⁷⁵. His body is stereotypically associated with danger, temptation and sexual taboo. In the next rescue scene, there appears "a huge black man emerged from behind a burning palisade; he was carrying off a young woman"⁷⁶. The Czech translation is verbatim here, but the motif appears only once. In the original, this scene returns as "an infernal vision"⁷⁷ of Leopold, who subsequently also describes Bug-Jargal as "a big negro defending himself [...], like Beelzebub himself he was"⁷⁸.

Kopecný's Bug-Jargal accepts the fate of unfulfilled love for his beloved lady and sacrifices his feelings for the sake of her welfare, which is synonymous

with Leopold's safety. Unlike the original, this Bug-Jargal does not sacrifice his life in a suicidal action⁷⁹. The Czech version is shortened and simplified, but the main character stays in the heroic fight until the end and tries to preserve everyone – Maria, Leopold, the hostages and himself. Here it is Leopold who gives himself up to death, death for an ideal, returning to Biassou's camp to be executed, as he wants to keep his word of honour. Finally Bug-Jargal throws himself in front of Leopold to protect him with his body and his leader's authority, but the executioners, full of revenge against white people, shoot before Biassou's order, and Bug-Jargal dies. Rather than suicide, the scene suggests a missed opportunity for negotiation. While Hugo lets eventually all the main characters die, in Kopecný's version Maria and Leopold survive; in the final scene, they bow over the body of their friend, despite racial barriers and their official position on the war chessboard. Bug-Jargal's death thus becomes meaningful, as does the whole slave uprising. In this way, the image of the revolution is stripped of the absurdity present in the original.

Other modifications in the Czech version follow in a similar vein: Bug-Jargal's master, Maria's father, is represented as even more cruel than in the original; generalizing images of Africans as lazy, animal-like and hypersexual are erased, as well as excessive descriptions of their nudity. The two most perfidious characters – Habibrah (Abibrah) and Biassou (Biasov) – remain, however, perfidious, associated with the devil. The difference is that the Czech audience could not know that in Hugo's original they are identified as mixed-race and that this 'essential otherness', exactly classified, is supposed to shape their character unless the Czech reader reached for one of the German translations – there were at least two at that time, and both retain the racial mixing terminology⁸⁰. Did Kopecný hear the appeal of Biassou in his

⁷² V. Hugo, *Bug-Jargal*, op. cit., p. 80.

⁷³ In the original also appear descriptions of half-naked black women (chapter 26). In the Czech version there is no mention of black women at all.

⁷⁴ V. Hugo, *Bug-Jargal*, p. 78.

⁷⁵ D. Kopecný, *Buk-Jargal*, op. cit., p. 21.

⁷⁶ V. Hugo, *Bug-Jargal*, op. cit., p. 100.

⁷⁷ Ivi, pp. 101, 102.

⁷⁸ Ivi, p. 108.

⁷⁹ Bongie points out the psychologically unmotivated ending in the original, which was in the first English version interpreted by the translator, at least, as a love-motivated suicide. C. Bongie, *Victor Hugo and "The Cause of Humanity": Translating Bug Jargal (1826) into The Slave-King (1833)*, "Translator", 2005 (11), 1, p. 8.

⁸⁰ Cf. V. Hugo, *Bug-Jargal*, in *Victor Hugo's sämtliche Werke* 7,

disdain for terms invented by white people? In the original, the figure states, “*Negroes and mulattoes!* What do you mean by that? Have you come here to insult us with those odious names invented by the contempt of the whites? There are only men of colour and blacks here, do you understand that, my fine colonist?”⁸¹.

Given the magazines to which the Czech translator contributed, it is very likely that articles on slavery in the New World as well as literary texts on the Caribbean did not escape him. The same applies doubly to scientific literature: Kopecký’s university teacher was the aforementioned J. S. Presl, the author of the treatise *The Mammals*, where even the term *grif* was used and explained. In addition, Presl was also the author-translator of an article about Congo, *Krátká zpráva o zemi Kongo v Africe* [A Short Report on the Country of Congo in Africa, 1831], published in “Krok”⁸². Despite Kopecký’s scientific background – or maybe because of it – the interplay between specialized discourses is abolished in his version. All the terms for racial mixing are dismissed and the above-quoted explanatory footnote excised. With this edit, Bug-Jargal’s character is ‘purified’ as well, since his racist comment, which in the original denotes contempt for Biassou’s racial origins, is removed. Furthermore, the motif of the difference between the “*nègres congos*” (i.e. born in Congo and thus ‘directly’ African) and the “*noirs créoles*” (born in colonies and already partly ‘civilized’) and that of the disdain of the first for the second is also erased⁸³. How should the phenomenon

of the translator’s ‘active indifference’ to these taxonomic ‘refinements’ be interpreted?

It may be rooted in Kopecký’s disagreement with the nomenclature coming from ‘above’, which is, moreover, inappropriate in a Romantic work considered as an opportunity to give a voice to the genius of the people. After all, it is the language that is at stake: in the preface, Kopecký states that the writer should learn the language from the nation – that is, the people – and not the nation from the writer (“Učiti se hled spisovatel řeči od národa, a nikoli naopak od spisovatele národ!”)⁸⁴. On the other hand, the possibility cannot be ruled out that he simply found such technical details about the distant colonial world to be irrelevant to the Czech reader and the acquisition of such terms unnecessary for the literary language.

The issue, however, is not just the absence of colonial terms for racial mixing in the text. The mixed-race characters are probably introduced into Czech literature in connection with the Haitian Revolution – more specifically in the Czech version of Körner’s play *Toni*. Although the translator, F. B. Tomsa, does not render these terms, the idea remains present in the text through other means such as descriptions or metaphors. In Kopecký’s version, though, the characters are presented exclusively as white, black or without any specification. The structure of Saint-Domingue’s/Haitian colonial society is thus flattened, the complexity of racial hatred between different groups erased along with motifs of culinary and linguistic mixing and so on and disdain for that⁸⁵. The motif of extreme violence is maintained (except sexual violence), but it appears on both sides of the (racial) barricade. The result of these modifications is certainly an overall simplification but also the idea of de-hierarchization and equalization. The translator hence offers a version that is reductive but explicit: after Bug-Jargal appeals to Leopold as “brother”, the French officer responds, “Let me also call you brother – though our skin is different, day and night are also the race of one father”⁸⁶. This

Deutsch von H. Laube, Frankfurt 1835; Idem, *Bug-Jargal*, in *Victor Hugo’s ausgewählte Schriften*, 3, Stuttgart 1835. Although the explanatory footnote, taken from Saint-Méry, is missing in the Seyhold’s translation, the terms are explained directly in the text. However, the translator often does not stick to the original and treats the terms arbitrarily.

⁸¹ V. Hugo, *Bug-Jargal*, op. cit., p. 136. This passage does not appear in the Czech version.

⁸² In this report, based on John Barrow’s observations, the Congolese population is characterized by goodness and musicality but also by low morality – compared to the inhabitants of other African countries – as well as by great laziness, which hinders their educability; we find there also a condemnation of the slave trade. J. S. Presl, *Krátká zpráva o zemi Kongo v Africe. Podle Barrowa*, in *Počátky české cizokrajné etnografie. Antologie textů*, ed. by O. Kašpar, Praha 1983, pp. 93–95.

⁸³ V. Hugo, *Bug-Jargal*, op. cit., p. 58.

⁸⁴ D. Kopecký, *Buk-Jargal*, op. cit., p. viii.

⁸⁵ Yet the motif of Leopold’s ironic smile at the dress of the black men (a mixture of French uniforms and priestly clothing) remains.

⁸⁶ D. Kopecký, *Buk-Jargal*, op. cit., p. 31. Except for this example, the word race, in Czech of this period *plémě* or *plemeno*, is used

message is confirmed in the final romantic scene, in which Maria and Leopold bow over Bug-Jargal's body like evangelists of this allegedly racially unequal friendship.

It can be assumed that there was also another motivation behind the translator's refusal to 'reproduce' the latest 'findings', as Hugo did in his text with references to Saint-Méry and so on. The topic of African slavery in the Americas was a sensitive one for several Czech patriots. What interested them was also the metaphorical dimension of this topic, applicable to their own local emancipatory efforts⁸⁷. Kopecký's text thus enters a context in which representations employing the image of enslavement in relation to the Habsburg monarchy have a certain continuity. As Markéta Křížová points out, the trope of the enslavement of the Bohemian kingdom by Habsburg's ascension to the throne appears already in Bohuslav Balbín, the defender of the Czech language in the Baroque period, who was followed by patriots of the National Revival⁸⁸. Even more important for our purpose is *Das Buch Joseph* [The Book of Joseph, 1783], which contains critical comments about overseas colonization and references to the uprisings there⁸⁹. Published in German under the alias "Franz Adam Ziegler" and translated by V. M. Kramerius into Czech one year later, *Kniha Josefova* became "one of the most widely read and influential Enlightenment texts among the lower classes in the Czech lands"⁹⁰. The core of the narrative is the rise of the subjects of an untitled kingdom, who were enslaved under the Habsburgs, but they are now liberated by the social and political reforms of the enlightened Emperor Joseph II. This relatively transparent allegory is formulated as a prophecy in which the liberation of slaves is intertwined with the emancipation of subjects claiming civil rights, and the view of the "kingdom" with the view of colonies overseas. Ultimately, the paternalistic and passive

granting of freedom is confronted by the winning of freedom and revenge, guaranteed by God's justice. For Křížová, this book is unique precisely because it praises the liberation efforts of the slaves themselves, as no similar motif is found in the context of European Enlightenment abolitionist literature⁹¹.

Does not Kopecký's praise of the liberation efforts of the slaves themselves refer to that "untitled kingdom" as well? Although the connection between the enslaved and rebellious Africans and the Czech subjects of the Austrian empire is not made explicit in *Bug-Jargal*, this parallel is present in the text as a possibility, supported not only by the tendency towards ahistoricity of the translation⁹² but also by similar links in previous texts that are culturally shared – beyond Balbín and *Das Buch Josef* is also, for instance, the famous Herder chapter about the rise of the Slavs⁹³. These prerequisites shape the 'horizon of expectations' of both the translator as reader and the translator as writer addressing a certain audience. In this light, the portrayal of the revolution's bearers as we find them in Hugo's original – that is, as monsters acting according to the lowest instincts – would not be very responsive to local cultural political aspirations. The image that undermines and sometimes ridicules the insurrection demanding human rights for all and the right to national self-determination was thus rewritten as a romantic call for justice.

It is actually surprising that the book was published, since literature in translation, especially from France and, moreover, with the topic of the revolution, was under the scrutiny of the censors⁹⁴. Be-

sporadically in Kopecký's version.

⁸⁷ It is also a question of what the Czech patriots were more (or really) interested in – i.e. in African slaves or their local problems – but we do not need to decide the answer to this question at this point.

⁸⁸ M. Křížová, *Slavery and Liberation*, op. cit., pp. 100-126.

⁸⁹ According to Křížová, *Kniha Josefova* reacts to one of the many uprisings in Jamaica (personal correspondence).

⁹⁰ M. Křížová, *Slavery and Liberation*, op. cit., p. 116.

⁹¹ Ivi, p. 122.

⁹² For instance, the day of the first upheaval is indicated but not the year; historical figures such as Ogé, Jean Biassou and Boukmann are, by lack of explanatory notes, anonymized.

⁹³ As Macura points out, in the Czech version of Herder's chapter, translated by J. Jungmann in 1813 for the journal "Prvotiny" (*O Slovanéch* [About the Slavs]), the passage about the liberation of the Slavs from the slave chains was not rendered. The reason for this omission could be Jungmann's disagreement with the passage, seen as undermining the image of Slavs loyal to Habsburg, but also Austrian censorship or Jungmann's self-censorship out of fear that it would turn into a political slogan. V. Macura, *Znamení zrodu*, op. cit., p. 77.

⁹⁴ Cf. especially the third chapter of the book *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert*, ed. by N. Bachleitner, Tübingen

sides, most of Hugo's and Dumas's works were on the banned books list. As far as I am aware, there are no available sources on the censorship proceedings regarding Kopecký's translation, and this final published version is the only known one. We have only Karel Sabina's statement, which is imprecise and therefore not very reliable. The reason may be that it dates twenty-five years after the publication of Kopecký's book: "not only the writings but also the names of some foreign writers were banned. [...] The names of Al. Dumas and Victor Hugo, which Dalibor Kopecký had inscribed on his translated stories, were erased"⁹⁵. In any case, it is impossible to determine the relationship between censorship and self-censorship, but in general the authors primarily wanted the book to be published and were thus prepared to make creative concessions; a cover referring only to Kopecký's romantic tales does not seem dangerous, and Haiti is far away, after all. The potential topicality of this already-historical event is thus covered up.

The echoes of the Haitian Revolution, carried through translation, reverberated in various discourses during the Czech National Revival. Czech culture as a translating culture built its relationship not only with the distant overseas reality but also with the mediating texts and cultures that – as understood at the time – were represented by these texts. Above all, however, the formation of one's own identity was at stake. Czech culture thus shares a growing anthropological interest in colonized but still relatively unknown populations; its scientific discourses want to seem terminologically 'accurate', which means that they are as racist as the discourses of the conquering powers. Yet, at least according to the examples analysed, the interplay between science and literature regarding racial imagery, which

we encounter in French and German literature, has not found a greater resonance in the Czech versions. In a language-oriented project like the Czech National Revival, the inconsistent adherence to colonial racial terminology in literary fiction (thus undermining its educational character) can appear as an emancipatory contradiction. On the other hand, such an approach, in combination with further modifications, provides a space for the extra-aesthetic goals of the translated text in its new context. In his *Buk-Jargal*, Dalibor Kopecký has considerably subdued the polyphony of the French original. His rejection of the re-production of the latest 'knowledge', his commitment to the abolitionist discourse and the tendency to ahistoricity, give the text an anti-hierarchical and anti-imperial undertone, responsive to local emancipatory efforts. The image of the liberated slave is dangerously intertwined with that of the emancipated citizen, and the overseas events mediated by this apolitical activity were echoed by local political issues. To speak of fraternal identification with the enslaved, revolting and victorious Africans may be an exaggeration, but the choice of the text and the manner of its rewriting reflect – to some extent – the problem of the Czechs, who were struggling for their right to self-determination through translating and writing.

www.esamizdat.it ◇ J. Kantořiková, *Literary Echoes of the Haitian Revolution in the Czech Lands*. ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 193-208.

2012. See also Part 2 of *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014*, 1, ed. by M. Wögerbauer, Praha 2015.

⁹⁵ K. Sabina, *Novelistika a romanopisectví české doby novější (z roku 1864)*, in *O literatuře*, Praha 1953, pp. 235-236. On the censorship of Dumas in Austria, see N. Bachleitner, *Der Dialog zwischen den Literaturen und seine Behinderung. Der französisch-österreichische Transfer im 19. Jahrhundert*, in *Dialogische Beziehungen und Kulturen des Dialogs: Analysen und Reflexionen aus komparatistischer Sicht*, ed. by B. Burtscher-Bechter – M. Sexl, Innsbruck 2011, pp. 147-186.

◇ *Literary Echoes of the Haitian Revolution in the Czech Lands* ◇

Jana Kantořiková

Abstract

The article examines how the topic of the Haitian Revolution resonated in the Czech literary scene in the first half of the 19th century. At the core of the study is Victor Hugo's early work *Bug-Jargal* (1826). Based on colonial discourses, the story reflects the hierarchization of displaced Africans and their descendants through a detailed racial classification that 'scientifically' structures colonial society. The Czech version of the novel by Dalibor Kopecký (1839) contains significant changes, allowing racial imagery to be adopted and adapted to the aesthetic and extra-aesthetic goals of the text in its new context. Considering other literary echoes of the Haitian Revolution in the Czech lands and the cultural and political context that preceded the Spring of Nations, the translator's rewriting emerges as a response to local emancipatory efforts.

Keywords

Haitian Revolution, Displaced Africans, Racial Imagery, Bug-Jargal, Victor Hugo, Dalibor Kopecký, Czech National Revival.

Author

Jana Kantořiková received her PhD in Slavic Philology, History of Czech Literature and Literary Theory at the Charles University and the University of Regensburg (2018). Currently, she is Marie Skłodowska-Curie Research Fellow at the Humboldt University of Berlin and is working on her postdoctoral project *Blackness Imagery in the Construction of European Identity/ies: The Case of the Czech Lands in a Transnational Perspective*. She is also an associate member of the Research Centre Eur'Orbem: Cultures and Societies of Central, Eastern and Balkan Europe (Sorbonne University/CNRS). Her research focuses on European Modernism, relations between visual arts, literature and philosophy, and cultural transfers between France, Germany and the Czech lands. She has contributed to several collective monographs, e.g. *L'art (décoratif) du livre fin-de-siècle: éloge du parergon* (Éditions Otrante 2021), *Angst in European Symbolism* (Cambridge Scholars Publishing 2020), and has published in journals such as "Comparatismes en Sorbonne" or "Études romanes de Brno".

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY**



© (2022) Jana Kantořiková

Post-folklore.
Per un'etnografia della città contemporanea
a cura di **Emilio Mari**

In memoriam

Aleksandr Fëdorovič Belousov

1946-2023



Sui tre livelli della cultura artistica dell'epoca moderna e contemporanea (il problema del *primitiv* nelle arti figurative)

Valerij Prokof'ev

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 215-228 ◇

FINO a poco tempo fa gli storici dell'arte vivevano nella salda convinzione che la cultura artistica dell'Epoca moderna e contemporanea fosse a loro nota nella sua totalità e a tutti i suoi livelli. In linea di principio si credeva esistessero due tipi di arte: una artistico-professionale ('alta', per utilizzare la terminologia scientifica arcaica, 'superiore', secondo un linguaggio più contemporaneo) e una popolare ('bassa'). Da una parte i frutti della civilizzazione, dell'educazione, dell'istruzione scolastica, del talento individuale, del costante progresso artistico; dall'altra il terreno assopito, ma solido e fertile del folklore, con cui, come Anteo con Madre Terra, sporadicamente cercavano un contatto gli artisti professionisti. Puškin e la sua *njanja*-cantastorie; Goya e i suoi quadretti popolari spagnoli intitolati *Il mondo alla rovescia* (o 'sottosopra', come vengono chiamati i *lubki* russi a tema analogo).

Tuttavia, è difficile considerare questa opposizione, che presuppone un contatto fecondo tra il 'seme della cultura' e la terra 'popolare', perfettamente 'pura' dal punto di vista della concezione tradizionale della cultura artistica dell'epoca (nella fattispecie dei secoli XVIII-XIX) in merito alle relazioni tra il folklore e il professionalismo artistico-accademico. I quadretti popolari *Il mondo alla rovescia* che ispirarono Goya nella creazione dei *Caprichos* [Capricci] non possedevano la purezza primigenia della cultura pre-urbana e non-urbana, vale a dire dei luoghi di origine del folklore. Essi stessi erano già 'secondari' rispetto al suolo folklorico, si erano formati a contatto con l' 'erudizione' e in ambito urbano, negli ambienti medio-bassi della città, assai lontani dalla solennità patriarcale, dall'epica integrità, dall'orien-

tamento cosmogonico e dallo spirito fermamente assertivo della cultura folklorica.

Si trattava di un folklore tipologicamente 'impuro', che si trovava evidentemente in una condizione di 'secondarietà' rispetto al folklore 'autentico' (quello contadino) e che si potrebbe definire 'secondo folklore', se solo non si fosse manifestata anche un'altra sua secondarietà — stavolta in relazione alla cultura artistica-accademica, la cui variante abbassata, semplificata e barbarizzata potrebbe essere a buon diritto chiamata 'seconda cultura' (o 'para-cultura'). Né 'secondo folklore', né 'seconda cultura', bensì qualcos'altro, un elemento 'terzo'.

Nella loro attività pratica gli storici dell'arte moderna e contemporanea si sono già da tempo imbat- tuti in questi fenomeni né propriamente folklorici né autenticamente culturali. E in base ai loro interessi, legami e pregiudizi li hanno attribuiti o al 'professionalismo abbassato' o al folklore urbano; li hanno visti come una 'barbara parodia' del primo oppure, al contrario, una potenziale 'ricca riserva', come una 'successiva evoluzione' o, viceversa, una 'triste degenerazione' del secondo.

Inizialmente (nel XIX secolo) questi fenomeni, che raramente rientravano nella sfera d'interesse dei ricercatori, crescevano sempre di più, almeno da un punto di vista quantitativo. E diventava sempre più difficile legarli senza virgolette e senza riserve sia allo strato inferiore della cultura 'alta' che allo strato superiore di quella 'bassa', cioè al folklore.

I 'fogli popolari' dell'epoca della Riforma, i quadretti artigianali votivi ampiamente diffusi nel mondo cattolico durante il Barocco; il 'quadretto sarmatico' della Polonia del XVII-XVIII secolo e i fenomeni

analoghi in Ucraina, in Moldavia e nei Balcani, in Slovacchia, in Ungheria e in Serbia; le ‘Madri’ kazache; la vastissima produzione pittorica nordamericana dei ‘*limners*’; i ritratti russi dei mercanti e della piccola borghesia della fine del XVIII-prima metà del XIX secolo; i ‘*donca*’ decorati di Gorodec; le molteplici varianti del *lubok*; le ceramiche popolari ‘propagandistiche’ dell’epoca della Rivoluzione francese; le insegne del XIX secolo e dell’inizio del XX; le stampe di Epinal e le locandine delle baracche dei saltimbanchi, le quinte degli studi fotografici provinciali di fine XIX-inizio XX secolo, i famigerati tappetini con i cigni; infine, la creatività tutt’altro che anonima e sorprendentemente originale di artisti dilettanti quali Edward Hicks o Grandma Moses negli Stati Uniti, Henri Rousseau o Luisa Serafin in Francia, Niko Pirosmani in Georgia, Ivan Generalić in Jugoslavia o Efim Česnjakov nella Russia Sovietica, – tutta quest’arte variopinta ed eterogenea, mutevole fino all’inverosimile, costituisce un’enorme congerie, un vero e proprio ‘strato’ della cultura artistica europea e americana dell’Epoca moderna e contemporanea, situato a mezza altezza tra il suo ‘fondo’ (‘suolo’) folklorico e la sua ‘cima’ artistico-accademica (o ‘cielo’, se si vuole).

Le parti che compongono questo strato, elencate solo approssimativamente e nel concreto individuate soltanto in minima parte – necessitano ancora di un enorme lavoro museale di raccolta, fino a questo momento intrapreso forse solo negli Stati Uniti, dove non solo già da mezzo secolo esistono speciali collezioni di pittura di *limners* – artisti popolari dilettanti o semi-professionisti, ma – ancor più importante – i cui esempi sono inclusi nelle sezioni espositive dedicate all’arte popolare nelle più grandi gallerie (ad esempio al Metropolitan Museum), cosa che, purtroppo, non si può dire della nostra Galleria Tret’jakov o del Museo russo¹.

¹ Eppure appartiene a noi e non agli americani la paternità della scoperta di quella ‘terza cultura’ che ci accingiamo a definire. Nel 1913 a Mosca, grazie all’impegno di M. Larionov e N. Vinogradov, furono allestite due esposizioni estremamente interessanti: la ‘Mostra di icone e *lubki*’ e la ‘Prima mostra del *lubok*’ (cfr. *Vystavka ikonopisnych podlinnikov i lubkov, organizovannaja M. F. Larionovym, Moskva 1913; Pervaja vystavka lubkov, organizovannaja N. D. Vinogradovym, Moskva 1913*). A quell’epoca e in seguito, negli anni Venti, apparvero altri ferventi sostenitori di questa cultura, quali N.

Gli esempi di questa cultura ‘intermedia’ sono ancora in attesa di una sistematizzazione, ad eccezione forse solo del *lubok*, la cui valorizzazione scientifica fu avviata in Russia già nei primi decenni del XIX secolo da I. Snegirëv e poi brillantemente portata avanti nella seconda metà da D. Rovinskij. Soprattutto, queste opere sono mai state considerate complessivamente come parti di uno strato, di un filone o di un livello a sé stante nel sistema dell’arte moderna e contemporanea, in qualità di ‘terza cultura’, benché emergente, sviluppatasi storicamente ai confini instabili e mutevoli, ma comunque percepibili, tra folklore e professionalismo artistico-accademico, interagendo contemporaneamente con entrambi, talora rischiando in questa relazione di perdere la propria identità, ma, in fin dei conti, possedendo da qualche parte in profondità un potente centro di gravità. E ancora in qualità di quello strato che esercita continuamente la sua influenza sia verso il ‘basso’, nel campo del folklore, circondandolo gradualmente, sia verso l’‘alto’, nell’ambito del professionalismo artistico-accademico, poiché al di fuori di tale influenza non si può comprendere adeguatamente né Goya, né Gogol’, né la scuola di Venecianov, né Daumier, né Whitman, né Larionov, né il primo Majakovskij, né gli esponenti del movimento artistico del Fante di Quadri, né Picasso, né Brecht, né Chagall, né Jean Lurçat, né Andrew Wyeth² (e l’elenco non termina certamente qui).

Cosa rappresenta dunque questa ‘terza cultura’ nel sistema dell’arte moderna e contemporanea? Quando e su quali basi si è generata? Quali sono i suoi confini, seppur approssimativi? Come funzionava nel passato e come funziona nel presente? Ecco i quesiti ai quali è necessario rispondere oggi, sep-

Gončarov, A. Ševčenko, I. Zdanevič, A. Griščenko e A. Bakušinskij. Parallelamente era attivo il gruppo tedesco ‘Der Blaue Reiter’, che già nell’almanacco del 1912 recuperava il *lubok* russo, la pittura bavarese su vetro, i quadri votivi e altre opere ‘di terz’ordine’; tuttavia, gli sforzi del ‘Der Blaue Reiter’ si rivelarono poco incisivi.

² E. Matusovskaja, profonda conoscitrice della natura dell’arte degli Stati Uniti dei secoli XIX-XX, scrisse che “tutto ciò che di meglio ha offerto l’arte americana” emerse “all’intersezione fra creazione professionale e non professionale”, E. Matusovskaja, *Èndrju Uajes i tradicii amerikanskoj*, in *Sovetskoe isskustvoznanie*, LX-XIV, Mosvka 1975, p. 84; cfr. anche: Iden, *Americanskie ‘primitivnyj’ XVII-XIX vekov*, in *Antičnosť. Srednie veka. Novoe vremja: Problemy iskusstva*, Moskva 1976, pp. 18-19.

pur nel modo più impreciso e, inevitabilmente vista la novità della materia, nella forma più incompiuta. Tali problemi saranno qui affrontati quasi esclusivamente sulla base delle arti figurative, la pittura e la grafica, sebbene sia evidente che la 'terza cultura' non pertiene unicamente a queste: essa esiste nella letteratura, nel teatro, nella musica. Ma per quel che riguarda questi ambiti lasciamo la parola agli specialisti.

Occorre però fare un'importante precisazione. La questione posta poc'anzi dell'esistenza all'interno della cultura artistica, per lo meno nell'epoca moderna e contemporanea, di uno strato particolare – 'terzo' – accanto al professionalismo artistico-accademico e al folklore, uno strato dotato di una propria estetica e richiedente uno studio specifico, è piuttosto nuova sia per i folkloristi che per coloro che studiano la letteratura 'professionale', la musica, il teatro, ecc.

È solo in tempi recenti che la sfera della letteratura, della musica e del teatro 'basso', a prescindere dall'epoca di origine, è stata inclusa all'interno del concetto di folklore. Così scriveva nel 1946 uno dei più famosi folkloristi sovietici, V. Propp:

Il folklore costituisce l'intera produzione poetica dei popoli primitivi. Per i popoli che hanno raggiunto lo stadio della divisione in classi, definiremo il folklore come la creazione di *tutti gli strati della popolazione, eccetto quelli dominanti* [corsivo mio – V. P.], la cui produzione rientra invece nella definizione di letteratura. Nell'ambito del folklore rientra innanzitutto la produzione delle classi oppresse, come contadini e operai, ma anche degli strati intermedi della popolazione che si avvicinano a quelli inferiori. Si può parlare quindi di 'folklore piccolo-borghese', ma non, ad esempio, di 'folklore aristocratico'³.

O ancora "Con la parola folklore ci si riferisce alla creazione dei ceti bassi di tutti i popoli, a qualsiasi stadio di sviluppo essi si trovino"⁴ Solo negli ultimissimi anni tale concezione è cambiata. Nell'articolo del 1964 *Žanrovij sostav russkogo fol'klora* [I generi del folklore russo], lo stesso Propp, analizzando il poco studiato folklore urbano (piccolo-borghese, operaio) scriveva che 'tali canzoni non rientrano propriamente nel campo della folkloristica, cioè dello

studio della poesia contadina. Ma nemmeno in quello della letteratura, perlomeno nel modo in cui la maggior parte degli storici la intende. *Questo è il campo in cui la letteratura e il folklore si incontrano*'⁵ [corsivo mio – V. P.]. B. Putilov, ricercando sulle tarde forme del folklore e individuandone i principali punti di divergenza da quello classico, si chiedeva: "In che misura e fino a che punto il folklore resta folklore?" "Non sarebbe forse opportuno parlare della progressiva formazione *al confine fra folklore e letteratura* [corsivo mio – V. P.] di una nuova realtà e di una nuova estetica?"⁶.

Negli anni Settanta alcuni ricercatori polacchi di letteratura barocca andarono anche oltre, rilevando la vicinanza di quest'ultima alla paraletteratura e la necessità che emergeva da quel legame di studiare quella 'terza letteratura' precedentemente ignorata tanto dai letterati quanto dai folkloristi. La comparsa stessa dei concetti di 'terza letteratura' e di 'terzo spazio della letteratura' si lega alla necessità di considerare tali formazioni 'fenomeni autonomi', vale a dire diversi dalla letteratura e dal folklore, pur tenendo in considerazione le loro costanti interazioni. Per i necessari riferimenti ai lavori dei ricercatori polacchi si rimanda all'articolo di L. Tananaeva *Pol'skij portret XVII-XVIII vekov (k voprosu o 'primitivnyh formach v iskusstve Novogo vremeni)* [Il ritratto polacco dei secoli XVII-XVIII (sulla questione delle forme 'primitive' nell'arte moderna)], in cui oltre all'analisi della caratteristiche del ritratto è contenuta anche la formulazione teorica più dettagliata del problema del *primitiv* di cui oggi disponiamo⁷.

Pertanto, nella critica letteraria e nella folkloristica, o meglio all'intersezione tra queste, si delinea già una nuova situazione, simile a quella che riscontriamo nella storia dell'arte. Per quanto concerne invece la musicologia, possiamo già segnalare le ricerche fondamentali e estremamente innovative di V. Konen sulle espressioni artistiche al confine tra folklore e

³ V. Propp, *Specijika fol'klora*, in Idem, *Fol'klor i dejstvitel'nost': izbrannye stat'i*, Moskva 1976, pp. 18, 19.

⁴ Ibidem.

⁵ Ivi, p. 80.

⁶ B. Putilov, *Sovremennye problem istoričeskoj poëtiki fol'klora v svete istoriko-tipologičeskoj teorii*, in *Fol'klor kak poëtičeskaja sistema*, Moskva 1977, p. 17.

⁷ Cfr. L. Tananaeva, *Pol'skij portret XVII-XVIII vekov (k voprosu o 'primitivnyh formach v iskusstve Novogo vremeni)*, in *Sovetskoe iskusstvoznanie '77*, I, Moskva 1978, pp. 100-129.

professionalismo, venutesi a creare nella cultura musicale degli Stati Uniti e di alcuni paesi dell'America Latina⁸.

A seguito di queste osservazioni possiamo, infine, arrivare al nostro tema.

1.

Prima di tutto qualche parola sulle definizioni che spesso impieghiamo per gli esponenti e i fenomeni di questa 'terza cultura'.

Di essa si parla in qualità di artigianato artistico, in contrapposizione sia alla 'scuola' accademica che alla tradizione folklorica, particolarmente disorganizzata e tramandata in famiglia. Tuttavia, non tutti i rappresentanti di questa 'terza cultura' avevano a che fare con la sfera dell'artigianato di bottega e del mercato — tra loro c'erano (e ci sono tuttora) anche numerosi dilettanti, di cui alcuni fecero parte di una 'scuola' (come E. Čestnjakov — della scuola di Repin), per poi uscirne.

I rappresentanti della 'terza cultura' furono soprannominati 'pittori naïf'. Tuttavia, in primo luogo, il concetto di ingenuità presuppone un'incompatibilità con l'abilità tecnica, una coscienza artistica, per così dire, 'non corrotta' da immagini estranee, come alle prese per la prima volta con i problemi che le si pongono. Ma ciò non si applica a nessuno dei maestri della 'terza cultura', i quali sono naïf solo nell'approccio, nel loro personale modo di relazionarsi a ciò che costantemente ricevono 'dall'alto' e verso cui sono profondamente attratti. In secondo luogo, diversi fenomeni di questa cultura legati all'artigianato di bottega, come ad esempio i ritratti russi dei mercanti e della piccola borghesia della fine del XVIII-prima metà del XIX secolo, persino in questo senso non possono essere considerati naïf.

Un'altra corrente di pensiero li vuole contrapposti ai 'professionisti' in quanto 'dilettanti'. Ma questa contrapposizione esclude dalla sfera della 'terza cultura' quello che è, probabilmente, il suo nucleo centrale — il professionalismo artigianale —, rele-

gandola esclusivamente alla sfera amatoriale degli 'artisti della domenica'.

Nel 1913 M. Larionov provò a definire le diverse manifestazioni di questa cultura come *lubok*, e la stessa come *lubočnaja*, nel senso più ampio del termine. Riporto il passo in questione della prefazione al catalogo della 'Mostra di icone e *lubki*' organizzata da lui stesso:

Il *lubok* è dipinto sui vassoi, sui porta tabacco, sul vetro, sul legno, sulla ceramica, sulla latta, su quelle insegne dai temi incredibilmente variegati che sono giunte fino a noi. La decorazione dei tessuti, il traforetto, la goffatura della pelle, le cornici in ottone, le perline, le conterie, il ricamo, i biscotti fatti con il timbro, l'impasto, l'intaglio, l'intreccio, il merletto e così via. Tutto questo compone il *lubok* nel significato più ampio della parola e tutta questa è grande arte⁹.

Tuttavia, persino se inteso in senso lato, questo termine, come vedremo, non copre l'intero strato culturale oggetto del nostro studio.

Ma ancora più spesso i rappresentati della 'terza cultura' vengono chiamati 'primitivi' e la loro arte 'primitiva'.

Il termine '*primitiv*' è stato senz'altro necessario alla critica, dal momento che è stato storicamente utilizzato e viene tuttora utilizzato con significati radicalmente diversi: in primo luogo, per la definizione della preistoria della cultura artistica in generale (arte primordiale) e delle culture artistiche dei cosiddetti popoli 'primitivi' (o 'ingenui') — vale a dire di quei popoli che, in ritardo nel loro sviluppo, sono rimasti fino a poco tempo fa in una condizione semi-primitiva o barbara e che esprimevano con la propria arte, per così dire, un modo di vivere arcaico (come ad esempio le culture tradizionali degli aborigeni dell'Australia, dell'America del Nord e del Sud, dell'Africa, dell'Oceania, dei popoli del Nord e così via). In tali casi si parla di un 'generale arcaismo culturale'. E ancora per la definizione degli stadi iniziali di sviluppo di una cultura piuttosto avanzata, giudicati retrospettivamente alla luce dei suoi ultimi traguardi come qualcosa di ancora 'imperfetto', 'primordiale', e nell'ottica di un suo futuro periodo classico, come una fase 'pre-classica', 'arcaica'. Così i critici e gli storici dell'arte dell'inizio del XIX secolo,

⁸ Cfr. V. Konec, *Puti amerikanskoj muzyki: Očerki po istorii muzykal'noj kul'nury SŠA*, Moskva 1977; Idem, *Bljuzy i XX vek*, Moskva 1980.

⁹ *Vystavka ikonopisnych podlinnikov i lubkov*, op. cit., pp. 8-9.

che impiegarono per la prima volta i termini *primitiv* e 'primitivi', consideravano i maestri europei del professionalismo di epoca tardo-medievale o della fase proto- e primo-rinascimentale – e non solo i trecentisti senesi, non solo in una certa misura gli artisti arcaizzanti del XV secolo come Fra' Angelico, Benozzo Gozzoli, Dieric Bouts, Geertgen Tot Sint Jans, ma anche i fondatori stessi della cultura rinascimentale – Giotto, Jan Van Eyck, Jean Fouquet e altri. Si parla in questa fattispecie di 'arcaismo stadiale'.

Tuttavia, questo concetto di *primitiv* era emerso e poteva esistere solo nella misura in cui si basava su rappresentazioni extra-storiche (accademiche), su un determinato 'standard di perfezione' stabilito a priori, raggiunto per la prima volta in epoca classica e poi durante l'Alto Rinascimento, dal cui vertice è consentito guardare alle fasi precoci di questi sistemi stadiali – e persino ad altri sistemi, diversi da quello classico – come a qualcosa di 'involuta', 'infantile', 'primitivo'. Con la diffusione dell'approccio storico ai fenomeni della cultura, tale visione degli stadi iniziali (all'interno della storia generale della produzione artistica) o delle fasi iniziali (all'interno di ogni stadio) doveva evidentemente essere smentita. Qualsivoglia periodo 'classico' non è solo il raggiungimento di una 'perfezione' stadiale, o per meglio dire l'incarnazione olistica di un certo tipo di cultura, ma anche il risultato del restringimento delle sue possibilità nel processo di concentrazione delle forze per il raggiungimento di quella (storicamente effimera) 'perfezione'. Oggi a nessuno verrebbe in mente di definire Giotto 'primitivo'. E ancor più raramente nelle ricerche serie si trovano dei ragionamenti sulle culture 'primitive' o sui popoli 'ingenui'. Le prime, considerate per sé stesse, non sono affatto primitive, e i secondi sono ingenui solo nella misura in cui si confrontano con altri popoli più avanzati lungo la strada di uno sviluppo storicamente inevitabile.

Così il termine *primitiv* ha perduto il suo significato originario, che non ha resistito alla prova del tempo. Esso è finito ai margini della tradizionale storia dell'arte, il che consente a maggior ragione di utilizzarlo in un altro senso.

Da parte nostra, in questo studio non lo consi-

dereremo come il segno di una tappa iniziale del millenario sviluppo della storia dell'arte o di un qualche suo segmento costitutivo. Parleremo invece del *primitiv* come di un tipo autonomo di cultura, che funziona sincronicamente e interagendo con altri due: il folklore non professionale e il professionalismo artistico-accademico.

2.

Questo tipo di cultura emerse abbastanza tardi, in uno specifico ambiente. Per chiarire quando e dove, faremo una breve rassegna dello sviluppo generale e della graduale differenziazione della cultura umana – tappa dopo tappa.

Le culture sincretiche 'primitive' e 'barbare' sono uniformi. Esse non conoscono separazione tra arte professionale (colta) e non professionale (spontanea, popolare), 'alta' e 'bassa', 'accademica' e 'profana'. Queste distinzioni non esistevano (o almeno non fino agli ultimi tempi) nemmeno all'interno delle culture 'tradizionali' dei popoli più arretrati. Da ciò consegue, evidentemente, l'impossibilità di parlare in questi casi di una 'terza' cultura.

Con l'avvento della società di classe (nello stadio pre-antico e antico), si verifica la prima spaccatura (che si acuisce sempre di più con il passare del tempo) della cultura, prima di allora unica, in 'alta' (professionale, accademica, individuale) e 'bassa' o folklorica. Per questa ragione il folklore diventa il custode del sincretismo e del collettivismo primordiale, un monumento vivo di quei tempi che sembravano affondare in un 'abisso pre-culturale'. Questo processo di 'immersione' o di 'annegamento' potrebbe essere paragonato a quando, sotto la sabbia del deserto, nella melma delle paludi o tra le fronde della giungla sparivano antichi insediamenti, per diventare futura preda di cacciatori di tesori e archeologi. Tuttavia, questa comparazione non coglie pienamente nel segno. Sepolti nella terra, i monumenti materiali delle culture passate sono condannati all'oblio, mentre nel 'substrato' folklorico le tradizioni primitive e obsolete paradossalmente continuano a vivere, a funzionare e a dare frutti, modificandosi lentamente al tempo stesso. Il folklore non è il castello della bella

addormentata, circondato da foreste impenetrabili e da secoli in attesa del ‘principe azzurro’. È al contrario una formazione viva, che abita in un passato lontano, molto lontano racchiuso nel presente, che procede in ritardo rispetto all’arte dinamica ‘alta’ e che conduce, per così dire, una vita ‘di fondale’.

Lì in seguito sarebbero scesi lentamente i resti dei sistemi artistici divenuti obsoleti ‘in alto’ – prima di tutto quello antico-pagano e poi, seppur parzialmente, anche quello medievale – stratificandosi sulla base originaria e primitivo-barbarica che plasma il folklore, fondendosi con essa, mutando e dando vita a nuove formazioni. Scendendo nella sfera del folklore, ritrovandosi nel suo ambiente epico-fiabesco, questi residui subiscono non solo una ‘semplificazione’, ma si caricano al tempo stesso di elementi più arcaici e ‘primordiali’. Così, in quei dipinti di Gorodcov che costituivano in una certa misura il risultato della disintegrazione del folklore e la rielaborazione della tradizione della pittura iconografica “conflui tutto l’allegro, il pagano e il popolare che si era annidato per secoli nelle immagini sacre”¹⁰. In altri casi, questa base primordiale si conserva nell’arte folklorica quasi nella sua forma originaria. Ad esempio, il ricamo della Russia settentrionale ancora nel XIX secolo e all’inizio del XX conservava (sebbene ormai in modo meccanico e inconscio) immagini e rappresentazioni delle età del Neolitico e del Bronzo, e per questa ragione oggi viene utilizzato come fonte per la ricerca mitologica dei periodi pre-antichi¹¹.

Da qui, non di rado, il flusso di questa memoria storico-artistica ‘lavata in acque popolari’ è risalito fino ai piani superiori del professionalismo artistico-accademico. Tali processi si resero possibili e persino necessari nel momento in cui la cultura ‘alta’ dell’epoca entrava in crisi e la sua ‘corteccia’ stilistica, che aveva fino ad allora rivestito tutta la produzione artistica, perdeva la sua solidità e si sfogliava, svelando, pur parzialmente, ciò che prima era nascosto,

sepolto nel profondo, da qualche parte sotto di lei. Non a caso nell’Europa d’epoca moderna la fondamentale scoperta delle ‘radici folkloriche’ avvenne in epoca romantica, caratterizzata proprio da tale crisi.

Tuttavia, anche allora il folklore continuò a giacere in uno strato piuttosto inerte alla base (o sul ‘fondale’, nel ‘sottosuolo’) della cultura della società di classe, conservandosi nella misura in cui all’interno di questa società potevano ancora esistere forme di vita e di creatività patriarcali (alla fine del XIX e specialmente nel XX secolo tali forme si estinsero, causando il generale e inarrestabile declino del folklore, il quale già non poteva esser più salvato da alcun tentativo di conservazione o rivitalizzazione operato ‘dall’alto’: artigianato e cori pseudo-popolari, ecc.).

Così, nella società di classe la cultura era duplice fin dalle origini. Essa esisteva su due livelli: in ‘alto’ e in ‘basso’, si sviluppava da un lato attraverso la conservazione e la lenta rielaborazione delle reliquie di un passato lontano, e dall’altro in forme piuttosto chiuse e relativamente statiche di memoria culturale o in forme aperte di auto-rinnovamento e ‘assalto’ alle vette del progresso. La cultura della società di classe ha sempre una ‘terra’ e un ‘cielo’, che si allontanano sempre di più.

* * *

Ma il processo di differenziazione culturale è lungi dal concludersi qui.

La seconda diversificazione della cultura deriva storicamente dal progressivo sviluppo del livello folklorico di quello artistico-accademico formati al suo interno. Il suolo natio della ‘terza’ cultura (per ordine numerico e temporale) è costituito dalla città (e in parte dall’*usad’ba* o dalla fattoria, che gravitano verso di essa), poiché da una parte come insieme organico si distingueva dal villaggio e vi si opponeva culturalmente, dall’altra proprio in essa si dissolveva l’integrità culturale primordiale e si trovavano in contrasto gli strati ‘alti’ e ‘bassi’ (e talvolta ‘medi’) della popolazione, i colti e gli analfabeti (o i semi-analfabeti). Casi particolari di questa perdita di integrità sono le opposizioni tra capitale e provincia, metropoli e colonie.

¹⁰ T. Mavrina, *Gorodeckaja živopis’*, Leningrad 1970, p. 5.

¹¹ Cfr. V. Gorodcov, *Dako-sarmatskie religioznye èlementy v ruskom narodnom tvorčestve*, in *Trudy Gosudarstvennogo Istoričeskogo muzeja*, I, Moskva 1926, pp. 7-36; L. Dinces, *Drevnie čerty v ruskom narodnom isskustve*, in *Istorija kul’tury drevnej Rusi*, II, Moskva-Leningrad 1951, pp. 465-491; B. Rybakov, *Jazyčestvo drevnich slavjan*, Moskva 1981, cap. IX (*Russkie vyšivki i mifologija*).

Gli strati inferiori e – in misura diversa – medi della città (come anche i provinciali e i colonizzatori) sono ‘figli illegittimi’ della cultura in due sensi. Essi sono strappati dalla ‘terra’ contadina (e maggiore è la lontananza maggiore è il distacco), pur conservandone la memoria (che con il tempo tuttavia si affievolisce). Non possono o non vogliono tornare al suo ‘grembo’. Per quanto riguarda ‘il cielo’ della cultura superiore, e con il tempo anche artistica, le sue ‘regole del gioco’ si rivelano ai loro occhi troppo complesse; nella sua totalità e nella sua perfezione essa resta a loro inaccessibile, sebbene guardino proprio ad essa, a volte con invidia e altre con un ghigno, sebbene molti di loro cerchino di raggiungerla e alcuni ci riescano (perdendo tuttavia, in questo percorso, la loro identità d’origine). Essi rischiano di ritrovarsi in una zona grigia, in un ‘vuoto’ interculturale. E devono riempirlo con qualcosa di spiritualmente e artisticamente autentico, in modo tale da scongiurare la completa espropriazione culturale, la totale assenza di cultura.

Si iniziò così a percepire la necessità di una ‘terza cultura’. È probabile che essa esistesse già nella città tardo-antica e tardo-medievale. Tuttavia, tale questione non è ancora stata chiarita e necessita di ricerche specifiche (finalizzate in particolare alla scoperta di quei monumenti artistici che nelle culture urbane della tarda Antichità e del tardo Medioevo potrebbero essere considerati espressioni embrionali della ‘terza cultura’, del *primitiv*).

Ancora all’inizio dell’epoca moderna, nella città rinascimentale, tale necessità non era ancora evidente, sebbene fenomeni artistici come l’opera di Margaritone d’Arezzo giustificano l’uso del termine *primitiv*. Ed è solo nel periodo post-rinascimentale, nell’Europa Occidentale al volgere del XVI secolo e in Russia a cavallo tra XVII e XVIII secolo, che si manifestò apertamente.

La corte che tendeva all’assolutismo e il patriziato borghese che gravitava intorno alla corte, insieme all’élite umanisticamente istruita, si impossessarono in pieno dell’arte professionale, che, proprio per via della sua erudizione e della sua tecnica, si trovava già fuori dalla portata del resto della ‘popolazione cittadina’, cioè dei i suoi strati inferiori, medi e

piccolo-borghesi. D’altro canto, invece, l’arte folklorica si legò sempre più esclusivamente all’ambiente contadino ed era in città spesso oggetto di scherno (si vedano i termini ‘*mužickoe*’, ‘*lapotnoe*’, ‘*kosnojazyčnoe*’), paradossalmente soprattutto da parte delle stesse classi inferiori e medie (è emblematico che fra i ceti superiori, colti, essa trovò approvazione molto più rapidamente – già Montaigne apprezzava la ‘semplicità’ e la ‘saggezza’ contadina – e proprio per questo furono questi ultimi, già nel XVIII secolo, ad iniziare a raccogliere il folklore in tutte le sue forme e generi, in primo luogo il *lubok*).

All’interno della società si andava a formare uno strato consistente (in cui si può far rientrare persino la piccola nobiltà locale), che doveva soddisfare i propri bisogni culturali in modo diverso dalle classi colte, le quali si appropriavano dei frutti del progresso artistico o non conoscevano affatto ‘i frutti dell’istruzione’¹² e vivevano alla vecchia maniera, a spese della memoria culturale delle classi contadine. Il popolo soddisfaceva tali bisogni e tali pretese non solo con le proprie forze, rivolgendosi alle corporazioni artigiane dei borghi (affreschisti, pittori di icone, produttori di *lubki*, insegne, ecc.) ma anche, in prima istanza, attraverso gli artisti ‘venuti dall’alto’ (cioè coloro che avevano ricevuto un’educazione ‘scolastica’ ma non avevano avuto successo ed erano stati espulsi a causa del cambiamento della moda e dei gusti) e, in secondo luogo, attraverso i contadini che arrivavano in città (talvolta per i lavori stagionali, altre volte non per propria scelta, come avveniva per i pittori e gli attori di corte) portando con sé il proprio bagaglio di tradizioni folkloriche.

Ad esempio, il ‘ritratto sarmatista’ in Polonia e in Ucraina del XVII secolo si formò chiaramente in questa ‘terra di mezzo’, tramite i pittori nomadi professionisti appartenenti alla tradizione del ritratto nobiliare, l’attività delle corporazioni artigiane cittadine e, in ultimo, grazie alla volontà della *szlachta* di elevare i garzoni di bottega a pittori di corte¹³.

L’esempio riportato, tra le altre cose, mostra chia-

¹² Il riferimento è alla pièce *Plody prosveščeniija* (1891) di L. Tolstoj, satira sociale sull’atteggiamento di una parte dell’aristocrazia verso i contadini [N.d.T.].

¹³ Cfr. L. Tananaeva, *Sarmatskij portret; Iz istorii pol'skogo portreta èpochi barokko*, Moskva 1979.

ramente come le condizioni che consentono l'emergere del *primitiv* (sempre nell'ambito nelle arti figurative) siano legate a un doppio fallimento socioculturale: esso è infatti spesso praticato da chi in società non riesce a conservare lo status assegnatogli alla nascita, da chi scende verso il basso da un ambiente istruito o viceversa da chi sale verso l'alto distaccandosi dalle proprie origini contadine. Si verifica in tal modo un grande fermento culturale, un rimescolio di tradizioni così storicamente distanti da sembrare inconciliabili. Eppure ciò avviene e costituisce uno dei paradossi più proficui del *primitiv*.

Una situazione relativamente stabile in questo senso è quella dei pittori formati nell'ambiente delle corporazioni artigiane, che rappresenta in epoca moderna il polo gravitazionale della 'terza cultura'. Tuttavia, con l'avanzare del capitalismo anche questo suo 'nucleo', come ogni piccola forma di produzione, si trova minacciato e costantemente sotto pressione; esso percepisce la precarietà della propria posizione e cerca quindi di rafforzarla appoggiandosi a una base sempre più degradata da un punto di vista sociale e culturale, non riuscendo però nei propri intenti (l'inutilità di questi sforzi si fa evidente solo alla fine del XIX secolo).

Occorre chiedersi su quali tradizioni storiche si fondi il *primitiv*.

In epoca moderna sono prima di tutto quelle della cultura delle città-Comuni medievali, quelle che, già nel periodo rinascimentale, vengono lasciate dalla società colta, per così dire, alla mercé delle classi cittadine inferiori e medie. In tale ambiente queste tradizioni si preservarono e persino rinnovarono al di fuori della regolamentazione ufficiale. Da qui derivano i tratti caratteristici delle 'icone' e delle '*parsuny*' che si riscontrano spesso nella cultura artistica del *primitiv* pittorico, grafico e scultorio, e da qui anche certi tratti 'misteriosi' e 'farseschi' del *primitiv* teatrale.

Un'attenzione ancora maggiore meritano le tradizioni rinascimentali e barocche 'discese' nella sfera del *primitiv* una volta estinte 'in alto'. I residui di queste tradizioni andarono a stratificarsi con quelle arcaiche medievali, formando non di rado conglomerati molto complessi. Non sorprende quindi l'e-

vidente somiglianza tra i ritratti russi dei mercanti della fine del XVIII-prima metà del XIX secolo e i ritratti del primo Rinascimento, o quelli, vicini al *primitiv*, del grande pittore di Tbilisi A. Ovnatajana. Né stupisce ritrovare nel *lubok* le caratteristiche del carnevalesco rinascimentale-barocco, oppure ancora quell'avvicinamento talvolta del tutto spontaneo e talaltra addirittura consapevole ai sistemi artistici proto- e primo-rinascimentali, che è proprio del *primitiv* 'amatoriale' di Henri Rousseau, Niko Pirosmiani e Ivan Generalić.

Infine, per la formazione del *primitiv* della seconda metà del XIX secolo e dell'inizio XX un ruolo primario lo svolse il romanticismo volgarizzato.

Le culture 'alte' del passato recente e lontano vengono rielaborate nella sfera del *primitiv*. L'ambiente popolare cittadino recepisce a modo suo e con ritardo ciò che non molto tempo prima aveva utilizzato e in parte già scartato il professionalismo artistico.

In questo modo, tra il folklore classico e il *primitiv* si instaura un rapporto fondamentale: sia l'uno che l'altro si trovano nella sfera della memoria viva, realmente funzionante. La differenza sta nel fatto che il folklore conserva il ricordo dei tempi più antichi — del mito e dell'epos — in uno stato di isolamento culturale, mentre il *primitiv* sfrutta, preserva e rielabora la memoria vicina, 'di ieri' o 'di l'altro ieri' al massimo, subendo una pressione costante sia da parte della cultura 'alta' che procede rapidamente in avanti, sia da parte della cultura 'bassa' che resta sempre più indietro. Esso intrattiene un dialogo attivo e costante con entrambe. Il *primitiv* si trova, per così dire, a un crocevia culturale piuttosto caotico, al 'mercato della cultura'. Non gli è concesso di trovare la pace suprema del folklore; ha un destino più complesso e più dinamico (sebbene si trovi in ritardo rispetto all'arte accademica), conduce una vita più 'travagliata'.

* * *

Alla fine del XIX-inizio XX secolo la sfera *primitiv* sperimenta un grande sconvolgimento, deformandosi fino quasi a sgretolarsi.

A quel tempo era già scomparsa la sua variante 'da *usad'ba*', solo parzialmente compensata da quella 'da fattoria' (ad esempio negli Stati Uniti). Collassarono anche le corporazioni artigiane, cosicché il *primitiv* perse il suo nucleo 'stabilizzatore'. Di tale nucleo si impossessò in modo sempre più avido e prepotente la larva di una cultura formata dall'alto a scopi commerciali o di propaganda, la cosiddetta cultura 'per il popolo', la 'cultura di massa', dalla quale scaturirono tutte le possibili forme del *Kitsch* e del ciarpame para-culturale. D'altra parte, il *primitiv* smise di ricevere impulsi vitali dalla sfera del folklore, anch'essa in rapida dissoluzione. Il *primitiv* stesso prese parte attiva all'erosione dello strato folklorico, in una certa misura persino rimpiazzandolo. Si dimostrò infatti sempre più aperto agli influssi di ciò che gli arrivava dall'alto, sia della cultura (del professionalismo artistico-accademico) che della para-cultura. Tutto questo portò spesso a mettere in discussione la sua organicità popolare, la cui conservazione richiedeva notevoli sforzi. Si verificavano così non di rado situazioni di collisione, derivanti, fra le altre cose, dal declassamento del pittore 'primitivo', che aveva già perduto il legame con il mondo degli artigiani senza averne ancora trovato un altro. Questo fu il tragico caso di Niko Pirosmeni.

Privato dei mezzi di sostentamento di cui godeva l'artigianato cittadino, il *primitiv* diventa un affare privato del cittadino medio (o dell'agricoltore), un'arte amatoriale, dilettantesca, praticata nel tempo libero, che non sfama né porta alcun beneficio materiale, ma solo spirituale.

Si tramuta nella cosiddetta 'arte della domenica', diffusasi ampiamente, ad esempio, negli Stati Uniti del XIX secolo, e rappresentata in quello successivo da pittori come Grandma Moses; in quell'arte creata dalle persone già realizzate e ormai in pensione — come l'ex impiegato doganale francese Henri Rousseau —, che fu definita in modo appropriato 'arte delle sette domeniche'.

In ogni caso diventa un prodotto del tempo libero, un risarcimento individuale di potenzialità artistiche inesprese, una dichiarazione artistica rivolta a se stessi, realizzata con le proprie forze e dispetto della loro limitatezza — una sublimazione tutta per-

sonale. È emblematico che in questo stadio del suo sviluppo il *primitiv* perde quasi del tutto il suo carattere anonimo (residuo del collettivismo medievale e folklorico). A partire da questo momento conosciamo il nome dei suoi esponenti, i cui lavori figurano sempre più spesso nei cataloghi delle mostre professionali. Le opere di Henri Rousseau dal 1886 sono esposte regolarmente al Salon des Indépendants; quattro dipinti di Niko Pirosmeni appaiono alla mostra 'Mišen' nel 1913. Nella vita artistica francese lasciano una traccia importante la mostra postuma dello stesso Rousseau nel 1921 e quella di gruppo dei 'naïf' (pittori del 'Sacro cuore') nel 1928. Si iniziano a collezionare esempi di *primitiv* e con il passare del tempo anche lo stato inizia a tutelare queste opere. E, alla fine, diventano oggetto di interesse anche da parte degli artisti professionisti: il 'primitivismo' di Larionov, Gončarov, del giovane Ševčenko e di altri artisti della Russia pre-rivoluzionaria è solo il primo e più lampante esempio del processo di ascensione della 'terza cultura' nelle sfere più alte, che prende avvio in quel periodo. Segni meno evidenti della sua influenza possono essere individuati nelle opere di Picasso, Léger, Jean Lurçat, Chagall, Wyeth e di altri celebri pittori del XX secolo.

Si viene così a creare una situazione per certi versi paradossale: la crisi interna e la perdita del nucleo stabilizzatore del *primitiv* lo rendono capace di un'espansione massima sia verso l'alto che verso il basso, nella sfera del folklore da esso assorbita (il giocattolo di Dymkovo, ad esempio, non è altro che *primitiv* sceso nell'ambiente contadino; ancor più eloquente è il caso degli affreschi domestici dei villaggi moldavi di oggi, riportato da M. Liščic¹⁴: *primitiv*, talvolta con un tocco di *Kitsch*, che ha usurpato l'antico regno del folklore). A quanto pare il *primitiv* contemporaneo è davvero quel 'secondo folklore' affermatosi al posto del primo, quella 'seconda cultura' che ha invaso, insediandovisi, i possedimenti della prima.

È possibile che tale 'esplosione' sia stata causata dall'enorme potenziale accumulato dalla 'terza cultura' nel corso del suo silenzioso sviluppo dei secoli XVII e XVIII, improvvisamente liberato in

¹⁴ Cfr. M. Liščic, *Sel'skim chudožnikam — pomošč' professionalov!*, "Tvorčestvo", 1980, 5.

quel momento. O che sia la conseguenza dell'indebolimento delle culture tradizionali: quella 'alta', artistica-accademica, e quella 'bassa' del folklore. Certo è che la sua ascesa si lega ai processi di democratizzazione della vita sociale, al ruolo sempre maggiore assunto dai vecchi ceti 'bassi'.

D'altra parte, il mutare dei tempi non mancò di generare nuovi conflitti. Basti pensare a come il sostegno dei mecenati (come fu Wilhelm Uhde per i pittori francesi naïf degli anni 1920-1930), come anche il patrocinio dello Stato, intenzionato a 'coltivare' i talenti del popolo, misero questi liberi dilettanti – principali portatori della 'terza cultura' nel XX secolo – in una posizione assai difficile. In primo luogo, si manifestò in un modo o nell'altro la tendenza a frenare la loro evoluzione spontanea, a conservare e persino 'stilizzare' la loro arte così come la volevano i suoi scopritori-mecenati. In altri casi si tentò di accelerare tale evoluzione, di 'educare' gli artisti dilettanti per trasformarli in una riserva dell'arte professionale, il che, naturalmente, non portò a nulla: le qualità del *primitiv* si persero e il professionalismo che ne risultò fu quasi sempre di terz'ordine.

È difficile prevedere quale sarà il destino del *primitiv*. Non è da escludere che esso scompaia in quanto cultura autonoma proprio nel modo in cui oggi, a causa dell'allargarsi del divario tra città e campagna, sta scomparendo il folklore. È vero, d'altra parte, che l'aumento del tempo libero nella società post-industriale sembra favorire la crescita di tutte le piccole forme di creatività popolare. Attualmente il *primitiv* sembra costituire non solo una forma necessaria di sublimazione di quelle potenzialità artistiche e di quella giocosa fantasia del popolo che non trovano spazio in una vita sempre più standardizzata, ma anche, più in generale, un argine alle tendenze reazionarie della cultura contemporanea sia in 'basso' che in 'alto'. Un ruolo non secondario è svolto anche dall'ampio riconoscimento (e persino sfruttamento) del *primitiv* nell'arte professionale. In ogni caso, ciò convince i maestri del popolo dell'importanza del proprio operato. In ottica analoga si spiega anche un fatto del tutto nuovo della vita culturale contemporanea: l'apparizione del *primitiv* lì dove prima non c'era, negli ambienti intellettuali

e altamente istruiti (basti pensare alle opere di N. Severceva e più recentemente a quelle di Toomas Vint). Il *primitiv* non è più patrimonio esclusivo dei ceti sociali non colti o poco colti: non è più in 'basso', o meglio, non solo in 'basso'.

3.

Giunti al termine di questa breve rassegna storica della nascita della 'terza cultura' d'epoca moderna e contemporanea, restano da chiarire ancora alcune questioni in precedenza solo accennate relative alla sua natura e sul suo funzionamento, oltre che alla sua poetica. È opportuno innanzitutto ribadire che, a differenza del professionalismo artistico-accademico e ancor più del folklore, la struttura del *primitiv* è in linea di principio priva di integrità e di stabilità. Da qui la sua posizione 'infra-culturale', la costante oscillazione tra 'alto' e 'basso'¹⁵, i perenni moti di 'discesa' e 'ascesa'.

In tal modo si spiegano inoltre la sua poliedricità, la sua mutevolezza e la nostra difficoltà nell'individuare i confini che lo separano dalle culture contigue, così come l'ambiguità del suo rapporto con esse. I suoi contorni sono sfocati: una volta tendono verso il professionalismo artistico-accademico, un'altra volta verso la coscienza e la creazione collettiva, un'altra ancora verso l'espressione individuale, di conseguenza definirli in modo univoco è impossibile.

Se guardiamo, ad esempio, ai confini del *primitiv* nell'arte figurativa russa del XIX secolo, in 'basso' troviamo i dipinti di Gorodec e in 'alto' il fenomeno straordinario di Grigorij Soroka.

I primi si trovano all'incrocio tra folklore e *primitiv*: le loro forme più antiche appartenevano ancora interamente al folklore e contenevano immagini araldiche e cosmiche proprie di esso¹⁶, mentre quelle più tarde (a partire dagli anni Settanta dell'800) si caricano di rappresentazioni festive della vita delle fiere popolari del tempo, caratteristiche invece del

¹⁵ Cfr. Ju. Gerčuk, *Primitivny li primitivoy?*, "Tvorčestvo", 1972, 2, p. 12.

¹⁶ Si pensi, ad esempio, ai 'donca' intarsiati di L. Mel'nikov, oltre a certi esempi ancora precedenti.

*primitiv*¹⁷. I dipinti di Gorodec presero forma nell'ambito del folklore, per poi oltrepassare il confine del *primitiv*.

Il secondo emerge invece all'incrocio tra *primitiv* e alto professionalismo, riunendo in sé innocenza autentica ed erudizione 'appena acquisita', com'era nello spirito del primo Rinascimento (ma del tutto inusuale per il XIX secolo)¹⁸. G. Soroka (e in un altro contesto anche A. Ovnatanjan), fuoriuscì dalla sfera del *primitiv* varcando la soglia dell'arte colta — e lo fece in grande stile.

Tra questi poli-confini si dispiega tutto lo spettro delle forme del *primitiv*, che si intersecano l'una con l'altra, avvicinandosi da un lato alla cultura 'alta', dall'altro al folklore. Si potrebbe affermare che il *primitiv* è destinato a un'unione eclettica di influenze provenienti dall'alto e dal basso — e non soltanto a essere un intermediario culturale, ma anche una terra di mezzo dai confini labili, frutto di quella perenne mancanza di sicurezza nei propri mezzi che spesso conduce alla 'perdita' di sé. Questa tendenza è tipica del *primitiv* e della sua natura.

Il *primitiv*, da un lato, guarda verso l'alto con invidia, al livello del professionalismo artistico, desiderando raggiungerlo ma avvertendo che gli manca molto per farlo, poiché non è in grado di fare molte cose o le ignora del tutto. Per questo tenta di rompere quei vincoli che lo legano alla memoria folklorica, di impossessarsi di quelle immagini dell'arte colta che gli sembrano più a portata di mano. Si tratta, di regola, di materiale già scartato dall'alto, già banalizzato, trito e ritrito, ridotto ormai a stampa dozzinale o a riproduzione da rivista. L'artista del *primitiv* impara proprio da queste immagini banali, dai 'rifiuti' e dalle 'scorie' dell'arte professionale del proprio tempo o del recente passato. E ne fa tesoro, come Henri Rousseau apprezzava e a volta persino imitava la pittura salottiera di Cabanel e Gérôme pur conoscendo benissimo i classici del Louvre; come

prima di lui i creatori del 'ritratto sarmatista' apprezzavano e utilizzavano le immagini già banalizzate del ritratto manierista e in seguito di quello barocco. È in questi casi che il *primitiv* rischia di trasformarsi in una versione ridotta e semplificata del banale professionalismo, nella sua ombra 'barbara' (se non caricaturale). Rischia, ma quasi mai lo diventa per davvero.

Dall'altro alto, allontanandosi dal folklore, il *primitiv* ripensa con velata malinconia a quella terra perduta, alla sua purezza primigenia. Nasce così l'arte di Hicks, Pirosmanni, Generalić, Česnjakov — incarnazione del 'mondo divino', del già parzialmente stilizzato e idealizzato cosmo contadino o persino 'primordiale' attraverso il quale, tuttavia, si avverte una punta inconsapevole di ironia cittadina, che risalta ancor di più in contrasto a quella immagine fallace di paradiso perduto.

Le tendenze fin qui menzionate sono del tutto reali e concrete. Esse giustificano in particolare la debolezza dei legami storici interni al *primitiv*, la cui evoluzione non è uniforme e procede in modo ondulato sia attraverso il folklore che attraverso l'arte colta. Ciononostante non spiegano l'aspetto più importante: a prescindere da quanto il *primitiv* sia internamente instabile e caotico, contiene un meccanismo in grado di risolvere dialetticamente l'eclettismo 'infra-culturale' di cui si è parlato.

Senza dubbio il *primitiv* si nutre avidamente degli 'scarti' della cultura superiore, ma li ricicla anche con grande inventiva. E lo fa avvicinando l' 'alto' al 'basso', i residui banalizzati dell'arte professionale all'universo fiabesco del folklore. Henri Rousseau, ad esempio, si rivolse ai quadri di Gérôme e Cabanel non per copiarli, bensì per filtrarli attraverso la percezione del mondo delle classi popolari, la loro fantasia e i loro valori fondanti, eliminando in tal modo quelle incrostazioni che li rendevano logori cliché da salotto e sterili virtuosismi accademici. Qui entra in gioco un'altra forza decisiva per il *primitiv*: nel tentativo di difendersi dalla pressione che gli arriva dall'alto, il *primitiv* tende a opporre alla seriosità della cultura 'alta' ufficiale il potere fecondo e rigenerante del riso.

L'abbassamento verso il *primitiv* porta alla morte del professionalismo artistico-accademico, ma

¹⁷ Ci riferiamo, in particolare, ai numerosi dipinti di L. Poljakov e V. Lebedev che raffigurano corse in slitta o in carrozza e trattorie in cui si beve il tè.

¹⁸ È proprio questo aspetto che distingue Soroka dal suo maestro Venecianov, la cui 'ingenuità' non è organica, ma 'ricercata', talvolta persino stilizzata, e la cui 'erudizione' è di tipo tradizionale, scolastico, e perciò vissuta senza tensione interiore, senza il 'senso della scoperta'.

non a una morte comune. Il processo di parodizzazione inconscia, filtraggio e rimodellamento di ciò che scende dalla sfera dell'arte professionale a quella del *primitiv* è produttivo da un punto di vista culturale. Si tratta, in fondo, del processo di distruzione-rinascita del grottesco. Lo spirito fiabesco e comico della cultura popolare, nel senso più ampio di questo termine, agisce in modo attivo anche nella sfera del *primitiv*, trasformando le erbacce dell'anno precedente o dell'anno prima in un concime indispensabile per la fioritura delle stagioni future.

Altrettanto dialetticamente interagisce il *primitiv* con il suo substrato folklorico. Esso se ne distacca fino alla derisione (non di rado con l'atteggiamento rozzo e arrogante del lacché), ma non lo dimentica, lo 'porta dentro di sé', talvolta lo stilizza, ma ancora più spesso la sublima. Si potrebbe affermare che, se in relazione al professionalismo artistico-accademico il *primitiv* costituisce il risultato di un abbassamento rigenerante (ridicolo, parodico), in rapporto al folklore costituisce al contrario il risultato dell'innalzamento, della sublimazione attualizzante di ciò che all'interno del folklore stesso non vuole più trovarsi in una condizione di assoluta immobilità. Esso trae dall'ambiente folklorico tutte quelle forze più irrequiete, tutti quegli elementi che tendono ad allontanarsi dal luogo natio, ad 'andarsene in città' alla ricerca di un lavoro e della felicità.

È importante ribadire che il *primitiv* possiede anche delle risorse personali, non solo quelle che emergono nel corso del processo di differenziazione dalla cultura 'alta' e dal folklore. Il *primitiv* non è vincolato alla tradizione delle 'scuole', né completamente alla canonicità del folklore, e la tendenza alla canonizzazione dei suoi procedimenti, che si manifesta di tanto in tanto nel suo 'nucleo' artigianale, non riguarda mai l'intero spettro delle sue espressioni. Da qui la sorprendente immediatezza della sua visione del mondo, come anche la sua fervida immaginazione, legata in parte all'incapacità del *primitiv* di commisurare i compiti che lo attendono alle sue effettive abilità, e in parte alla difficoltà di trovare un giusto equilibrio fra realtà e fantasia popolare. Gran parte di queste ardite trovate si trova nel *primitiv* 'individualizzante' di fine XIX inizio XX secolo, ca-

ratteristico di artisti usciti dal popolo quali Henri Rousseau e Niko Pirosmiani.

Così, all'interno della 'terza cultura' è possibile individuare due tipologie artistiche dominanti.

Da una parte c'è la sua variante 'da *lubok*', che si inserisce organicamente nel panorama della cultura popolare comica della città e si lega alle espressioni più varie del carnevalesco. E sebbene esista anche un '*lubok serio*' (l'icona-*lubok*, l'apologo-*lubok*, il *lubok* a scopo educativo, etc.), i quadretti popolari si avvicinano generalmente al grottesco, al burlesco, all'abbassamento parodico. Nella sua essenza il *lubok* era un'arma sovversiva del *primitiv*, un mezzo di difesa e di attacco. Non a caso raggiunse la maggiore fioritura nei periodi di rivolta popolare: in Germania nell'epoca della Riforma, negli Stati Uniti al tempo della liberazione dall'egemonia coloniale inglese, in Francia durante la Rivoluzione del 1789-1794. A quei tempi acquisì i tratti della grafica satirica e del teatro di piazza, creò la 'ceramica di propaganda' e il famoso *Ça ira*. La sua natura libera e festosa contrastava allora con le celebrazioni ufficiali della dittatura giacobina, immortalate da Jacques-Louis David nei suoi dipinti dal carattere solennemente erudito e ampollosamente serio.

Dall'altra parte c'è la variante romantico-idilliaca del *primitiv*: le già citate decorazioni di Gorodec raffiguranti corse in slitta e in carrozza, l'ora del tè, fino ai rituali banchetti e simposi di Pirosmiani o alle variazioni di Česnjakov sul tema della 'città della grande abbondanza'. Probabilmente è proprio da qui che provengono gli elementi iconografici e persino fiabesco-folklorici del *primitiv*. A differenza del *lubok* malizioso, sogghignante e smaccatamente 'profano', questo è il regno del sogno 'sacro' e del ricordo della 'terra promessa', è l'immagine del 'paradiso perduto' e di un mondo ideale. Con ogni probabilità, F. Engels aveva in mente proprio questi quadretti quando scriveva che, al pari dei libretti popolari, servivano a "intrattenere il contadino, quando, sfinito, faceva ritorno di sera dal suo estenuante lavoro, a distrarlo e a rinfrancarlo facendogli dimenticare la fatica, a trasformare il suo terreno sassoso in un giardino lussureggiante, [...] a tramutare la bottega dell'artigiano o una misera soffitta di un'apprendista

esausto in un mondo fantastico, in un castello dorato, e la sua moglie grassottella in una bellissima principessa”¹⁹. È specialmente in questa seconda variante che il *primitiv* rischia di scadere nella banalità, nella bellezza leziosa delle quinte degli studi fotografici provinciali di fine XIX-inizio XX secolo, nei tappetini, ancora oggi diffusi, con cigni che nuotano in specchi d'acqua lucentissimi o con Sten'ka Razin e la principessa di Persia che fanno un picnic alla luce di un 'tramonto indimenticabile'. Ma persino qui — perlomeno negli esempi più riusciti — si respira un'atmosfera di ingenua magia.

Infine, accanto al *primitiv* ribelle-comico e a quello onirico-romantico, esiste anche un '*primitiv serio*'. Nella Russia dei secoli XVIII-XIX quest'ultimo, insieme alle varianti dell'arte religiosa, si manifestò in primo luogo nelle insegne dipinte e, contestualmente, nei ritratti dei mercanti, della piccola borghesia, dei cosacchi, in parte persino nei primi ritratti dei nobili di provincia.

Non occorre soffermarsi su questi temi, adeguatamente affrontanti in altri saggi del presente volume (si rimanda in particolare a quelli di G. Ostrovskij)²⁰. Noteremo solo che si tratta di quelle forme di *primitiv* più compiute e perfette (naturalmente dal punto di vista artigianale) che, specialmente nel caso del ritratto, tendono a irrigidirsi fino alla canonizzazione, assumendo i tratti delle *parsuny* (ciò può considerarsi la terza costante della poetica del *primitiv*). Esse esprimevano in modo solenne la visione del 'terzo stato' urbano, il quale era consapevole della propria dignità ma si rivolgeva al passato e al presente semi-patriarcale più che al futuro, non rivendicava ancora il diritto a dominare l'intera società, bensì tentava solamente di preservare la propria originalità e dimostrare la propria identità. Per questo lo stile serio delle *parsuny* era troppo rigido per durare a lungo: esso non poteva sopravvivere al processo di trasformazione del 'terzo stato' nella borghesia, alla

sostituzione dell'artigianato da parte dell'industria e del piccolo commercio da parte di quello grande e centralizzato, il quale elaborò metodi di autorappresentazione diversi dal ritratto dei mercanti e forme di pubblicità commerciale diverse dall'insegna dipinta.

Le altre due tipologie di *primitiv*, quella 'da *luboč*' e quella 'romantico-idilliaca' si rivelarono molto più longeve. Esse continuano a vivere nel *primitiv* dilettantesco dei nostri giorni.

Quanto detto finora consente di comprendere quanto il *primitiv* sia stato e continui a essere una struttura diversificata, internamente complessa e dinamica nella cultura moderna e contemporanea. La 'terza cultura' merita uno studio non meno attento delle altre due. E, cosa più importante, il vero equilibrio culturale dell'epoca moderna e contemporanea, il 'peso' reale della sua coscienza artistica può rivelarsi solo a patto di considerarne tutti e tre i livelli costitutivi, che si trovano in balia di costanti forze di attrazione e repulsione, morte e rinascita.

www.esamizdat.it ◇ V. Prokof'ev, *Sui tre livelli della cultura artistica dell'epoca moderna e contemporanea (il problema del primitiv nelle arti figurative)*. Traduzione dal russo di E. Mari (ed. or. Idem, *O trëch urovnjach chudožestvennoj kul'tury Novogo i Novejšego vremeni (k probleme primitiva v izobrazitel'nyh iskusstvach)*, in *Primitiv i ego mesto v chudožestvennoj kul'ture Novogo i Novejšego vremeni*, Moskva 1983, pp. 6-28) ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 215-228.

¹⁹ F. Engel's, *Nemeckie narodnye knigi*, cit. in *K. Marks i F. Engel's ob iskusstve*, II, Moskva 1976, p. 525.

²⁰ Cfr. G. Ostrovskij, *Narodnaja chudožestvennaja kul'tura ruskogo goroda XVIII-načala XX v. kak problema istorii iskusstva*, in *Primitiv i ego mesto v chudožestvennoj kul'ture Novogo i Novejšego vremeni*, a cura di V. Prokof'ev, Moskva 1983, pp. 63-77; Idem, *Iz istorii russkogo gorodskogo primitiva vtoroj poloviny XVIII-XIX v.*, in *Primitiv*, op. cit., pp. 78-104.

◇ **V. Prokof'ev, *On the Three Levels of Modern and Contemporary Art Culture (the Problem of Primitiv in the Visual Arts)*** ◇

Translated by **Emilio Mari**

Abstract

Italian translation of *O trëkh urovniakh khudozhestvennoi kul'tury Novogo i Noveishego vremeni (k probleme primitiva v izobrazitel'nykh iskusstvakh* by Valerii Prokof'ev.

Keywords

Primitiv, 'Third Culture', Folklore, Visual Arts, Culturology.

Author

Valerii Prokof'ev (1928–1982) was a leading Russian art historian, specialized in French and Spanish art of the 19th and 20th centuries. In 1951 he graduated from the Faculty of Arts at the Lomonosov Moscow State University, and in 1955 he defended his PhD thesis on the works of Théodore Géricault, written under the supervision of professor Boris Vipper. From 1960 to 1969 he taught at the Faculty of Arts of the Lomonosov Moscow State University, and then moved to the State Institute for Art Studies (GII), where he worked for the rest of his life. He took part in the planning of the Russian pavilion at the Venice Biennale in 1956, which marked the return of the Soviet Union after 22 years of absence. In 1970 he defended his second doctoral degree dissertation, which focused on Francisco Goya's *Caprices*. Since 1979, together with A. Chegodaev and L. Tananaeva, he coordinated the research group "Folklore and Professional Art in their Historical Connections and Interrelations", whose results appeared in the miscellaneous volume, edited by himself and published posthumously, entitled *The Primitiv and its Role in the Modern and Contemporary Art Culture* (1983).

Translator

Emilio Mari is Assistant Professor of Russian Language and Literature at Sapienza – University of Rome, where he graduated with honors in 2012 and 2013. In 2017 he received his PhD in Literary, Linguistic and Comparative Studies from the University of Naples "L'Orientale" and in 2019–2021 worked as a Research Fellow at the International University of Rome – UNINT. He is an editorial board member of a number of book series and has participated, both as an organiser and as a speaker, in national and international conferences. His areas of research include: the semiotics of space and the relationships between Russian literature, architecture and landscape; Russian popular culture, folklore and mass culture; microhistory of the USSR, politics and practices of everyday life; Russian theatre and performing studies. He is a co-editor of "eSamizdat. Journal of Slavic Cultures" and the author of the book *Between the Rural and the Urban: Landscape and Popular Culture in Petersburg, 1830–1917*.

Publishing rights

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



© (2022) Emilio Mari

Il folklore urbano: lezione a studenti per corrispondenza

Aleksandr Belousov

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 229-240 ◇

INTRODUZIONE

LA città svolge un ruolo sempre più preponderante nello sviluppo della società. Lo studio della città sta diventando uno dei campi di ricerca più importanti delle scienze sociali del XX secolo. Della città si interessano storici, economisti, sociologi, psicologi, etnografi e persino linguisti.

Negli anni Venti anche i nostri folkloristi si interessarono della produzione orale urbana. Iniziarono a comparire degli articoli, prepararono una raccolta specifica che si sarebbe dovuta chiamare *Gorodskoj fol' klor* [Folklore urbano]¹. Tuttavia, non se ne fece nulla. Il folklore urbano smise gradualmente di suscitare l'interesse dei ricercatori. Oggi a scrivere molto di folklore urbano sono spesso i giornalisti, i critici letterari e gli storici dell'arte ne sono molto più interessati rispetto ai folkloristi.

Un ruolo negativo è stato svolto dal fatto che con 'folklore urbano' si intendeva solo il folklore dell'ambiente piccolo-borghese, filisteo. Questo non ha solo determinato un atteggiamento negativo nei suoi confronti, ma ha anche implicato che il folklore urbano sia in sostanza uscito dal campo visivo della disciplina che studia la creazione popolare orale. Concordiamo sul fatto che il folklore piccolo-borghese sia di molto inferiore rispetto al folklore contadino e operaio in termini di valore artistico, non discutiamo se la borghesia (la piccola borghesia della città) si possa classificare come popolo, ma ci mettiamo a

studiare questo folklore. Lo studio del folklore borghese aiuterà a capire meglio le caratteristiche del folklore contadino e di quello operaio, a comprendere più a fondo le specificità del folklore come arte della parola, a chiarire la natura e le modalità del suo sviluppo.

Occorre sottolineare che il folklore borghese non esaurisce da solo tutta la produzione orale della città, l'intero folklore urbano. Una caratteristica distintiva delle città è la complessità e la diversità della loro popolazione. Se si prende una città russa del XIX secolo, in essa vivevano, a parte i borghesi, contadini, soldati, mercanti, *raznočincy* (artisti, insegnanti, funzionari, ecc.), il clero e, infine, i nobili. Ciascuno di questi gruppi aveva il proprio modo di vivere, le proprie necessità, abitudini e gusti. Il modo di vivere si basa sulla comunicazione diretta, orale, verbale tra le persone. Questa comunicazione include necessariamente diverse forme di folklore, che costituiscono una certa tipologia socioculturale di creazione collettiva orale: 'folklore militare' [*soldatskij fol' klor*], 'folklore piccolo-borghese' [*menščanskij fol' klor*], 'folklore aristocratico' [*dvorjanskij fol' klor*], ecc. Nel contesto della comunità urbana emerge e si sviluppa il 'folklore operaio' [*rabočij fol' klor*]. I principali gruppi della popolazione urbana sono divisi in gruppi più piccoli, la cui vita e il cui *byt* si distinguono per una spiccata originalità. Artigiani, mercanti, domestici, impiegati tra i borghesi; artisti e funzionari tra i *raznočincy*; ufficiali dell'esercito e aristocrazia laica tra i nobili: tutti quanti avevano un proprio repertorio folklorico di detti, 'scherzi', barzellette, 'storie', ecc. L'istruzione della giovane generazione nelle istituzioni porta all'emergere del 'folklore scolastico' [*škol'nyj fol' klor*] e del 'folklore studentesco' [*studenčeskij fol' klor*], senza prendere in conside-

* Ad Aleksandr Belousov, scomparso il 5 gennaio 2023 mentre "eSamizdat" era alle ultime bozze, va il nostro ricordo e la nostra riconoscenza per aver accolto con calore il progetto di questo numero, che non sarebbe stato senza la sua indimenticata eredità scientifica [Nota del curatore – E. M.].

¹ Cfr. M. Azadovskij, *Pis'mo k N. M. Matorinu*, in *Iz istorii russkoj fol'kloristiki*, a cura di A. Gorelov, Leningrad 1978, pp. 233-234.

razione anche questi impoveriamo molto la nostra comprensione del folklore urbano. Tutte queste tipologie e varietà socioculturali della creazione folklorica formano il complesso sistema del folklore della città russa del XIX secolo. Il folklore urbano non è il folklore del gruppo più rappresentativo della popolazione urbana; è il folklore dell'intera popolazione urbana.

Dato che questo tipo di folklore è stato poco indagato, la nostra lezione è solo una sorta di introduzione al suo studio.

Si basa su materiali di natura molto diversa: dai dati etnografici ai testi letterari. La letteratura è sempre strettamente connessa al folklore urbano. Entrandovi in contatto nel contesto più ampio della creazione cittadina, esso si rivela spesso fonte di immagini, motivi e trame narrative della letteratura: “lo strato culturale orale e non fissato in forma scritta è, in una certa misura, la chiave dei testi letterari, poiché consente di decifrarne il vero contenuto”². Questo è molto caratteristico, ad esempio, dell'attività artistica di uno scrittore come Dostoevskij, il cui interesse “per il folklore e, nello specifico, per quello urbano”³, è sempre più evidente negli studi dei ricercatori contemporanei⁴. Lo studio della produzione orale che circondava la letteratura e si rifletteva in essa contribuisce a una comprensione più profonda del suo significato artistico. Rivolgendomi ai futuri docenti, voglio innanzitutto far conoscere loro il contesto folklorico della letteratura russa classica.

L'attenzione per il folklore urbano del XIX secolo è subordinata anche a un altro compito metodologico della lezione. Molti di voi sono dei cittadini. Basta solo guardare più da vicino la propria vita, e in essa facilmente si scopriranno forme della comunicazione che avranno un carattere autenticamente folklorico. Sulla base dei materiali della nostra lezione, cercate di comprendere da soli il folklore urbano contemporaneo. Il completamento di questo compito pratico

concluderà lo studio del tema.

1. LA CITTÀ COME CUSTODE DEL FOLKLORE TRADIZIONALE

Secondo le parole di uno storico, le città russe antiche “sono un prodotto degli elementi rurali. Organicamente legate al villaggio, non vi si sono opposte ma, al contrario, hanno costituito, per così dire, una tappa nello sviluppo delle istituzioni rurali. Ecco perché le città più antiche, sorte intorno ai templi pagani centrali, ai cimiteri e a luoghi di assemblea, non differivano dagli insediamenti di tipo rurale”⁵. Erano dei centri amministrativi e ideologici (religiosi) di un determinato territorio (*oblast'*, *volost'*) che costituiva un insieme economico, politico-militare e, infine, culturale.

L'unità primordiale della cultura della città antica e del suo circondario può essere giudicata almeno dal carattere della funzione dei rituali arcaici e precristiani nella città russa della modernità. Uno di questi rituali è la festività primaverile di Jarila.

In questo giorno (4 giugno) i cittadini di Voronež e i contadini del circondario, riuniti in piazza, hanno eletto 'Jarila'. Al prescelto è stato fatto indossare un copricapo speciale, gli sono stati dati dei sonagli (delle 'vertebre') e assegnato un seguito. 'Jarila' camminava, ballava e tutta la celebrazione era caratterizzata da balli e giochi, scontri a pugni e, naturalmente, leccornie e ubriachezza. Le persone aspettavano la festa di 'Jarila' come il 'festeggiamento dell'anno', in questo giorno si mettevano il loro abito migliore⁶.

L'unione dei contadini del circondario e dei cittadini nella celebrazione di Jarila risale alla comunità culturale dell'antico *volost'*, per il quale perfino la città del XVIII secolo resta il luogo in cui praticare i culti e le azioni rituali principali.

L'unità della cultura determina l'unità della tradizione folklorica. Il folklore della città antica non differiva dal folklore della campagna circostante. La città eredita il patrimonio folklorico della società tribale priva di una divisione in classi: “formule magiche e incantesimi, canti rituali del calendario, canti nuziali, lamenti funebri, canti per i riti funerari, per i banchet-

² Ju. Lotman — B. Uspenskij, *Novye aspekty izučeniya kul'tury Drevnej Rusi*, “Voprosy literatury”, 1997, 3, p. 150.

³ N. Pksanov, *Dostoevskij i fol'klor*, “Sovetskaja etnografija”, 1934, 1-2, p. 160.

⁴ Ćir. A. Gozenpud, *Dostoevskij i muzyka*, Leningrad 1971; V. Vladimircsev, *Opyt fol'klorno-etnografičeskogo kommentarija k romanu “Bednye ljudi”*, in G. Fridlender, *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, V, Leningrad 1983, pp. 74-89.

⁵ I. Frojanov, *Kievskaja Rus': Očerki social'no-političeskoj istorii*, Leningrad 1980, p. 227.

⁶ M. Rabinovič, *Očerki etnografii russkogo feodal'nogo goroda*, Moskva 1978, p. 145.

ti”, e anche, continua D. Lichačëv, “leggende, miti, racconti tradizionali e, molto probabilmente, fiabe”⁷.

Tutti questi generi si sono conservati anche nel folklore della città russa medievale. Si possono trovare diverse attestazioni negli studi sul *byt* urbano dell’Antica Rus’, realizzati da I. Zabelin e N. Kostomarov, il cui lavoro è stato portato avanti da M. Rabinovič. Il suo libro *Očerki ètnografii russkogo feodal’nogo goroda* [Saggi di etnografia della città feudale russa] è interessante per il fatto che fornisce molte informazioni riguardanti gli elementi della cultura tradizionale e del *byt* dei cittadini del XIX secolo. A partire da queste informazioni, così come da una serie di altri materiali sul *byt* urbano del XIX secolo, è evidente che in esso continuano a essere presenti molti generi del folklore antico: poesia rituale, fiabe, leggende, incantesimi, ecc.

Meno chiaro è il destino dei testi folklorici.

Non conosciamo le opere più diffuse del folklore antico, abbiamo solo pochissime testimonianze attendibili sul folklore russo urbano dei secoli XI-XVII. Per questo motivo è possibile solo procedere solo con materiali dell’epoca successiva. Le trascrizioni di opere folkloriche tradizionali diffuse nella città russa del XIX secolo a noi note (si veda, ad esempio, le canzoni rituali nel saggio di I. Kokorev *Svad’ba v Moskve* [Matrimonio a Mosca]), mostrano che queste opere differivano ben poco da quelle del folklore contadino raccolte nello stesso periodo.

Ciò può essere ovviamente spiegato dal fatto che gli interpreti del folklore tradizionale non sono cittadini ereditieri, ma contadini inurbati, che costituivano una parte significativa e in costante aumento della popolazione cittadina. Un esempio curioso della conservazione del folklore contadino in città è offerto dall’articolo di G. Šapovalovaja *Derevenskaja častuška v gorode* [Lo stornello rurale in città], dove si descrive come le persone arrivate a Leningrado negli anni Trenta e Quaranta si riunissero il sabato e la domenica nel Parco Udel’nyj per ballare e cantare degli stornelli che da giovani avevano portato con loro dai villaggi e avevano conservato nella

grande città moderna⁸. Questo fatto della presenza del folklore contadino proprio nell’ambiente urbano andrebbe sempre tenuto presente.

Tuttavia, sono spesso proprio i cittadini ereditieri a rivelarsi gli interpreti delle opere del folklore tradizionale. Prendiamo le canzoni riportate da I. Kokorev cantate ai matrimoni del ‘ceto intermedio’, che si colloca tra la ‘classe mercantile dignitaria’ e la ‘piccola borghesia benestante’⁹. La somiglianza di questi canti con quelli nuziali del folklore rurale è spiegata dal fatto che all’origine di questa tradizione urbana c’erano coloro che provenivano dai villaggi, e dal fatto che essa è una diretta continuazione o sviluppo del patrimonio folklorico che la città ha ereditato da una più antica società antecedente all’avvento della divisione in classi. In ogni caso i canti nuziali hanno un’origine comune: la tradizione folklorica arcaica.

L’esistenza e lo sviluppo della tradizione folklorica arcaica non erano affatto confinati all’ambito della comunità del villaggio. Ciò avveniva anche nella città medievale russa, la cui cultura era parte integrante della cultura popolare tradizionale. I diversi e poliedrici legami tra il villaggio e il ‘grande villaggio’ (come ancora nel XIX secolo venivano chiamate diverse città russe) contribuirono all’unità delle tradizioni folkloriche urbane e rurali. Questo folklore unico, comune, è il cosiddetto ‘folklore tradizionale’ [*tradicionnyj fol’klor*].

Occorre notare che il folklore tradizionale è stato conservato in tutti gli strati della società feudale, da tutti i gruppi della popolazione urbana dei secoli XI-XVII. Il folklore era un fenomeno del *byt* sia nelle ‘classi inferiori’ che ai ‘piani alti’ della città (fino alla corte zarista di Mosca). Ebbe un ruolo importante nella vita dei governanti della città tra il XVIII secolo e l’inizio del XIX.

E che dire dell’alta nobiltà di quel tempo, se alla corte di Pietro risuonavano i canti popolari, se prima di coricarsi sua figlia Elisabetta, anch’ella amante dei canti popolari, amava ascoltare le favole raccontate da vecchi e mercanti che provenivano dalla

⁷ D. Lichačëv, *Vozniknovenie russkoj literatury*, Moskva-Leningrad 1952, p. 25.

⁸ G. Šapovalova, *Derevenskaja častuška v gorode*, in *Ètnografičeskie issledovanija Severo-Zapada SSSR*, a cura di N. Juchneva, Leningrad 1977, pp. 81-88.

⁹ Cfr. I. Kokorev, *Sočinenija*, Moskva-Leningrad 1959, p. 88.

strada, se ai balli dei cortigiani all'epoca di Caterina si giocava a nascondino e si saltava la corda, si facevano magie e premonizioni, e se il giorno di Natale del 1765

prima tenevano in mano un nastro, alcuni camminavano nel cerchio e colpivano le mani degli altri. Quando il gioco finiva, si mettevano di nuovo tutti in cerchio, senza il nastro, in due davano la caccia a un terzo; poi seppellivano l'oro, ballavano cantando in russo *Zapletisja pleten'* [La siepe intrecciata]¹⁰ [...] Durante questi spettacoli uscivano [...] sette 'dame': erano il conte G. Orlov, il conte A. Stroganov, il conte N. Golovin, P. Passek, lo *štalmejster* L. Naryškin, i *valet de chambre* M. Baskakov e A. Belosel'ckij in abiti da donna. Indossavano tutti delle camicette, delle gonne, dei copricapi, il principe Belosel'skij era vestito nel modo più semplice di tutti, impersonava la governante o la dama da compagnia. Le maschere venivano fatte accomodare a un tavolo rotondo, erano serviti degli stuzzichini, veniva portato del punch e poi tutti ballavano e scherzavano¹¹.

Numerose testimonianze di ciò che ha caratterizzato il *byt* della società russa tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo sono state riportate nel libro di N. Trubicyn *O narodnoj poëzii v obščestvennom i literaturnom obichode pervoj treti XIX veka* [La poesia popolare nella vita quotidiana e letteraria del primo terzo del XIX secolo]. Sulla "schematicità delle nostre idee circa l'abisso che si diceva ci fosse tra la coscienza di un nobile colto e il mondo popolare" Ju. Lotman sottolinea correttamente che la nobiltà stessa fu per molto tempo custode del folklore tradizionale, come altri ceti sociali, gruppi della popolazione urbana¹².

La città si presenta dunque come custode dei testi e dei generi del folklore tradizionale.

2. LA SCOMPARSA DEL FOLKLORE TRADIZIONALE

In tutti gli esempi precedenti riguardanti la presenza del folklore tradizionale presso le corti degli zar e delle zarine del XVIII secolo è presente solo un'intera serie di circostanze che ne influenzerà negativamente il destino nella vita delle classi urbane superiori e, successivamente, nella vita della maggior parte dei cittadini tra il XIX secolo e l'inizio del XX.

Prestiamo innanzitutto attenzione al fatto che il periodo natalizio si celebra esclusivamente all'interno della propria famiglia. La corte si chiude, per così dire, in sé stessa, ma allo stesso modo il resto della nobiltà cercava di isolarsi e separarsi dal mondo esterno.

Sebbene partecipasse alle fiere popolari, la nobiltà si distingueva per il suo modo speciale di comportarsi, per le sue norme di divertimento festivo. Durante le famose feste moscovite nei pressi del Novinskij boulevard, 'le farse' dei saltimbanchi "in abiti da festa bianchi e multicolori, con i loro *calembours* divertono e attirano abilmente la folla, che, da parte sua, risponde con le lodi più entusiastiche"¹³, i 'signori' si intrattengono con delle più decorose 'passeggiate in carrozza'. Dietro il lato cerimoniale e ostentato, spettacolare e decorativo delle 'passeggiate della carrozza' è molto difficile scorgere la loro origine rituale: il simbolismo arcaico del movimento circolare nei riti primaverili.

"Nelle condizioni della città" scrivono le etnografe L. Anochina e M. Šmelëva

si costituivano certe forme festive di intrattenimento, divertimento, ornamento, cerimonie solenni, ecc., che si allontanavano sempre di più dalla loro origine e si adattavano a quasi tutte le festività (ad esempio fiere con attrazioni a pagamento in occasione della Pasqua, della Trinità, di San Pietro, ecc.). [...] In città, accanto alle usanze festive tradizionali, se ne svilupparono di nuove, che corrispondevano a condizioni di vita diverse da quelle del villaggio: ricevimenti ufficiali, parate militari, balli, pranzi solenni con invitati, visite di omaggio, ecc., per nulla o solo lontanamente connesse ai riti popolari¹⁴.

¹⁰ Il gioco preso come esempio dall'autore sembra essere il prodotto sincretico di altri due giochi diffusi in ambito popolare: *verevočka* e *gorelki*. Il primo è un gioco tipico dei ricevimenti nuziali, in cui si ha l'uso di un nastro e la formazione di un cerchio, dentro al quale una persona si muove e picchia le mani di coloro che tengono il nastro. Nel secondo, si tratta di coppie che devono catturare un terzo, col quale uno dei due membri della coppia iniziale ne formerà una nuova. Per quanto riguarda l'atto del seppellire l'oro, anche questo ha origine nel folklore rurale e assume un valore di rito propiziatorio legato alla dimensione della morte [N.d.T.].

¹¹ "Zapiski" *Semëna Porošina*, in M. Pyljaev, *Staryj Peterburg. Rasskazy iz byloj žizni stolicy*, Sankt-Peterburg 1837, pp. 207-208.

¹² Cfr. Ju. Lotman, *O Chlestakove*, in *Učënye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, 369, Tartu 1975, p. 47.

¹³ N. Mel'gunov, *Guljan'e pod Novinskim*, in *Očerki moskovskoj žizni*, a cura di B. Zemenkov, Moskva 1962, pp. 85-86.

¹⁴ L. Anochina – M. Šmelëva, *Byt gorodskogo naselenija srednej polosy RSFSR v prošlom i nastojaščem*, Moskva 1977, p. 293.

Le innovazioni quotidiane sorgono negli strati alti della società urbana, ma gradualmente “ogni classe sviluppa forme peculiari di passatempo festivo, conservando in misura diversa caratteristiche tradizionali che corrispondono al suo stile di vita nel suo insieme”¹⁵, ma ugualmente estranee al carattere della poesia calendario-rituale tradizionale, che, in questo modo, scompare dal *byt* urbano.

Si può presumere che la poesia calendario-rituale non soddisfi le nuove condizioni della vita della città. Prendiamo la festa di Capodanno. Osservando come nella casa del padrone “poco prima delle 12 accesero l'albero di natale, poi iniziarono a cenare e alle 12 spaccate con i calici di champagne in mano iniziarono a farsi gli auguri a vicenda”, un servo che veniva dalle campagne si soppresse: “nel nostro villaggio questa serata era semplicemente considerata come la vigilia di San Basilio e mia madre mi ha assicurato che il nuovo anno iniziava il primo marzo, il giorno in cui il mondo era stato creato”¹⁶. Questa è effettivamente una festività nuova che si è sviluppata proprio nell'ambiente urbano. Questa festività ha le sue usanze, ma non esistono canti di Capodanno specifici. Solo in casi molto rari si può parlare dell'emergere in città di canti calendariali. Un canto del genere è, ad esempio, *Tatjana*, che si cantava nel giorno della fondazione dell'Università di Mosca, inizialmente celebrato solo dai suoi studenti e successivamente diventato una festa per tutti gli studenti russi:

Да здравствует Татьяна, Татьяна, Татьяна!
 Вся наша братья пьяна, вся пьяна, вся пьяна.
 В Татьянин славный день¹⁷.
 — А кто виноват? — спрашивал чей-то бас. — Разве мы? Хор отвечал:
 Нет! Татьяна!
 И все подхватывали:
 Да здравствует Татьяна, Татьяна, Татьяна!
 Лохматый студент приятным баритоном запевал:
 Нас Лев Толстой бранит, бранит
 И пить нам не велит, не велит, не велит,
 И в пьянстве обличает.
 — А кто виноват? — спрашивал тот же бас. — Разве мы?
 Нет! Татьяна!
 И опять все разом:

Да здравствует Татьяна, Татьяна, Татьяна!
 Вся наша братья пьяна...¹⁸

Tuttavia, ciò che è caratteristico dei gruppi della popolazione urbana non è indicativo della città nel loro insieme, la cui tradizione canora si è sempre più liberata dalla forza dei ritmi naturali e ha istituito un legame con una serie di feste calendariali speciali.

L'isolamento del ceto nobile ha avuto in primo luogo degli effetti sui rituali familiari, che sono più direttamente legati alle norme comportamentali, agli interessi e ai valori del gruppo sociale. Proprio nell'ambiente nobile iniziò il processo di scomparsa del rito nuziale tradizionale che, in ultima analisi, si discostava dal rituale del matrimonio urbano. Se nella prima metà del XIX secolo lo strato medio della popolazione urbana ascoltava ancora l'antico canto nuziale, già all'inizio del XX secolo al matrimonio di un mercante l'orchestra suonava “qualcosa di estraneo”: “1) Marcia nuziale, op. di Mendelssohn. 2) Banditenstreiche, op. di von Suppé. 3) Valzer, op. di Waldteufel”¹⁹, ecc. Ecco cosa ha scritto a proposito G. Žirnova, ricercatrice che si occupa di unioni e matrimoni presso i cittadini russi:

Nel matrimonio cittadino, a differenza di quello contadino, non abbiamo trovato una varietà di generi di canti popolari sincreticamente associata a usi e riti. [...] gli inni nuziali erano completamente assenti. [...] Non si trovano nemmeno canti lirici del matrimonio vero e proprio, che venivano cantati dal coro in momenti diversi nel corso del ciclo matrimoniale. Al tempo stesso, i canti ‘celebrativi’, scherzosi ‘di rimprovero’, che accompagnavano il banchetto nuziale, si incontrano principalmente tra i contadini inurbati. [...] Verso la fine del XIX secolo questi generi della poesia nuziale sono stati soppiantati dallo stornello. [...] Ai matrimoni della borghesia benestante, dei mercanti e dell'*intelligencija* dei *raznočincy* si cantavano principalmente canti cittadini, romanze crudeli che andavano di moda all'epoca, e anche canti e romanze di origine letteraria. [...] Non era

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ D. Bobkov, *Iz zapisok krepostnogo čeloveka*, in *Očerki*, op. cit., p. 336.

¹⁷ La fondazione dell'Università di Mosca veniva celebrata il 12 gennaio (secondo il vecchio calendario), quando la Chiesa commemora la martire Tatiana. Da qui il giorno di Tatjana.

¹⁸ A. V'jurkov, *Rasskazy o staroj Moskve*, Moskva 1948, p. 97. Cfr.: P. Ivanov, *Studenty v Moskve*, Moskva 1903, p. 287. “Viva Tatjana, Tatjana, Tatjana! / Tutti i nostri fratelli sono ubriachi, tutti ubriachi, tutti ubriachi. / Nel giorno glorioso di Tatjana / ‘E chi incolpare?’ chiedeva un basso ‘Forse noi?’ Il coro rispondeva: / ‘No! Tatjana!’ / E tutti attaccavano: / ‘Viva Tatjana Tatjana Tatjana!’ / Lo studente coi capelli arruffati cantava con voce da baritono: / ‘Lev Tolstoj ci rimprovera, rimprovera / E da bere non ci offre, non offre, non offre, / E nell'ubriachezza si rivela’. / ‘Chi incolpare?’ chiedeva lo stesso basso ‘Forse noi?’ / ‘No! Tatjana!’ / E tutti ancora una volta: / ‘Viva Tatjana, Tatjana, Tatjana!’ / Tutti i nostri fratelli sono ubriachi”.

¹⁹ I. Belousov, *Ušedšaja Moskva*, in *Ušedšaja Moskva: Vospominanija sovremennikov o Moskve vtoroj poloviny XIX v.*, a cura di N. Ašukin, Moskva 1946, pp. 365-366.

consuetudine che presso la nobiltà, gli alti funzionari, i mercanti ricchi e influenti si cantasse seduti al tavolo nuziale. [...] Spesso si organizzavano dei concerti nuziali speciali con la partecipazione di artisti professionisti. In questo modo, tra la metà del XIX secolo e l'inizio del XX presso l'élite sociale della società urbana il canto e l'accompagnamento musicale della celebrazione nuziale avevano ben poco in comune con la tradizione rituale popolare. Essa si è formata e sviluppata sotto la forte influenza dell'arte professionale, secondo le norme del comportamento sociale e dell'etichetta laica²⁰.

Il fondatore di queste nuove norme di comportamento sociale e di etichetta laica, Pietro I, durante la sepoltura della zarina Praskov' Fëdorovna (moglie dello zar Ioann Alekseevič) proibì alle prefiche di seguirne la bara. Le prefiche erano delle partecipanti immancabili al rito funebre dell'antica Rus'. Esse

camminavano davanti e ai fianchi del corteo funebre con i capelli scompigliati e il viso volutamente alterato. Facevano smorfie e urlavano, poi gridavano e scoppiavano in lamenti deplorabili, poi sussultavano a voce bassa e stridula, poi improvvisamente tacevano e successivamente ricominciavano; nei loro lamenti raffiguravano i meriti del defunto e il dolore di parenti e amici²¹.

Proibito da Pietro, il rito funebre cessò di esistere presso la cerchia della nobiltà e scomparve gradualmente dal *byt* urbano.

M. Rabinovič considera le prefiche rappresentate in modo così colorito da N. Kostomarov un fenomeno inerente alla città²². In effetti, l'esecuzione professionale del folklore è una delle tradizioni antiche del *byt* urbano. Alla corte dello zar e tra i nobili gentiluomini esisteva uno speciale "personale di giullari, burloni, cantastorie, cantanti, *skomoroči*, che non conoscevano altro dovere se non quello di divertire i gentiluomini e gli ospiti nel loro tempo libero"²³. Durante le feste popolari, i cittadini erano intrattenuti dai loro compagni artigiani, *skomoroči* ambulanti: musicisti, burattinai, divertenti parolai.

Nella città russa moderna i successori degli antichi *skomoroči* sono i 'nonni'-imbonitori delle fiere, i *raėšniki*, *petrušečniki*, ecc., nelle cui esibizioni durante le feste popolari l'elemento umoristico dell'arte

popolare è espresso in modo chiaro e diretto²⁴. Se i 'nonni' delle fiere svolgevano solo temporaneamente la funzione di 'artista' cittadino, allora i suonatori d'organetto descritti da D. Grigorovič (cfr. il suo racconto *Peterburgskie šarmanščiki* [I suonatori d'organetto di Pietroburgo]) erano maestri professionisti degli spettacoli di strada, senza i quali è difficile immaginare la vita quotidiana di Pietroburgo nel XIX secolo.

Tutti questi sono fenomeni importanti e caratteristici del folklore urbano del XIX secolo. Tuttavia, come la poesia rituale tradizionale, rappresentano un folklore che scompare gradualmente dalla vita della città russa. Questi testi hanno cessato da tempo di essere considerati proprietà della comunità cittadina e la loro performance non incoraggia più l'intero pubblico a parteciparvi attivamente, a co-creare. Per una parte significativa della popolazione urbana, la situazione della comunicazione orale in questi casi perde il suo carattere folklorico, si trasforma in una sorta di concerto, performance, spettacolo in cui "alcuni agiscono attivamente e altri contemplano"²⁵. Questi fenomeni conservano la loro rilevanza solo per il *byt* folklorico delle classi urbane 'inferiori'. Ma anche nella vita di queste iniziano a essere soppiantati da forme specifiche dell'arte dello spettacolo: il circo e il varietà, che si svilupparono rapidamente nella città russa durante il XIX secolo.

Esse nascono sulla base della creazione folklorica. Molto indicativi, ad esempio, sono i casi in cui un 'nonno' delle fiere diventa un attore professionista e diverte il pubblico del varietà e del circo²⁶. Così il folklore cessa di essere folklore: si trasforma in arte professionale.

L'arte professionale permea gradualmente la vita pubblica della città. Combinandosi con il lato sempre più ufficiale e solenne delle festività e dei riti urbani, plasma nuove forme di *byt* in cui non solo non c'è più spazio per il folklore tradizionale, ma nemmeno per nessun altro tipo di creazione collettiva.

²⁰ G. Žirnova, *Brak i svad'ba russkich gorožan v prošlom i nastojaščem*, Moskva 1980, p. 59.

²¹ N. Kostomarov, *Očerki domašnej žizni i nraov velikorusskogo naroda v XVI i XVII stoletijach*, in *Istoričeskie monografii i issledovanija Nikolaja Kostomarova*, XIX, Sankt-Peterburg 1887, p. 256.

²² Cfr. M. Rabinovič, *Očerki*, op. cit., p. 260.

²³ N. Kostomarov, *Očerki*, op. cit., p. 206.

²⁴ Cfr. P. Bogatyrev, *Chudožestvennye sredstva v jumorističeskom jarmaročnom fol'klоре*, in Idem, *Voprosy teorii narodnogo isskustva*, Moskva 1971, pp. 450-496.

²⁵ Ju. Lotman – B. Uspenskij, *Novye aspekty*, op. cit., p. 159.

²⁶ Cfr. Ju. Dimitriev, *Cirk v Rossii. Ot istokov do 1917 goda*, Moskva 1977, p. 122.

3. LE ORIGINI QUOTIDIANE DEL FOLKLORE URBANO

La conservazione e lo sviluppo delle tradizioni della creazione collettiva orale vengono sempre più associati a quei fenomeni nella vita della città che conservano le caratteristiche della comunicazione libera e diretta tra le persone, ne supportano il carattere attivo e dilettantistico.

Tuttavia, non sono affatto un prodotto della civiltà urbana. Come ha scritto un corrispondente dal *volost'* di Esjutinskaja del distretto di Vel'skij:

I contadini impiegano la domenica per riunirsi e parlare del più e del meno mentre tessono calzature di rafia. Per questo motivo si riunivano in uno dei luoghi abituali: sul rialzo di una qualche izba; all'inizio venne un contadino [...] e si mise a lavorare; gradualmente si riempì tutto il rialzo. [...] Argomento di conversazione erano, prima di tutto, i lavori nei campi o la fienagione e tutto ciò che aveva a che fare con essa. In relazione alla fienagione, ad esempio, le proprietà dell'erba di quell'anno [...], il tempo, la qualità delle falci portate, ecc. La discussione seria veniva intervallata da battute, proverbi. Il tema economico veniva sostituito da storie di persone con esperienza: i giovani soldati parlavano del loro servizio o intrattenevano i compaesani con aneddoti; anche le storie degli *švec* e dei *čebotari* erranti avevano successo. Di tanto in tanto tiravano fuori delle canzoni. Vi prendevano principalmente parte uomini di media e vecchia generazione. [...] A volte arrivavano dei ragazzi con una fisarmonica. Poteva esserci anche una rissa o una partita a *gorodki*, a *lapy*, ecc., con la partecipazione di uomini e ragazzi adulti. Quelli seduti sul rialzo incoraggiavano i lottatori e i giocatori, li deridevano. [...] Ad avere avuto l'esistenza più lunga nella comunicazione collettiva dei contadini di media e vecchia generazione sono le *bylički*, i *byval'sčiny*, le leggende, i racconti tradizionali, le *byline* e altri generi della produzione orale intervallati da *memoraty* e detti su eventi reali di importanza nazionale²⁷.

Se prendiamo una descrizione qualunque di ciò che succedeva di sera nei cortili delle grandi case di città, ad esempio dal libro di A. Vjurkov *Rasskazy o staroj Moskve* [Racconti sulla vecchia Mosca] vedremo, in sostanza, la stessa immagine: notizie locali che vengono inframezzate da una discussione riguardante un sogno misterioso di uno dei presenti, *bylički* e *byval'sčiny*, una fiaba e dei giovani che cantano romanze e stornelli²⁸. La vita nel salotto mondano è già distante da questo tipo di *byt*, nella cui letteratura orale voci e pettegolezzi convivono con aneddoti storici e storie 'di paura', come nel

racconto di Puškin in *Uedinënyj domik na Vasil'evskom* [La solitaria casetta sull'isola di Vasilij], con battute e *bon mots* di eloquenza da salotto.

Tutti questi sono fenomeni della stessa natura. Si basano su una comunicazione più o meno libera e diretta tra le persone, che crea le condizioni necessarie per la creazione congiunta e collettiva.

Al tempo stesso, non si possono ignorare alcune differenze significative tra la creazione di tipo urbano e quella rurale. Ciò che nel villaggio è ancora connesso alla festività, rappresentando una sfera speciale extra-cerimoniale di passatempo festivo, in città si trasforma in un comune fenomeno di svago quotidiano. In città è inoltre impossibile il riunirsi di tutti i suoi abitanti: la comunicazione libera e diretta dei cittadini va raramente al di là di un gruppo relativamente ristretto di persone. A questo proposito, molto rappresentative sono anche le immagini della fiera popolare cittadina, quando essa non presenta un legame con delle forme rigide di comportamento:

Tutto lo spazio [...] era costellato da folle eterogenee di cittadini che sedevano a terra in cerchi separati. In un luogo fumavano silenziosamente pipe e sigari, nell'altro parlavano, in un terzo ascoltavano i canti traboccanti degli zingari, in un quarto uno spilungone divertiva un'onesta compagnia, suonando un corno di corteccia di betulla. Ovunque si divertivano e [...] bevevano il tè²⁹.

Il 'cerchio' separato è un fenomeno caratteristico del *byt* urbano.

Può essere limitato anche ai membri di un'unica famiglia, nella cui cerchia esisteva ed esiste tuttora un proprio 'folklore domestico' [*domašnij fol'klor*]: 'paroline', battute, ricordi-*memoraty* sui cui ritornano costantemente le conversazioni familiari e, infine, le vere e proprie 'leggende di famiglia'. Sia la nostra storia che la nostra letteratura devono molto all'esistenza di quest'ultime (ad esempio, furono molto importanti per Tolstoj mentre lavorava a *Guerra e pace*). Sebbene il 'folklore domestico' sia troppo legato al *byt* della famiglia di appartenenza per svolgere un ruolo significativo nella letteratura orale della città, è interessante e importante per lo studio delle caratteristiche di quelle specifiche forme di creazione collettiva che stanno alla base del folklore urbano.

²⁷ M. Gromyko, *Tradicionnye normy povedenija i formy obščeniija russkich krest'jan XIX v.*, Moskva 1986, pp. 147-148.

²⁸ Cfr. A. Bjurkov, *Rasskazy*, op. cit., pp. 7-14.

²⁹ Cfr. M. Zagoskin, *Moskva i moskovičiči*, in *Očerki*, op. cit., p. 213

Il salotto mondano, il ‘circolo’ dei *raznočincy*, la ‘serata’ borghese, ecco alcune delle tipologie di incontri della società collettiva nella città russa del XIX secolo. Abbiamo preso le tipologie più comuni di incontri collettivi in ciascuna delle principali classi urbane, ma accanto ad esse ne esistevano altre che offrivano meno o, al contrario, più libertà ai partecipanti alla comunicazione collettiva, come, ad esempio, il ballo e la bisboccia amichevole nell’ambiente nobiliare. Tutte queste forme di incontro collettivo non sono studiate dal punto di vista del folklore, eppure è nelle loro condizioni che esisteva e si è sviluppato il folklore urbano. Non è casuale che uno dei suoi studiosi, parlando della strada nel periodo del fiorire della produzione urbana di strada, l’abbia paragonata a un club³⁰, non la ‘strada’ ma il ‘club’, come anche le forme di incontro collettivo delle città russe che l’hanno preceduto nel XIX secolo, funge da principale motore del folklore urbano, perché qui, più che altrove, si è manifestato lo spirito della creazione collettiva.

4. CARATTERISTICHE DEL FOLKLORE URBANO

Uno spazio preponderante nella produzione orale della città è occupato dalla conversazione. Esistevano forme di comunicazione collettiva, dalle quali era completamente escluso qualunque canto amatoriale, e ancor più quello corale, mentre nessuna comunicazione è del tutto priva di qualche forma di conversazione.

Il contenuto di questi discorsi spesso si riduceva a ‘voci e dicerie’. Qualsiasi evento provocava il diffondersi delle voci più incredibili. Ricordando l’arresto dei *petraševcy*, scriveva Nekrasov nel 1871:

Помню я Петрашевского дело,
Нас оно поразило, как гром,
Даже старцы ходили несмело,
Говорили негромко о нем³¹.

Tuttavia, se si guarda alla letteratura memorialistica è evidente come si parlasse molto e a voce

alta del ‘caso’ dei *petraševcy*, quante ‘voci’, ‘racconti assurdi’, ‘pettegolezzi e menzogne’ girassero all’epoca a Pietroburgo. Riflettono chiaramente la visione del mondo delle varie classi della popolazione della capitale: quanto vale, ad esempio, la voce sui *petraševcy* atei che “il venerdì della Settimana della Passione [...] hanno bestemmiato sulla Sindone”³².

Ancor più interessanti sono, a mio avviso, le ‘storie infondate’ su una piccola stanza di passaggio ‘a specchi’ nell’edificio del terzo reparto in cui ‘si sente’ che uno degli arrestati cammina “sempre vicino alle mura, temendo di calpestare le assi del parquet... ”³³ Qui “occorre tenere a mente le voci ostinate secondo cui nel III edificio, all’interno dell’ufficio del capo dei gendarmi c’è una poltrona che fa calare la persona seduta per metà sullo sportello, dopodiché i carnefici nascosti, non vedendo a chi infliggono l’esecuzione, lo frustano. Discorsi su tale punizione ‘privata’ — scrive Ju. Lotman — circolavano già nel XVIII secolo in relazione a Šeškovskij (cfr. le memorie di A. Turgenev), riprendendo poi all’epoca dello zar Nicola”³⁴. Tuttavia, “questo tipo di voce circolava tra i giovani già negli anni Sessanta e anche nei primi anni Settanta del XIX secolo”³⁵. Questa voce molto caratteristica di per sé esisteva da già così tanto tempo che merita attenzione anche per ragioni di ordine puramente folklorico. Siamo abituati a non prestare attenzione al ‘vociferare’³⁶ senza notare quanto, al tempo stesso, siano stabili i motivi delle ‘voci e delle dicerie’, che, nella stessa misura del folklore, sono il prodotto della creazione collettiva.

Sì, anche questo è folklore, di ambiente urbano, ma comunque folklore. Non è possibile non considerarlo tale solo perché testi di questo tipo vengono riprodotti una volta per ogni ascoltatore. Anzi, secondo questa logica dovremo escludere la barzelletta, cosa che, a quanto pare, non si fa di consuetudine.

³² D. Achšarumov, *Iz moich vospominanij*, in *Pervye russkie socialisty*, Leningrad 1985, p. 184.

³³ P. Kuzmin, *Iz zapisok*, in *Pervye russkie socialisty*, op. cit., p. 276.

³⁴ Ju. Lotman, *Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda*, in *Učënye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, 664, Tartu 1984, p. 42.

³⁵ N. Tjutčev, *Zdanie u Cernogo mosta*, “Byloe”, 1918, 4-5, p. 194.

³⁶ Cfr. K. Čistov, *Russkie narodnye social’no-utopičeskie legendy XVII-XIX vv.*, Moskva 1967, p. 13.

³⁰ Cfr. V. Straten, *Tvorčestvo gorodskoj ulicy*, in *Chudožestvennyj fol’klor*, II-III, a cura di Ju. Sokolov, Moskva 1927, p. 146.

³¹ “Ricordo il caso dei *petraševcy*, / Ci colpi come un tuono, / Anche gli anziani camminavo timorosi, / Ne parlavano a bassa voce”.

Sulla ‘passione per le barzellette’ dei cittadini scrive ancora Nekrasov:

da noi ci sono molti cacciatori di barzellette: le barzellette sono il pane quotidiano delle nostre conversazioni e, se non ci fossero barzellette al mondo, dovremmo morire nel fiore degli anni di apatia ed emorroidi, per dispetto all’autore del libro ‘basta con le emorroidi’. Noi ora giochiamo a *preferans* e di tanto in tanto raccontiamo delle barzellette³⁷.

Nella sua origine, la barzelletta è vicina alle ‘voci e dicerie’: inizialmente era intesa come una testimonianza storica orale. Tuttavia, in seguito iniziò ad avere il valore di un racconto breve e spiritoso su un avvenimento divertente o di una risposta a bruciapelo. Nekrasov aveva in mente proprio questo tipo di barzellette. Non si sono conservate molte barzellette di costume del XIX secolo, quelle a noi note si differenziano di poco da quelle contemporanee (cfr: “Cos’hanno in comune una dama e una carrozza? Entrambe si rompono e fanno finta”³⁸).

Le barzellette, come anche le voci, nascono in condizioni di comunicazione diretta tra le persone. Accanto al pettegolo (o alla pettegola) in un salone o a una festa si può incontrare un tipo spiritoso le cui battute e giochi di parole si trasformano facilmente in una barzelletta e si diffondono rapidamente nei diversi strati della società urbana. Il bontempone è egli stesso una delle attrazioni locali, le storie su di lui diventano un’epopea comica della sua cerchia e persino dell’intera città³⁹. A volte il bontempone e lo spiritoso si fondono in un’unica persona, un esempio è il famoso P. Dolgorukov, “un *bel esprit* da salotto che sa parlare in modo tagliente, ridere in modo sinistro, spettegolare a spese di qualcun altro”⁴⁰.

Ecco che voci e barzellette sono legate nell’oralità cittadina. Quest’ultima è orientata alla novità: che si

tratti di informazioni reali o fittizie su cambiamenti, avvenimenti nel mondo circostante o di scoperte di una mente inventiva e piena di risorse che divertono e intrattengono l’uomo di città. Quest’area del folklore urbano riflette pienamente le specificità della cultura cittadina, dello stile di vita urbano e, infine, una precisa visione urbana del mondo.

In città ci sono anche altri generi più tradizionali dell’atto del comunicare folklorico: fiabe, *bylički*, *byval’ščiny*, racconti tradizionali, leggende, ecc. — ognuno di questi è indubbiamente interessante e importante. Tuttavia, non sono essi, a mio parere, a determinare l’originalità del racconto folklorico urbano e, in generale, del folklore urbano.

La connessione del folklore urbano con il *byt* dei cittadini, in cui si riflettono gli interessi e le preoccupazioni quotidiane della vita urbana, si coniuga in uno stesso stretto rapporto con la sfera dell’arte professionale: la letteratura, la musica, il teatro, ecc. Le conversazioni in salotto, le conversazioni in una ‘cerchia’ di intellettuali o a una festiciola piccolo-borghese erano spesso interrotte da letture, racconti tratti da opere letterarie recenti. In un’atmosfera di comunicazione collettiva viva e diretta, sorgono complesse forme semi-letterarie e semi-folkloriche di giochi di parole, trovate poetiche estemporanee o racconti improvvisati. A volte la letteratura, come lo era, ad esempio, tra la fine del XVIII secolo e l’inizio del XIX, è così coesa con il *byt* che diventa persino difficile tracciare un confine netto tra i fenomeni scritti e orali (folklorici) della produzione urbana. Tuttavia, anche in altre epoche esiste un continuo scambio di motivi, intrecci e interi testi tra la letteratura e il folklore urbano. Proprio come in una barzelletta è facile trovare frammenti tratti da libri come *Anekdoty vsech vremen i narodov* [Barzellette di tutte le epoche e di tutti i popoli], così in letteratura ci si imbatte spesso in rivisitazioni di barzellette itineranti e dicerie diffuse in città, un esempio delle quali è quello della *povest’* di Nekrasov *Novoi-zobretënnaja privilegirovannaja kraska brat’ev Dirling i KO* [La vernice pregiata di nuova invenzione dei fratelli Dirling e KO], che si basava su un caso che ha provocato un “terribile scandalo” a Mosca ed era “argomento di conversazione ovunque

³⁷ N. Nekrasov, *Polnoe sobranie sočinenij v 12 tomach*, IX, Leningrad 1950, p. 636. Da una recensione presumibilmente attribuita a Nekrasov.

³⁸ V. Sažin mi ha fatto conoscere una raccolta manoscritta di aneddoti quotidiani del XIX secolo (OR GPB, f. 608). Colgo l’occasione per esprimergli la mia sincera gratitudine.

³⁹ Cfr. Ju. Lotman, *Poëtika bytovogo povedenija v russkoj kul’ ture XVIII veka*, in *Učënye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, 411, Tartu 1977, pp. 79-80.

⁴⁰ S. Bachrušin, “*Respublikanec-knjaz’*” Pëtr Vladimirovič Dolgorukov, in P. Dolgorukov, *Peterburgskie očerki. Pamflety èmigranta 1860-1867*, Moskva 1934, p. 90.

andassi”⁴¹. Permettetemi anche di ricordarvi gli echi della ‘storia’ di Bezobrazov nella seconda edizione di *Portret* [Il ritratto]⁴² di Gogol’. L’esempio più eclatante della fusione di folklore urbano e letteratura è il famoso ‘mito di Pietroburgo’, una leggenda escatologica sulla futura morte della capitale petrina, nel cui sviluppo non solo le voci e le dicerie orali hanno influenzato le opere letterarie, ma le stesse opere letterarie diedero non di rado origine a nuove voci e persino a racconti tradizionali di carattere storico⁴³.

Un’influenza enorme sulla letteratura orale della città era esercitata anche dal teatro. A questo proposito, segnalo le parole di Apollon Grigor’ev sul fatto che *Amleto* nella traduzione di N. Polevoj si “frammentava quasi in proverbi”⁴⁴, ma, chiaramente, il contributo dell’arte teatrale al folklore è molto più significativo.

È più noto come i cittadini si appropriassero delle arie e dei cori d’opera e li cantassero. Il destino di *Askol’ dovaja mogila* [La tomba di Askol’d] di A. Beregovskij è stato particolarmente felice da questo punto di vista⁴⁵ canzoni, romanze, melodie d’opera erano ampiamente presenti nella cultura canora della città russa del XIX secolo, si potevano ascoltare non solo ai concerti, ma anche alle ‘serate’ e alle ‘feste’ in casa. Tuttavia, non era meno diffusa un’ampia varietà di versetti di vaudeville, che verso la fine del XIX secolo vennero sostituiti dai versetti umoristici e satirici da varietà. Questi ultimi, come gli stornelli del varietà russo dell’inizio del XX secolo, non sono stati mai studiati in qualità di fenomeni folklorici, ma ci sono tutte le ragioni per credere che il loro ruolo nel folklore musicale della città russa fosse molto,

molto significativo.

Questi generi della canzone urbana folklorica giacciono all’ombra dei canti lirici e delle romanze, il cui studio ha da tempo dimostrato che la storia dei testi folklorici della città, della cosiddetta ‘romanza urbana di costume’, sia strettamente connessa allo sviluppo dell’arte musicale in Russia tra il XVIII secolo e la prima metà del XIX. Non si trattava nemmeno di semplici prestiti di testi creati ed eseguiti da musicisti professionisti. Canzoni anonime che erano diffuse nell’ambiente urbano, i loro testi per ‘chitarra’ mostrano che, allontanandosi dal genere della canzone popolare tradizionale, la città russa del XIX secolo ha sempre più orientato la sua vita canora, il suo folklore canoro, verso i modelli dell’arte professionale musicale (e poetica) a sua disposizione.

Un esempio curioso di questo orientamento è la romanza crudele, o meglio, la ballata lirico-epica nata dall’assimilazione della ballata romantica letteraria da parte della popolazione urbana.

Questa [...] ballata è stata recepita dal popolo, è entrata nell’uso e si è trasformata in una canzone-ballata della nuova epoca. È caratteristico che tutti gli elementi della ballata romantica russa siano stati preservati nell’ambiente popolare. Vedremo qui una parte significativa del lirismo psicologico (*Končen, končen dal’nij put’*... [È finito, il lungo viaggio è finito...]), temi cavallereschi (*Mal’vina*) e il Caucaso (*Chas-Bulat*). Si sono diffuse anche delle composizioni popolari indipendenti, in cui il paese romantico, lontano dalla solita realtà quotidiana, è il mare e si poeticizza la vita dei pescatori e dei marinai (Racconti di mare [...])⁴⁶.

Un esempio molto popolare di questa ballata è *Morjačka* [La marinaia]: un racconto su come un marinaio rapisce con l’inganno una ragazza, la quale è molto indispettita dal fatto che l’aspetta una vita da ‘semplice marinaia’; tuttavia, si viene a scoprire che il marinaio è il figlio e l’erede legittimo di un re in cerca di moglie da otto anni. Una ballata più tarda si distingue per il suo carattere particolarmente sanguinolento, per l’interesse nei confronti di “fatti più inquietanti e patologici della cronaca criminale”⁴⁷ (*Kak na kladbišče Mitrofan’evskom otec dočku zarezal svoju*... [Come al cimitero Mitrofan’evskij un padre ha pugnalato a morte la figlia...]). Questo

⁴¹ Cfr. N. Nekrasov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 15 tomach*, VII, Leningrad 1983, pp. 603-604.

⁴² Cfr. M. Cjavlovskij, *Otgosloski ustnych rasskazov Puškina v tvorčestve Gogolja*, in Idem, *Stat’i o Puškine*, Moskva-Leningrad 1962, pp. 254-256.

⁴³ Cfr. A. Ospovat, *Vokrug “Mednogo vsadnika”*, “Izvestija RAN. Serija literatury i jazyka”, 1984, 3, p. 238-242; A. Ospovat – R. Timenčik, *“Pečal’nu povest’ sochranit’...”*, Moskva 1985.

⁴⁴ A. Grigor’ev, *Vospominanija*, Leningrad 1980, p. 55.

⁴⁵ In relazione a quest’opera, tra l’altro era presente una ‘leggenda’ secondo cui *Askol’dova mogila* era stata scritta da A. Varlamov, che per qualche motivo la cedette a Verstovskij. Riferendosi a questo, B. Asaf’ev ha notato che queste ‘leggende’ erano state create sulla base di opere estremamente popolari e amate (cfr. B. Asaf’ev, *Izbrannye trudy v 5 tomach*, IV, Moskva 1955, p. 62). Ecco a voi un altro esempio (o un altro ‘oggetto’) di ‘voci e dicerie’ urbane.

⁴⁶ D. Balašov, *Russkaja narodnaja ballada*, in *Narodnye ballady*, a cura di A. Astachova, Moskva-Leningrad 1963, p. 39.

⁴⁷ Ivi, p. 40.

corrisponde pienamente alle caratteristiche generali del folklore urbano: il suo interesse per le notizie, gli incidenti, ecc. Tuttavia, a differenza dello scherzo o della barzelletta, che mostrano solo il lato divertente delle notizie, la romanza crudele è sin dall'inizio impostata per far rivivere le tristi e tragiche conseguenze delle 'separazioni', dei 'tradimenti', ecc., eventi della vita quotidiana. Il riso deve essere affiancato e compensato dal pianto, che la romanza melodrammatica, volgare e primitiva, come suggerisce l'attributo 'crudele', cercava di suscitare:

Стучат сапожки по бульвару,
Сигара светится во рту,
О дайте, дайте мне гитару,
Я про разбойников спою...⁴⁸

Non abbiamo considerato tutti i tipi e i generi del folklore musicale urbano. È assai poco studiato, come l'atto stesso del comunicare folklorico della città russa.

È stato possibile individuare solo alcuni dei suoi tratti generali, che, per inciso, sono caratteristici di tutta la nostra lezione sul folklore urbano.

CONCLUSIONE

È giunto il momento di tirare le fila del nostro discorso.

La città russa è stata a lungo custode del folklore tradizionale. Tuttavia, l'evoluzione economica, sociale e culturale della città tra il XVIII secolo e l'inizio del XX ha portato a cambiamenti sostanziali nella vita quotidiana dei cittadini. Questi mutamenti hanno influito in modo fatale sul destino del folklore tradizionale nelle città. Intere aree e generi del folklore tradizionale sono lentamente spariti dalla circolazione. Ciò è avvenuto principalmente nell'ambito celebrativo-rituale, in quanto quest'ultimo nella civiltà urbana perde il suo profondo significato simbolico.

Al tempo stesso non bisogna dimenticare il ruolo fondamentale della città nella conservazione del folklore tradizionale, che da patrimonio quotidiano si trasforma in culturale. Il folklore viene registrato

e pubblicato, eseguito in concerti, ampiamente utilizzato nella letteratura e nell'arte. L'assimilazione e la rielaborazione di elementi del folklore tradizionale svolgono un ruolo importante nella cultura urbana del XIX secolo.

La scomparsa del folklore tradizionale dall'uso quotidiano porta in primo piano nel folklore urbano la letteratura orale, connessa alla dimensione extra-cerimoniale del *byt* e a vari tipi di comunicazione libera e diretta tra le persone. La differenziazione della popolazione urbana determina l'esistenza del folklore urbano in forme di tradizioni socio-culturali di creazione verbale orale distinte.

La natura stessa di queste tradizioni poteva essere, ed effettivamente era, diversa. Tuttavia, presenta anche delle caratteristiche comuni. Il folklore urbano si distingue principalmente per la complessità del suo carattere: in primo luogo è radicato nella quotidianità, legato indissolubilmente al diffondersi dell'oralità cittadina, e, in secondo luogo, si basa sull'arte professionale, da cui prende in prestito molti elementi, adattandola agli interessi e ai bisogni della vita quotidiana. L'elevazione del *byt* al livello dell'arte e, allo stesso tempo, la 'quotidianizzazione' dell'arte stessa, sono le caratteristiche principali del folklore urbano, che conserva e uniforma al suo interno diversi fenomeni della cultura urbana.

Il folklore è generato dallo stile di vita cittadino ed esprime la visione del mondo dell'uomo di città.

www.esamizdat.it ◇ A. Belousov, *Il folklore urbano: lezione a studenti per corrispondenza*. Traduzione dal russo di M. Mecco (ed. or: Idem, *Gorodskoj fol'klor: lekcija dlja studentov-zaočnikov*, Tallin 1987, pp. 6-25). ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 229-240.

⁴⁸ "Gli stivali scalpitano sul boulevard, / Il sigaro brilla in bocca, / Oh, datemi vi prego una chitarra, / Canterò di ladri".

◇ **A. Belousov, *Urban Folklore: A Lesson for Long-Distance Students*** ◇
Translated by **Martina Mecco**

Abstract

Italian translation of *Gorodskoi fol'klor: Lektsiia dlia studentov-zaochnikov* by Aleksandr Belousov.

Keywords

Urban Folklore, Urban Songs, Oral Literature, Everyday Life.

Author

Aleksandr Belousov (1946-2023) was born in Riga. In 1980, he defended his PhD thesis *Literary Legacy of the Ancient Rus' on the Popular Literature of Russian Old Residents in the Pribaltika Area*, written under the supervision of Iu. Lotman. From 1977 to 1990, he worked at the Department of Russian Literature of the Pedagogical Institute in Tallinn, where he published the manual *Learning Materials on the Analysis of Literary Prose Works* (1979) with Iu. Sidiakov. He also edited *M. Lotman's Learning Materials on the Analysis of Poetry* (1982) and *M. Gasparov's The Russian Verse* (1987). His pioneering contributions to the studies on contemporary Russian folklore were of paramount importance, with focuses on such specific branches as children's folklore, urban folklore and school folklore. From 1996 he worked at the Department of Children's Literature of the St. Petersburg University of Culture and Arts. While continuing his research on various aspects and key figures of Russian folklore, both traditional and contemporary, he also took an interest in the broad cultural theme of the Russian province (*Russian Province: Myth, Text, Reality*, 2000). He devoted a significant number of articles to the works of the poets Leonid Dobychin and Evgenii Shesholin.

Translator

Martina Mecco is a PhD candidate in Czech and Russian studies in the international PhD programme German and Slavic Studies between Sapienza University of Rome and Charles University. Her project is focused on the reconstruction of Roman Jakobson's activity in interwar Czechoslovakia. Her main interest lies in Czech literature and culture of the 1920s and 1930s, with particular attention to the links of the Czech context with the Russian and German ones.

Publishing rights

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



© (2022) Martina Mecco

Il folklore della città contemporanea

Sergej Nekljudov

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 241-253 ◇

1.

COME è noto, l'invenzione della scrittura suddivise le culture del mondo in due tipi: 'scritte' e 'orali'¹. Nel corso della storia le seconde si fecero sempre più rare, spostandosi alla periferia delle grandi civiltà mondiali oppure conservandosi all'interno di 'riserve' geo-etniche relativamente impermeabili alla modernizzazione. Le culture prive di scrittura degli aborigeni dell'Australia, dell'Oceania, dell'Africa, dell'America, di alcune tribù dell'Asia settentrionale e sud-orientale sono sopravvissute fino ai nostri giorni o quasi, diventando l'oggetto di numerose ricerche etnografiche. Il folklore di questi popoli, che si potrebbe definire 'arcaico' (o anche 'sincretico', secondo la terminologia proposta da Julia Kristeva), esiste all'interno di organizzazioni sociali tribali e si fonda sulla mitologia antica e su credenze sciamaniche o 'presciamaniche'.

Inoltre, le tradizioni orali continuarono (e continuano tuttora) a esistere all'interno delle culture 'scritte', occupando particolari sfere dello spazio sociale. È il folklore delle popolazioni rurali dell'Europa occidentale e orientale, dell'Africa settentrionale, di gran parte dell'Asia orientale, centrale e meridionale, che si potrebbe definire 'classico' (o anche 'post-sincretico', secondo Ju. Kristeva). Esso coesiste con la letteratura scritta e subisce la sua influenza diretta, poiché l'autorevolezza e il peso della parola scritta è di solito incomparabilmente maggiore di quella orale, sia sul piano magico-religioso che su quello sociale. Simili tradizioni si sviluppano in seguito alla

dissoluzione delle relazioni tribali e alla formazione di quelle familiari, contestualmente alla nascita di organizzazioni pre-statali (fattore decisivo per la creazione delle forme epiche 'classiche'). Appaiono forme più complesse di vita religiosa, nelle regioni prima 'pagane' si diffondono le 'religioni universali' e con esse nuovi sistemi mitologici; emergono concezioni storiche (o meglio pseudostoriche), si verifica una parziale deritualizzazione e desacralizzazione delle antiche narrazioni.

Un'importante conquista delle tradizioni 'classiche' è la capacità d'invenzione. A ciò è legato lo sviluppo del genere della fiaba, nel quale si compie la separazione dell'immagine mitologica del mondo dalle credenze attuali, e nella localizzazione spaziotemporale degli eventi si inserisce un'intenzionale indefinitezza ("Tanto tempo fa", "in un regno lontano", "in un paese lontano", ecc.). Allo stesso tempo, la veridicità della narrazione epica (sia di quella 'arcaica' che di quella 'classica') non suscita di regola alcun dubbio, sebbene i suoi eventi si svolgano in un passato indefinito e lontano: in quella arcaica in un passato mitologico, nel folklore classico in un passato quasi-storico, sullo sfondo di una forma primitiva di Stato.

Il sistema dei generi nelle tradizioni arcaiche possiede un'impostazione rituale-mitologica. Nella maggior parte dei casi ciò riguarda i testi religiosi-magici e rituali, in cui tratti distintivi sono da ricercarsi non nell'ambito della poetica del folklore, bensì nel suo contesto rituale-mitologico, nelle radici rituali della poesia orale 'magica' e ' lirica'. Fra l'altro, il legame dei canti popolari con i giochi e i riti di magia è caratteristico non solo per l'epoca arcaica, ma si è conservato anche in epoca moderna. In generale, nelle tradizioni 'classiche' tali generi si emancipano completamente dal contesto rituale-mitologico e ini-

* Desideriamo ringraziare l'Autore, al quale si deve il concetto di post-folklore (cfr. la prima redazione del presente articolo: *Posle fol'klora*, "Živaja starina", 1995, 1, pp. 2-4), per il supporto fornitoci in tutte le fasi di realizzazione di questa sezione [Nota del curatore – E. M.].

¹ Cfr. K. Čistov, *Fol'klor v kul'turologičeskom aspekte*, in *Gumanitarij. Ežegodnik Peterburgskoj gumanitarnoj akademii*, I, Sankt-Peterburg 1995, pp. 28-29.

ziano a svilupparsi secondo le regole della letteratura orale, il che porta infine alla formazione del folklore ‘verbale’.

Bisogna inoltre ricordare la capacità indubbia (e purtuttavia spesso sovrastimata dagli studiosi del XIX secolo) delle tradizioni orali (sia ‘arcaiche’ che ‘classiche’) di conservare antiche immagini e significati (mitologici, storici); ciò deriva dalla stabilità delle strutture sociali e ideologiche dei gruppi sociali che le trasmettono. Non ultimo, il ‘valore estetico’ dei testi della tradizione orale è il risultato di un lungo, talora secolare processo di perfezionamento stilistico.

2.

Fino a non molto tempo fa la folkloristica russa si interessava quasi esclusivamente ai generi del folklore ‘classico’, annotati presso le popolazioni rurali, oltre che di alcune tradizioni arcaiche. Era soprattutto questo materiale ad essere considerato degno di ammirazione e di interesse, e il ‘grado di antichità’ del folklore, in un modo o nell’altro, finiva per coincidere con la scala di priorità scientifiche (“più è antico più è rilevante”), determinando così gli obiettivi della ricerca e i procedimenti di analisi. Fra questi compiti c’era la ricerca della variante ‘primordiale’ e di conseguenza più ‘originale’, laddove invece le sue trasformazioni storiche erano viste come degradazioni. Perciò gli scopi della ricerca consistevano nella ricostruzione della forma originaria della tradizione attraverso l’eliminazione delle sue ‘distorsioni’.

L’idea della ‘morte del folklore’ era l’esito inevitabile di questo approccio; il dispiacersi del suo declino è uno dei leitmotiv della folkloristica russa. Del resto tali preoccupazioni non erano affatto infondate: intere scuole musicali, generi e tradizioni orali svanivano letteralmente davanti agli occhi dei ricercatori. Di solito queste ‘sparizioni’ erano accompagnate (e persino causate direttamente) dalla comparsa nel repertorio di canzoni prive di quei tratti distintivi prima di allora attribuiti al folklore. Le ‘novità musicali’ che deformavano le vecchie tradizioni sembravano legate esclusivamente alla cultura urbana, e per il folklorista del XIX secolo suonavano in modo straordi-

nariamente sgradevole. Esse non contenevano alcun significato mitologico o storico risalente alla notte dei tempi da decifrare, non possedevano la grazia delle fiabe né la saggezza dei canti popolari – qualità, queste ultime, acquisite grazie al secolare processo di perfezionamento artistico –, apparivano al contrario rozze, stilisticamente involute, composte in fretta e furia.

Fra queste novità, la prima ad attirare l’attenzione, già alla fine del XIX secolo, fu lo stornello (appartenente, del resto, tanto alla tradizione urbana quanto a quella rurale). L’impressione che suscitò negli studiosi fu estremamente forte e le voci si divisero in accusatori e difensori, i quali, ciascuno in modo diverso, spiegavano il carattere e l’origine di questo genere: chi la definiva come ‘feccia’ cittadina penetrata nelle campagne e chi, al contrario, come un nuovo genere di poesia contadina trasformatasi all’interno dell’ambiente urbano. Va detto però che la natura folklorica dello stornello non fu messa in dubbio né dagli uni né dagli altri. Un destino simile toccò alla romanza cittadina, che veniva registrata sempre più spesso nel repertorio degli esecutori (e soprattutto delle esecutrici) dei villaggi. Se inizialmente la romanza non fu considerata parte della tradizione folklorica è soprattutto a causa dell’atteggiamento sprezzante assunto dai fanatici dell’arte popolare ‘pura’, i quali la ritenevano una “volgarità da operai e da lacchè”). Queste reazioni erano favorite dall’evidente esistenza di una precisa volontà autoriale alle radici di ogni componimento e dalla partecipazione attiva alla sua diffusione delle forme scritte (i canzonieri), che contraddicevano la comune concezione dell’autentica ‘natura folklorica’ del testo. Ciononostante, alla fine, persino i più scettici furono costretti a riconoscere alla romanza un’essenza folklorica, sebbene ‘degradata’, una specie di ‘decadentismo’ folklorico.

La soggettività degli studiosi in simili giudizi sovrastava l’analisi lucida; una rara eccezione costituì l’acuto articolo di D. Zelenin, il quale vedeva sia nello stornello che nella romanza dei generi produttivi e attuali, figli di un’epoca di transizione, e i primi segni di una nuova poesia popolare. Egli notò, in particolare, la sensibilità dello stornello ai nuovi fe-

nomeni della vita quotidiana, nonché il ruolo delle immagini letterarie e del principio autoriale nel suo sviluppo². Per inciso, la notevole popolarità dello stornello negli anni Venti del '900, con ogni probabilità, è legata proprio alla necessità in quell'epoca di reagire prontamente alle circostanze di una realtà in rapido cambiamento. In questo senso lo stornello può essere accomunato ai versetti satirici, che godevano di larghissima diffusione sulle scene teatrali del varietà russo degli anni Dieci. Fra l'altro, si tratta di qualcosa di più di una semplice somiglianza tipologica: il folklore moderno dialoga attivamente con il teatro di varietà. È emblematico, da questo punto di vista, che sulle scene dei teatri di miniature di quell'epoca, insieme ai versetti satirici, venivano eseguiti anche gli stornelli, sia autenticamente folklorici che rielaborati per l'occasione³.

I tratti summenzionati dello stornello e della romanza sono comuni a tutto il folklore di nuovo tipo (o post-folklore), che non nasce in campagna bensì in città. Fu proprio con la discussione sulla 'folkloricità' dello stornello e della romanza che le scienze umanistiche iniziarono finalmente a rivolgere la propria attenzione alle tradizioni orali della città contemporanea.

3.

È noto che nelle città russe la cultura popolare (inclusa la letteratura orale) conservava ancora nel XIX secolo un rapporto diretto con le tradizioni contadine. Nonostante la sua dispersione sempre maggiore, il folklore di origine rurale continuò a vivere nei 'sobborghi e nelle 'borgate', quartieri situati nella periferia della città oppure oltre i suoi confini e abitati da mercanti, artigiani e operai che non avevano perso il loro legame con la terra⁴. Inoltre, persino all'interno

della megalopoli contemporanea, il folklore rurale si incontra ancora in tempi relativamente recenti in piccole enclave rurali⁵.

La simbiosi culturale fra città e campagna ebbe anche un risultato opposto. Il folklore russo 'rurale' moderno si formò in stretta connessione con la vita urbana, con la cultura scritta che giungeva dalla città. È infatti impossibile immaginare fiabe, epos (byline, canzoni storiche) e altri generi folklorici che non mostrino alcun riflesso della vita e dei costumi cittadini; è difficile ignorare l'influsso della letteratura sul verso spirituale, sulla leggenda e sulla fiaba stessa⁶. A seguito di indagini comparate filologiche condotte nella seconda metà del XIX secolo (in particolare quelle di A. Pypin e di A. Veselovskij) divenne chiaro che la circolazione del materiale letterario tra le tradizioni orali e scritte è per il folklore 'classico' un processo costante e naturale⁷.

Nella vecchia Russia l'influenza della cultura urbana si realizzava in primo luogo attraverso i piccoli venditori ambulanti [*ofeni, korobejniki*] venuti dalla città. Essi erano i diffusori dei libretti illustrati economici per il popolo (canzonieri, romanzi d'avventura, ecc.), che diventavano poi oggetto di rifacimenti orali, dalle narrazioni *lubok* su Eruslan e Bova fino a *Il conte di Montecristo* di Alexandre Dumas e *Il principe e il povero* di Mark Twain⁸. Proprio la letteratura *lubok*, che costituì in Russia la prima forma di 'cultura di massa', immise nel folklore (e quindi nel folklore urbano) gli intrecci delle romanze cavalleresche, delle narrazioni storiche e avventurose⁹, i temi della letteratura agiografica, le barzellette, le canzoni, ecc. Vale la pena di aggiungere che un ruolo non indifferente in questi processi di trasmissione letteraria-folklorica fu svolto dall'antica tradizione degli album manoscritti, che successivamente diede vita a forme sintetiche subculturali come quelle degli album carcerari, soldateschi, scolastici, fem-

² Cfr. D. Zelenin, *Novye vejanija v narodnoj poëzii*, in Idem, *Izbrannye trudy. Stat'i po duchovnoj kul'ture 1901-1913*, Moskva 1994, pp. 28-37.

³ Cfr. L. Tichvinskaja, *Kabare i teatry miniatjur v Rossii 1908-1917*, Moskva 1995, pp. 331-332; E. Uvarova, *Èstradnyj teatr: miniatjurny, obozrenija, mjuzik-cholly (1917-1945)*, Moskva 1983, pp. 24-28, 104, 117.

⁴ L. Anochina – M. Šmelëva, *Byt gorodskogo naselenija srednej polosy RSFSR v prošlom i nastojaščem. Na primere gorodov Kaluga, Elec, Efremov*, Moskva 1977, p. 268.

⁵ Cfr. A. Belousov, *Il folklore urbano: lezione a studenti per corrispondenza*, "eSamizdat", 2022 (XV), pp. 229-240.

⁶ M. Gudošnikov, *Russkij gorodskoj romans*, Tambov 1990, p. 16.

⁷ Cfr. E. Kostjuchin, *La letteratura e le sorti del folklore*, "eSamizdat", 2022 (XV), pp. 265-270.

⁸ Cfr. M. Azadovskij, *Skazitel'stvo i kniga*, in *Jazyk i literatura*, VIII, Leningrad 1932 pp. 20-21.

⁹ Cfr. K. Korepova, *Russkaja lubočnaja skazka*, Nižnij Novgorod 1999.

minili, che includevano direttamente testi di origine orale o rielaborazioni stilistiche e narrative di motivi tipici del folklore urbano. Un'attenta analisi consentirebbe di individuare persino in un genere come la *bylina*, che si direbbe per eccellenza orale, una grande quantità di testi 'dipendenti dalla letteratura', incluse raccolte di epos russo (talvolta anche scientifiche) pubblicate negli anni di attività del cantastorie o appena precedenti¹⁰.

Naturalmente, il rapporto reciproco tra folklore rurale e urbano non si limita affatto allo scambio fra tradizioni orali e scritte; questi legami non spiegano del tutto neanche la specificità della diffusione in campagna della romanza cittadina (i cui testi spesso derivano direttamente dai canzonieri manoscritti o a stampa).

La città è anche il luogo di formazione di tradizioni specificamente urbane, proprie di una popolazione ormai distaccatasi del tutto dalla terra (tale processo subisce una forte accelerazione nella seconda metà del XIX secolo). Si indebolisce la dipendenza dell'uomo dalle condizioni naturali (in particolare dall'alternarsi delle stagioni), il che lo porta a dimenticare il folklore rituale-calendariale. Parallelamente si mescolano i periodi di svolgimento delle celebrazioni pubbliche e familiari (è indicativa in tal senso la storia della festa di Capodanno in Russia¹¹), che vanno incontro a un processo di desemantizzazione e deritualizzazione ed entrano nella fase 'cerimoniale' (P. Bogatyřev), come è accaduto al Carnevale e alla Pasqua nella città contemporanea¹². Si trasformano (o meglio si semplificano notevolmente) i tradizionali riti di passaggio: la nascita, il matrimonio, il funerale.

Avviene una concettualizzazione e una mitologizzazione dello spazio urbano: i corrispettivi meccanismi di origine arcaica, esistenti da secoli nelle tradizioni rurali, si rilevano lungi dall'essere adeguati a questi scopi. Ciò riguarda in particolare la percezione della città nella sua dimensione 'verticale', con

le sue altezze e i suoi sotterranei, soffitte e cantine; motivi di questo genere sono ampiamente diffusi nel folklore urbano. Nello spazio urbano si manifesta chiaramente l'opposizione tra centro e periferia (sobborghi), vecchie e nuove parti della città; uno degli strumenti più utili alla sua appropriazione è la microtoponomastica non ufficiale, con la sua simbologia, la sua semantica occasionale, le sue associazioni culturali e storiche.

Trasformati dai ritmi della vita quotidiana, i ciclici festivi e i divertimenti acquistano nuovi significati simbolici in linea con i tempi. A questi divertimenti appartiene ad esempio l'esecuzione corale da camera di canzoni e romanze, che poteva essere udita anche dalla strada attraverso le finestre aperte, e poi col passare degli anni "avviando il grammofono e rivolgendo la cornetta verso la finestra, affinché tutto il vicinato potesse ascoltare"¹³. È interessante che, seppure in forma diversa, quest'uso si è conservato in Russia fino a tempi recenti: la gioventù che fa baldoria nella stanza posizionando le casse del giradischi o dello stereo sul davanzale della finestra aperta.

Questo esempio è emblematico in due sensi: in primo luogo illustra efficacemente il passaggio dalla partecipazione attiva al consumo passivo; in secondo luogo mostra come, nel contempo, si trasforma anche il modo di comunicazione culturale: da 'naturale' a 'tecnico'¹⁴. Vale la pena di ricordare che, nel processo di transizione dal folklore arcaico a quello classico, a svolgere il ruolo più importante fu indubbiamente l'aspetto comunicativo (l'acquisizione della scrittura); allo stesso modo quest'ultimo si sarebbe rivelato essenziale per la nascita del post-folklore, strettamente legata alla comparsa di tecnologie informative-comunicative radicalmente nuove rispetto alla scrittura: la registrazione, la conservazione, la trasmissione del suono e dell'immagine.

Fucina creativa del folklore urbano furono anche gli intrattenimenti da fiera: la pagliacciata, l'arlec-

¹⁰ Cfr. Ju. Novikov, *Bylina i kniga: Annotirovannyj ukazatel' zavisimych ot knigi i fal'sificirovannyh bylinnyh tekstov*, Sankt-Peterburg 2001.

¹¹ Cfr. E. Dušečkina, *Russkaja ělka: Istorija, mifologija, literatura*, Sankt-Peterburg 2002.

¹² Cfr. L. Anochina – M. Šmelëva, *Byt*, op. cit., p. 271; A. Belousov, *Il folklore*, op. cit.

¹³ Cfr. L. Anochina – M. Šmelëva, *Byt*, op. cit., pp. 278-279, 282-294.

¹⁴ Cfr. K. Čistov, *Specijka fol'klora v svete teorii informacii*, in *Tipologičeskie issledovanija po fol'kloru: Sbornik statej pamjati Vladimira Jakobleviča Proppa (1895-1970)*, Moskva 1975.

chinata, la pantomima, gli spettacoli del *balagan*. All'inizio degli anni Ottanta dell'800 i baracconi delle fiere popolari cedono il posto all'operetta e alla farsa di origine europea; tuttavia, neanche due decenni dopo anch'esse passano di moda. Erede diretto di questi spettacoli è il cinematografo, che li trasporta nel canale 'tecnico' della comunicazione culturale. Al volgere del secolo è proprio il cinematografo a elaborare le forme spettacolari più popolari (la commedia, il film d'avventura e il melodramma), producendo fra l'altro varianti semplificate delle trame dei classici della letteratura, che ben si prestavano a successive folklorizzazioni e in questo senso analoghe alle versioni *lubok* della letteratura 'alta'¹⁵. Fra l'altro, questo meccanismo (il passaggio al folklore di opere letterarie prima adattate dal *lubok*, dal cinematografo, ecc.) conserva ancora oggi una certa attualità: ad esempio il famoso Čapajev delle barzellette deriva non dal personaggio storico, e neanche dal romanzo di D. Furmanov (1923), ma piuttosto dall'omonima trasposizione filmica dei fratelli Vasil'ev (1934), mentre la figura di Nataša Rostova delle barzellette sul tenente Rževskij trae origine non dal romanzo di Tolstoj ma dal film *Guerra e pace* di S. Bondarčuk (1967), facendo degna coppia con l'eroe della *Ballata degli ussari* di È. Rjazanov (1962).

Assai popolare diventa negli stessi anni il varietà dei ristoranti e dei parchi di divertimento, i cui testi finiscono nelle tradizioni canzonettistiche della città e il quale, a sua volta, attinge a piene mani dal folklore, riadattandolo. Così, già nel XIX secolo a Mosca e Pietroburgo si svolgevano le stagioni estive del varietà, al cui interno, insieme alle romanze zigane, ai versetti satirici e ad altri generi simili, era possibile ascoltare concerti di strumenti popolari (balalaika, fisarmonica, gusli), i cori e il canto popolare solista (ricordiamo, ad esempio, i 'concerti popolari' di D. Agrenev-Slavjanskij¹⁶). Queste esibizioni si tenevano in luoghi pubblici (fiere, maneggi, Case del

Popolo) e privati, soprattutto nei ristoranti. Naturalmente, il varietà cittadino russo di quell'epoca dipendeva in tutto e per tutto dai gusti del pubblico a cui si rivolgeva. È per questa ragione che le forme spettacolari che componevano la sua offerta — da quelle da 'salotto' a quelle più 'democratiche' — erano estremamente diverse sia per il loro carattere scenico che per il tipo di esecutori, per non parlare poi del repertorio¹⁷.

In generale il varietà dei parchi di divertimento, che aveva per necessità un carattere stagionale, era diffuso in Russia già negli anni Ottanta dell'800, e, a partire dal primo decennio del '900, si trasferisce per il periodo invernale nelle sale da cinema, diventando parte integrante del divertissement cinematografico. Anche il numero dei ristoranti attivi all'inizio del secolo con un programma di concerti (café chantant) cresce rapidamente. In un primo tempo essi subiscono un forte influsso del cabaret francese-tedesco, tuttavia, a differenza dei ristoranti parigini, i café chantant di Mosca e Pietroburgo includono solamente il repertorio del varietà 'basso', disprezzato dal pubblico colto¹⁸ e particolarmente adatto alla folklorizzazione. Occorre ripetere: il repertorio del varietà cittadino, fin dal principio eterogeneo, rimase sempre dipendente dal diverso carattere socio-culturale del suo pubblico. Se nel 1907 in Russia si contavano una cinquantina di teatri di varietà, cinque anni dopo il loro numero era quasi raddoppiato¹⁹.

Già negli anni 1880-1890 nel programma del varietà di ristorante fa ingresso la canzone zigana, che successivamente lascia la propria impronta anche sul repertorio del café chantant. Il successo dei concerti zigani cresce all'inizio del secolo, in particolare nel periodo fra le due guerre (1904-1914); quanto a popolarità, cantanti come Varja Panina, Anastasja Vjal'ceva e Nadežda Plevickaja non conoscevano rivali. Un ruolo fondamentale nella loro popolarizzazione è svolto dalle nuove possibilità di riproduzione

¹⁵ Cfr. N. Zorkaja, *Na rubeže stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900-1910 godov*, Moskva 1976, pp. 93-138, 183-188, 230-246; Idem, *Fol'klor. Lubok. Èkran*, Moskva 1994, pp. 36-56.

¹⁶ Cfr. *Sbornik pesen, ispolnjaemych v narodnyh koncertach Dmitrija Aleksandroviča Agreneva-Slavjanskogo, sobrannyh v Rossii i v slavjanskich zemljach Ol'goju Christoforovnoju Agrenevoju-Slavjanskoju*, Moskva 1896.

¹⁷ Cfr. I. Nest'ev, *Zvezdy russkij èstrady (Panina, Vjal'ceva, Plevickaja.)*. *Očerki o russkich èstradnyh pevicach načala XX veka*, Moskva 1970, pp. 11-12; L. Tichvinskaja, *Kabare*, op. cit., pp. 195-204.

¹⁸ Cfr. E. Uvarova, *Èstradnyj teatr*, op. cit., pp. 6-7.

¹⁹ Cfr. I. Nest'ev, *Zvezdy*, op. cit., 6-7, 12.

in serie dell'esecuzione autoriale con l'ausilio delle registrazioni per il grammofono, che a quei tempi si diffondono con estrema rapidità²⁰.

Con la comparsa dei dischi per il grammofono si intensifica (e si amplia geograficamente) l'influsso della varietà di ristorante sul folklore. La stilistica e la topica della romanza zingana, come in generale della poesia di café chantant, influisce in modo decisivo sull'evoluzione della canzone cittadina e sul suo sistema tematico ed estetico: essa si riempie di nuovi realia, di nuovi motivi e modelli narrativi, che non hanno perduto ancora oggi di attualità.

Infine, nella capitale – non solo al centro ma anche alle sue periferie – al posto dei baracconi da fiera (e dei varietà europei che li avevano a loro volta rimpiazzati) appaiono in enorme quantità i teatri delle miniature, i cosiddetti teatri 'di strada', anonimi, privi di insegne, gestiti da piccole compagnie di dilettanti o semi-professionisti. A partire dal 1912 si diffondono in tutto il paese e durante la Prima guerra mondiale esplose un'autentica teatromania. Molti versetti satirici tratti dal loro repertorio – dal contenuto più variegato – vengono in seguito stampati sui canzonieri²¹. Questi versetti confluiscono inoltre nel repertorio della canzone folklorica di strada, per la quale si rivela molto produttiva la forma stessa del versetto, appropriata facilmente dal folklore urbano.

4.

Come abbiamo visto, il folklore urbano si distingue nettamente dalle tradizioni orali dei contadini (e ancor di più delle società arcaiche) che lo precedettero storicamente. Prima di tutto è ideologicamente marginale, in quanto le principali istanze ideologiche dei cittadini sono soddisfatte in altri modi, legati solo indirettamente alle tradizioni orali (la letteratura di massa, il cinema e altri spettacoli, la produzione dei mezzi di informazione di massa). Inoltre, il folklore urbano, ancora una volta a differenza di quello contadino, è frammentario a causa della suddivisione sociale, professionale, di clan e persino anagrafica della società, della sua dissoluzione in cellule per lo

più indipendenti e prive di una visione comune del mondo.

Da questo punto di vista si possono individuare due processi di senso opposto²². In primo luogo, si osserva la formazione di tradizioni 'chiuse', che rispondono alla crescente esigenza di identificazione e autoidentificazione dei membri di gruppi sociali tendenti all'isolamento culturale; ciò favorisce la comparsa al loro interno di codici e testi culturali 'esotici'. Naturalmente, di per sé questi processi sono piuttosto antichi. Un esempio caratteristico è il gergo dei venditori ambulanti, gli *ofeni*, termine dal quale deriva anche la denominazione dell'argot della mala [*blatnaja fenja, botat' po fene*], il che è forse indicativo di una certa continuità culturale.

Subculture sociali di questo genere possono essere perenni o temporanee. Al primo gruppo appartengono i clan criminali, alcuni gruppi professionali, le associazioni dilettantistiche e professionali: i tifosi di calcio, i turisti, gli autostoppisti, i paracadutisti, i pompieri, i programmatori informatici, ecc. Tuttavia, è facile notare che almeno una parte di queste organizzazioni 'per interesse' dal carattere principalmente o esclusivamente giovanile si deve attribuire al secondo tipo, cioè alle formazioni temporanee. A queste ultime, oltre a una moltitudine di gruppi giovanili informali, appartengono le subculture dell'esercito (dei soldati di leva), delle carceri (che non equivalgono a quelle criminali), degli ospedali e così via.

Il secondo processo deriva dall'inevitabile labilità dei confini di qualsivoglia cellula sociale (persino di quei collettivi considerati 'chiusi'), sebbene tale apertura non sia uguale per i diversi strati della società e per i diversi periodi storici. Questa particolare permeabilità consente alle opere orali di circolare ben oltre i limiti del loro ambiente d'origine. Un esempio emblematico è costituito dall'ampia popolarità di cui godono le canzoni della mala nella società sovietica e russa attuale, per la quale ci sono del resto anche altre ragioni di carattere politico-ideologico²³.

²⁰ Ivi, pp. 8-9.

²¹ Cfr. L. Tichvinskaja, *Kabare*, op. cit., pp. 195-204, 180, 182.

²² Cfr. *Argo i kul'tura*, in *Slovar' moskovskogo argo (materialy 1980-1994 gg.)*, a cura di V. Elistratov, Moskva 1999, pp. 599 e sgg.

²³ Cfr. A. Terc, *Otečestvo. Blatnaja pesnja*, "Sintaksis", 1979, 4 (anche: "Neva", 1991, 4; *Pesni nevoli*, a cura di Ju. Dianov – A.

Da qui la facilità e la velocità con cui si diffondono i testi del folklore urbano in tutto il paese, sia in forma orale che in forma scritta. Naturalmente, non ultimo ruolo in questo processo è giocato dalla disponibilità dei mezzi moderni di registrazione del suono, che permettono la riproduzione e la diffusione non solo del testo della canzone ma anche della sua concreta esecuzione. Nell'epoca della rapida diffusione delle radio portatili a cassette (gli anni Settanta), la tradizione della esecuzione folklorica della canzone cittadina (accompagnata dalla chitarra, dalla fisarmonica, dal pianoforte o a cappella) si indebolisce gradualmente; si tratta di un altro caso di passaggio da una forma musicale 'attivo-collettiva' a una forma 'passivo-collettiva' e, al tempo stesso, di una conseguenza dei rapidi mutamenti intercorsi nel campo della tecnologia delle comunicazioni.

Come si è già detto, i testi del folklore urbano sono legati da un punto di vista strutturale, contenutistico e funzionale alla cultura di massa, utilizzano attivamente la sua semantica, topica e stilistica. Inoltre, la cultura di massa stessa possiede molte delle tradizionali proprietà del folklore (la sua funzione didattica e socio-adattiva, la tendenza alla perdita del principio autoriale, il dominio dello stereotipo, ecc.), fatto che facilita enormemente questo legame. Ciononostante, la cultura di massa presenta anche una serie di differenze fondamentali dal folklore tradizionale. Essa è ideologicamente 'policentrica' (al contrario del folklore, relativamente 'monocentrico'), mostra una tendenza più spiccata alla 'internazionalizzazione' tematica ed estetica dei suoi prodotti (laddove il folklore tradizionale è invece locale e regionale) e, infine, produce le sue espressioni 'in serie', sotto forma di copie identiche, cosa impensabile per la creazione orale.

Al pari di ogni altra tradizione sincretica, il folklore urbano contemporaneo non esiste in forma di puro repertorio di testi e azioni rituali, e in ogni modo non è autosufficiente. La letteratura orale è inscindibile dai sistemi semiotici delle culture 'basse', non ufficiali (o 'spontanee'), che includono la decorazione

e il contenuto degli album manoscritti, i linguaggi gergali e i riti di iniziazione (dei detenuti, degli adolescenti, dei soldati, degli alpinisti, ecc.), i gioielli e i gesti, gli stili di abbigliamento e acconciatura, i tatuaggi, i graffiti, gli oggetti d'artigianato carcerario (il rosario, gli scacchi e gli scialli), ecc. Di fatto, questo è una di quelle circostanze (sebbene non l'unica) che impongono di estendere notevolmente il campo di studi della folkloristica, includendovi, per così dire, la parte 'etnografica' della cultura urbana contemporanea, che fuoriesce ampiamente dai confini della concezione invalsa di folklore come 'letteratura orale'.

Nonostante ciò, nel folklore urbano le forme verbali occupano complessivamente un posto centrale e superano numericamente quelle non verbali. Majakovskij aveva torto quando scriveva che "la strada si contorce muta — non ha di che discorrere e gridare" (*Oblako v štanach* [La nuvola in calzonni]). La strada cittadina di quel tempo non era affatto muta: semmai avvertiva effettivamente il bisogno delle parole dei poeti, di quella "brodaglia d'amori e d'usignoli" tanto odiata da Majakovskij, ma facilmente appropriabile dalla parte folklorica della 'terza cultura'.

L'apparato linguistico della città contemporanea include un'intera serie di piccole forme di folklore: paremie, espressioni idiomatiche, e inoltre nella maggior parte dei casi esse sono arricchite dall'arsenale della letteratura 'alta' o, più spesso, dai testi della cultura di massa. Così, in seguito alla comparsa del cinema sonoro, nel fondo paremiologico del linguaggio parlato entrarono gradualmente le citazioni cinematografiche e, in tempi recentissimi, anche quelle pubblicitarie (principalmente attraverso la televisione). Un altro genere di cliché linguistici si trasmette esclusivamente in forma scritta e costituisce una parte non indifferente degli album (delle ragazze, dei soldati, dei detenuti, ecc.). Si tratta di formule epistolari, di auguri, desideri e altre forme di 'folklore scritto' (cioè di testi che, pur essendo manoscritti, possono considerarsi folklorici per molte delle loro caratteristiche: sono anonimi, ricchi di varianti e di cliché, ecc.). Anche alcune forme para-folkloriche come le 'lettere sacre' fanno parte di questo insieme.

Mučnik — T. Fabrikov; "Vorkuta", 1992, pp. 4-38); L. Bachnov, *Intelligencija poët blatnye pesni*, "Novyj Mir", 1996, 5, pp. 220-223; B. Sarnov, *Intelligencija poët blatnye pesni*, "Voprosy literatury", 1996, 5, pp. 350-358.

Infine, molto in comune con le forme parafolkloriche (canzonieri, album, graffiti, formule epistolari di raccomandazione, ‘lettere sacre’, ecc.) ha la letteratura naïf (la poesia naïf, la biografia naïf, l’agiografia naïf e così via)²⁴. Essa si avvicina ad esse in quanto produzione spontanea, non menzionata ufficialmente, prodotta ‘per il consumo’ e non ‘per la commercializzazione’ e, generalmente, manoscritta. Tuttavia, i suoi testi sono orientati verso i modelli letterari (e non orali); sono considerati dai suoi stessi autori come il frutto della creazione individuale (e non collettiva) ed esprimono perciò il principio autoriale (in contrapposizione alla ‘voce anonima’ della tradizione folklorica). L’assortimento dei generi del post-folklore è completamente diverso da quello del folklore tradizionale. Spariscono quasi tutti i vecchi generi orali, dalla lirica rituale alla fiaba, sostituiti da altri di origine relativamente recente (ad esempio le canzoni cittadine e le barzellette) oppure modificati radicalmente, come le memorie, le leggende contemporanee (incluse quelle neo-mitologiche) e altri testi poco strutturati come i *rumors* e i pettegolezzi.

È interessante che uno dei primi a considerare questi generi come un forma peculiare di letteratura orale e a caldeggiarne la trascrizione fu P. Vjazemskij²⁵. Egli riteneva che i pettegolezzi fossero una “storia universale dell’uomo e dell’umanità in miniatura”, intendendo con pettegolezzo una “narrazione a voce” e una “voce universale” che “funge da specchio per la società”, cosicché “le dicerie e le notizie riportate su carta equivalgono a un documento storico”.

Raccogliete tutti gli sciocchi pettegolezzi, le storie e le storielle che giravano e ancora oggi girano a Mosca nelle strade e nelle case in merito al colera e ai fatti più recenti: ne ricaverete una cronaca interessantissima. In questi racconti e in queste fiabe è racchiuso lo spirito del popolo. Solo a giudicare dall’eco lontano che ci arriva si può immaginare il frastuono che facevano. Si dice che “la littérature est l’expression de la société”, e a maggior ragione lo sono i pettegolezzi, soprattutto da noi in Russia. Da noi la letteratura non esiste, è solo orale. Tocca agli stenografi trascriverla. Nei pettegolezzi la società non solo si esprime, ma sputa fuori tutto. Procuratevi una sputacchiera²⁶.

Questa è una delle rare testimonianze storiche che consentono di determinare la presenza (e persino la condizione) di questo filone quasi dimenticato della prosa cittadina orale.

Per quel che riguarda la tradizione demonologica più tarda, riflessa nelle moderne superstizioni, essa, come il folklore classico, ha il più delle volte implicazioni strettamente locali, essendo legata a determinati ‘luoghi maledetti’: ad esempio a campi, rocce e grotte nel caso di turisti, alpinisti e speleologi, alle soffitte e alle cantine degli edifici di città nei racconti dell’orrore dei bambini e degli adolescenti, o persino, secondo quanto riporta una fonte, alla cattedra di Storia del Partito Comunista dell’Unione Sovietica presso l’Istituto politecnico di Samara²⁷. Tali luoghi diventano il teatro delle apparizioni diurne e notturne di fantasmi che agiscono come ‘spiriti-padroni di casa’, di regola malvagi. Si tratta quasi sempre di anime di persone che sono scomparse tragicamente o di morte innaturale in quel luogo, soprattutto suicide.

Tutto ciò non si allontana di molto dalle trame del folklore tradizionale, anche se, ancora una volta, non c’è certezza del fatto che abbiamo a che fare con la trasformazione di una vecchia tradizione demonologica e non con una semplice somiglianza tipologica. Questo vale a maggior ragione per le storie sugli alieni, sul rapimento di persone da parte loro, sugli ‘oggetti volanti non identificati’ e altri fenomeni ‘paranormali’: in narrazioni di questo genere indubbiamente si riscontrano elementi conformi alla struttura della ‘prosa non fiabesca’²⁸. Tuttavia, anche in questi casi, la continuità immediata con il folklore tradizionale è problematica o da escludere del tutto. Molte coincidenze tematiche e stilistiche non sono dovute a un diretto legame genetico, bensì all’acquisizione convergente di tratti simili, oppure tali analogie sono determinate dagli archetipi e dagli universali della coscienza sociale.

²⁷ Cfr. A. Demidov – I. Demidov, *Melodii staroj Samary (kniga dlja ljubitelej russkoj istorii)*, Samara 1992, pp. 59-61.

²⁸ Cfr. V. Sanarov, *NLO i ènlonavty v svete fol’kloristiki*, “Sovetskaja ètnografija”, 1979, 2, pp. 145-154; S. Dmitrieva, *Mifologičeskie predstavlenija russkogo naroda v prošlom i nastojaščem (bylički i rasskazy ob NLO)*, “Ètnogtafičeskoe obozrenie”, 1994, 6, pp. 97-110.

²⁴ Cfr. *‘Naivnaja literatura’: issledovanija i teksty*, a cura di S. Nekljudov, Moskva 2001.

²⁵ Cfr. M. Gordin, *Iskusstvo teatrala*, in S. Žicharev, *Zapiski sovremennika*, I-II, Leningrad 1989, p. 10.

²⁶ P. Vjazemskij, *Staraja zapisnaja knižka*, Moskva 2000, pp. 52-53.

Un modello simile si registra nella barzelletta. Persino nella memoria di una generazione fanno in tempo ad avvicinarsi diversi cicli tematici (la ‘Radio Armenia’, le barzellette ‘sui matti’, ‘sui distrofici’, ‘sui ciukei’ e ‘su Štirlic’); alcuni svaniscono rapidamente per motivi culturali e politici, altri sono in grado di durare relativamente a lungo. Ecco un esempio emblematico:

Di notte sull’Il’inka [...] gli aneddoti vagano per la città. Lenin e Trockij girano a braccetto come niente fosse. Uno di loro ha in mano un secchiello e una lenza di Costantinopoli. I due ebrei vanno in giro, inseparabili; l’uno interroga, l’altro risponde, l’uno fa sempre domande, l’altro mena il can per l’aia e non riescono a separarsi. [...] Girano armeni della città di Eri van’ con aringhe dipinte di verde²⁹.

Queste parole risalgono al 1930. Le barzellette su Lenin e Trockij non si sono conservate in forma attiva, mentre quelle ‘sugli ebrei’, con la medesima struttura domanda-risposta, esistono ancora oggi. Lo stesso motivo concreto delle ‘aringhe dipinte di verde’ è riscontrabile nella tradizione sopravvissuta fino a poco tempo fa degli ‘indovinelli armeni’: “È verde, è lunga, è appesa nel soggiorno, che cos’è? È l’aringa (che ho dipinto e appeso nel soggiorno)”.

In tal modo, nonostante la persistenza di alcuni testi (le cosiddette ‘barzellette con la barba’), il loro corpus con cadenza regolare si rinnova quasi totalmente e, contrariamente a quanto si pensi, solo raramente la vecchia forma dell’intreccio viene utilizzata per le nuove circostanze: spesso semplicemente non è adatta ad esse. Inoltre, le barzellette contemporanee utilizzano non solo una nuova topica, ma anche procedimenti costruttivi prima ignoti. In generale, la barzelletta cittadina del XX secolo si differenzia così radicalmente dalla corrispondente forma del folklore classico e dalla barzelletta ‘storica’ dei secoli precedenti che probabilmente si dovrebbe parlare in questo caso di un genere completamente nuovo.

Particolari forme di continuità si manifestano anche nel folklore urbano musicale: si tratta di utilizzare in una nuova opera un qualche *pattern* ritmico-musicale (talvolta anche stilistico) ampiamente diffuso. Al tempo stesso, il testo riscritto o parodiato

può essere imposto dall’alto, ideologicamente neutro, o appartenente alla stessa tradizione ‘di strada’. È nota ad esempio una moltitudine di rifacimenti non solo di canzoni sovietiche ufficiali (*Po voennoj doroge...* [Sulla strada di guerra...], l’inno dell’Unione Sovietica, *Letjat pereletnye pticy...* [Volano gli uccelli migratori...], ecc.), ma anche di note melodie del varietà (*Tajna* [Mistero], *Miška*, *Landyši* [Mughetti]) e persino di vecchie ballate e romanze (*Marusja otravilas’* [Marusja s’è avvelenata], *Kirpičniki* [Mattoncini], *My pozna komilis’ na klubnoj večerinke...* [Ci siamo incontrati a una festiciola al club...], e così via). Naturalmente, ciò accade non solo con le opere che presentano campi associativi ampi e densi all’interno delle tradizioni cittadine. Questo procedimento è estremamente produttivo e, con ogni evidenza, nel contesto della nuova produzione di canzoni popolare è parimenti diffuso.

5.

Per moltissimi anni la cultura del popolo russo è rimasta una terra incognita della scienza, essendo considerata più una prerogativa dei letterati e degli etnografi-*kraevedy* che dei folkloristi. Le prime (e rarissime) registrazioni di testi di folklore urbano in prosa, inoltre, furono fatte per lo più da dilettanti, fra i quali si annovera prima di tutti la curiosa figura di E. Baranov, i cui appunti di leggende moscovite degli anni Venti rimangono una delle poche testimonianze della prosa urbana orale di inizio ‘900³⁰. È probabile che altri materiali di questo tipo siano ancora sommersi; si può sperare che ricerche in questa direzione portino a nuove interessanti scoperte d’archivio.

Come si è già ricordato, le tradizioni ‘basse’ iniziarono ad essere studiate seriamente solo all’inizio del XX secolo. Fra i primi esperti di questo tema figurano il critico e poeta-traduttore vissuto in Cecoslovacchia E. Nedzel’skij³¹ e il puškinista e

³⁰ Cfr. *Moskovskie legendy, zapisannye Evgeniem Baranovym*, a cura di E. Baranov, Moskva 1993.

³¹ Cfr. E. Nedzel’skij, *Narodnaja poëzija v gody revoljucii*, “Volja Rossii”, 1924, 5, pp. 1-28, 6-7, pp. 44-66.

²⁹ O. Mandel’stam, *La quarta prosa. Con due scritti di Angelo Maria Ripellino*, Roma 1982, p. 43.

archivista-bibliografo odessita V. Straten³², autori di interessanti e approfonditi articoli dedicati alla creazione (principalmente poetica) della strada cittadina ai tempi della Rivoluzione e della Guerra civile. Questi studi non hanno perduto la loro importanza fino ad oggi.

A partire dagli anni Trenta una riflessione oggettiva sul folklore urbano in URSS diventa pressoché impossibile. La situazione sarebbe mutata solo più di mezzo secolo dopo, quando riprende l'attività di raccolta da parte di studiosi, giornalisti e semplici appassionati. Vedono luce diverse raccolte di barzellette, battute, pettegolezzi, *rumors* e storie orali, fra cui si distingue per la sua vastità la collezione di Ju. Borev³³; occorre inoltre ricordare le pubblicazioni di A. Žovtis³⁴ e M. Ardov³⁵. Tuttavia, i principi di raccolta dei materiali e di redazione di queste antologie non sono affatto chiari, esse rispondono a scopi letterari e non scientifici e possono ritenersi autentiche soltanto in qualità di annotazioni effettuate da portatori colti di tradizioni popolari (e anche in questo senso con qualche riserva, considerata l'indubbia rielaborazione letteraria di tali testi).

Strettamente legato al nostro tema è il concetto culturologico introdotto dallo storico dell'arte moscovita V. Prokof'ev³⁶. Egli parlava di una specifica cultura liminare, la 'terza cultura', ugualmente distante sia dalla cultura d'élite che dal folklore patriarcale contadino. La sua comparsa è dovuta all'emergere di un nuovo ceto sociale che soddisfaceva i propri bisogni culturali diversamente rispetto alle classi superiori istruite e a quelle inferiori contadine.

La 'terza cultura' produce forme artigianali (a differenza della scuola artistica accademica e del fol-

klore, trasmesso per via familiare), è caratterizzata da un professionalismo abbassato. Essa utilizza elementi culturali importati sia dall'alto che dal basso, perciò le strutture generate da tale processo sono prive di integrità e stabilità. Le culture 'alte' del passato recente e lontano vengono rielaborate nella sfera del *primitiv*, che utilizza un materiale banalizzato e scartato 'dall'alto'; nella seconda metà dell'800 e all'inizio del '900 essa s'incarna nel romanticismo volgarizzato. Sebbene il *primitiv* provi nostalgia per il 'grembo materno' del folklore, a differenza di quest'ultimo, dotato di una memoria antica, esso riesce ad appropriarsi solo di quella più recente. La sua evoluzione storica non è lineare e procede in modo ondulato, verso l'alto o verso il basso.

Prokof'ev non tratta in modo specifico il folklore verbale (pur basandosi su alcune riflessioni di V. Propp e V. Putilov) e si limita ad affermare l'esistenza di una 'terza cultura' nella letteratura, nel teatro e nella musica: ci sarebbe quindi una 'terza letteratura', la paraletteratura, il cui ambiente d'origine è quello degli artigiani. Viene menzionato anche un 'secondo folklore', il folklore urbano; tuttavia, non c'è sufficiente chiarezza in tali definizioni. In questo modo, nel quadro della 'terza cultura' di Prokof'ev coesistono sia la cultura di massa prodotta dai professionisti 'per la commercializzazione' che il folklore vero e proprio creato dai suoi stessi portatori 'per il consumo', vale a dire fenomeni eterogenei ed eteromorfi. Per queste ragioni, il concetto di 'terza cultura', che si rivelò a suo tempo estremamente produttivo, necessita oggi di perfezionamenti.

Specifiche ricerche dedicate al folklore urbano iniziano ad apparire solo nella seconda metà degli anni Ottanta³⁷. Ci fu qualche eccezione, come ad esempio l'articolo *NLO i enlonavy v svete fol'kloristiki* [Gli UFO e gli alieni secondo la folkloristica] di V. Sanarov, ziganologo di Novosibirsk, decisamente all'avanguardia per il suo tempo³⁸, oppure il ciclo di studi di N. Kopaneva (Leningrado) sulla nuova ballata popolare³⁹. Dopo il 1985 tali ricerche

³² Cfr. V. Straten, *Tvorčestvo gorodskoj ulicy*, in *Chudožestvennyj fol'klor*, II-III, a cura di Ju. Sokolov, Moskva 1927, pp. 144-164.

³³ Cfr. Ju. Borev, *Staliniada, Memuary po čužim vospominanijam s istoričeskimi anekdotami i razmyšlenijami avtora*, Irkutsk 1992; Idem, *Fariseja. Poslestalinskaja èpocha v predanijach i anekdotach*, Moskva 1992; Idem, *Istorija gosudarstva Rossijskogo v predanijach i anekdotach*, Moskva 1995.

³⁴ Cfr. A. Žovtis, *Nepridumannye anekdoty. Iz sovetskogo prošlogo*, Moskva 1995.

³⁵ Cfr. M. Ardov, *Meloči Archi... proto... i prosto ierejskoj žizni (kartinki c natury)*, Moskva 1995.

³⁶ Cfr. V. Prokof'ev, *Sui tre livelli della cultura artistica moderna e contemporanea (il problema del primitiv nelle arti figurative)*, "eSamizdat", 2022 (XV), pp. 215-228.

³⁷ Cfr. A. Belousov, *Il folklore*, op. cit.

³⁸ Cfr. V. Sanarov, *NLO*, op. cit.

³⁹ Cfr. N. Kopaneva, *O literaturnom proischoždenii ruskoj novoj narodnoj ballady*, "Vestnik LGU", 1982 (XXXVI), 14, pp. 58-63; Idem, *Novaja ballada (Žanrovyje granicy. Sjužety)*, in *Fol'klor*

sono aumentante notevolmente. Vengono analizzati generi folklorici specifici: la barzelletta⁴⁰, la romanza cittadina⁴¹, l'album-canzoniere manoscritto⁴², la leggenda contemporanea⁴³, il racconto d'amore di ragazze⁴⁴ e altri. Fra i fenomeni che hanno attirato maggiormente l'attenzione dei ricercatori si annovera il folklore dei bambini e degli adolescenti⁴⁵; il ciclo di studi collettanei su questo tema curato da Belousov resta a tutt'oggi il più rappresentativo nel campo⁴⁶. Allo stesso periodo risale uno studio etnografico sulla subcultura giovanile in Russia negli ultimi due decenni⁴⁷. Nelle sue ricerche dedicate al folklore di famiglia nella città russa, I. Razumova si serve dell'eredità dei numerosi e approfonditi studi sulla prosa orale tradizionale (in primo luogo sulla fiaba popolare e la bylina), in combinazione con i moderni strumenti dell'analisi antropologico-culturale⁴⁸.

Dal 1989 alcuni frammenti della sua enorme collezione di folklore urbano non censurato dal regime vengono pubblicati da V. Bachtin; decine di suoi articoli e saggi riguardanti questi testi escono sulla rivista "Neva", sul giornale "Večernij Peterburg"

narodov RSFSR. Mežvuzovskij nauč. sb., Ufa 1983, pp. 89-96; Idem, *Novye pesni balladnogo tipa v russkoj ustnoj tradicii konca XIX-načala XX veka*, tesi di dottorato, Leningrad 1985.

⁴⁰ Cfr. *Učebnyj material po teorii literatury. Žanry slovenskogo teksta. Anekdota*, a cura di A. Belousov, Tallin 1989.

⁴¹ Cfr. A. Koľman, *Argentinskoe tango i russkij meščanskij romans*, in *Literatura v kontekste kul'tury*, Moskva 1986, pp. 220-233; M. Gudošnikov, *Russkij gorodskoj romans*, op. cit.

⁴² Cfr. A. Chanjutin, *Škol'nyj rukopisnyj al'bom-pesennik: novyj uspech starogo žanra*, in *Massovyj uspech*, Moskva 1989, pp. 193-209.

⁴³ Cfr. T. Novičkova, *Dva mira – zemnoj i kosmičeskij – v sovremennyh narodnyh legendach*, "Russkaja literatura", 1990, 1, pp. 132-143.

⁴⁴ Cfr. *Tridcať rukopisnyh devič'ich ljubovnyh rasskazov*, a cura di S. Borisov, Obninsk 1992; S. Borisov, *Latentnye jfenomeny kul'tury (opyt sociologičeskogo issledovanija ličnyh dokumentov devušek)*, abstract di tesi di dottorato, Ekaterinburg 1993; Idem, *Mir russkogo devičestva: 70-90 gody XX v.*, Moskva 2002; *Rukopisnyj devičij rasskaz*, a cura di S. Borisov, Moskva 2002.

⁴⁵ Cfr. A. Belousov, *Detskij fol'klor: Lekcija dlja studentov-zaočnikov*, Tallinn 1989.

⁴⁶ Cfr. *Škol'nyj byt i fol'klor. 1-2. Učebnyj material po russkomu fol'kloru*, a cura di A. Belousov, Tallinn 1992; *Russkij škol'nyj byt i fol'klor. Ot 'vyzyvanij' Pikovoj damy do semejnyh rasskazov*, a cura di A. Belousov, Moskva 1998.

⁴⁷ Cfr. T. Ščepanskaja, *Simvolika moloděžnoj subkul'tury: Opyt etnografičeskogo issledovanija sistemy 1986-1989 gg.*, Sankt-Peterburg 1993

⁴⁸ Cfr. I. Razumova, *Potaënnoe znanie sovremennoj russkoj sem'i. Byt. Fol'klor. Istorija*, Moskva 2001.

(nella rubrica 'Krasnobaj') e in altre sedi. La sua raccolta più completa è il volume *Samizdat veka* [Samizdat di un secolo]⁴⁹. Nel novembre del 1992 a Pietroburgo si tiene la conferenza *Fol'klor GULAGA* [Il folklore del GULAG] e due anni dopo escono gli atti⁵⁰. Lo stesso tema è alla base del progetto dello storico americano M. Jakobson, che compila la raccolta più completa e fedele sul piano testologico di canzoni russe di prigionie (e non solo di prigionie), con una moltitudine di varianti individuate dai raccoglitori⁵¹. È importante notare che edizioni critiche di questo tipo, contenenti annotazioni scientificamente documentate, sono più uniche che rare⁵². Fra queste si ricorda in particolare l'enorme collezione di folklore urbano musicale (e di altro genere) della seconda metà del '900 resa disponibile online⁵³.

Negli stessi anni cresce l'interesse generale per il folklore urbano, visto come una delle espressioni non ufficiali della cultura sovietica. A questo interesse (sia ideologico che estetico) è legato il programma radiofonico del 1992 *V našu gavan' zachodili korabli* [Nel nostro porto sono arrivate le navi], condotto da È. Uspenskij e È. Filina su Radio Russia. Seguirono diversi volumi omonimi⁵⁴ e alcune musicassette e compact disk tratti dall'archivio del programma. Contemporaneamente alla trasmissione (e naturalmente anche grazie ad essa) vengono pubblicate decine di raccolte di canzoni, sia collettive (*Uličnye pesni* [Canzoni di strada], *Blatnye pesni* [Canzoni della mala], *Pesni naševo dvora* [Canzoni del nostro cortile] e simili), oltre che numerose raccolte

⁴⁹ Cfr. *Ne smet' dumat' čto popalo!*, a cura di V. Bachtin, in *Samizdat veka*, Minsk-Moskva 1997.

⁵⁰ Cfr. *Fol'klor i kul'turnaja sreda GULAGA*, a cura di V. Bachtin – V. Putilov, Sankt-Peterburg 1994.

⁵¹ Cfr. M. Džekobson – L. Džekobson, *Pesennyj fol'klor GULAGA kak istoričeskij istočnik (1917-1939)*, Moskva 1998; Idem, *Pesennyj fol'klor GULAGA kak istoričeskij istočnik (1940-1991)*, Moskva 2001.

⁵² Cfr. *Russkij žestokij romans*, a cura di V. Smolickij – N. Michajlova, Moskva 1994; *Sovremennaja ballada i žestokij romans*, a cura di S. Adon'eva – N. Gerasimova, Sankt-Peterburg 1996; *Gorodskie pesni, ballady, romansy*, a cura di A. Kulagina – F. Selivanov, Moskva 1999.

⁵³ Cfr. A. Brojdo – Ja. Kut'ina, Ja. Brojdo – Bojan, *Poëtičeskaja reč' russkich: narodnye pesni i sovremennyj fol'klor*, <http://www.caيدا.org/broido/>.

⁵⁴ Cfr. *V našu gavan' zachodili korabli. Pesni*, a cura di È. Uspenskij – È. Filina, Moskva 1995.

di canzoni di un singolo esecutore, primo fra tutti Arkadij Severnij⁵⁵.

Un altro esempio è il concorso di barzellette di ‘Desjatočka’, che si tenne a metà degli anni Novanta e attirò molti partecipanti. Nello stesso periodo la casa editrice ‘Studenčeskij meridian’ diede avvio alla pubblicazione della collana in 45 volumi ‘Anekdoty našich čitatelej’ [Barzellette dei nostri lettori], che raccoglieva i testi inviati alla redazione via posta⁵⁶. Raccolte a carattere puramente commerciale come questa continuano a uscire ancora oggi in gran numero.

In merito all’autenticità di tali pubblicazioni si può ripetere quanto già detto: vanno considerate come annotazioni private, mentre i loro curatori come portatori della tradizione, che, in quanto tali, hanno diritto a rimaneggiare i propri testi (eccezion fatta, ovviamente, per i testi presi da altre pubblicazioni senza citarle).

Infine, va notato che, in generale, quando ci si rivolge a questi materiali è indispensabile rivedere non soltanto la metodologia di ricerca, ma anche i principi dell’attività di raccolta, derivanti dallo studio delle tradizioni arcaiche e ‘classiche’: si tratta di immergersi nell’universo semiotico di una cultura diversa, arrivando a dividerne le esperienze e la lingua. D’altra parte, bisogna ammettere che le risorse di tale ‘osservazione partecipante’ e la profondità di ‘immersione’ non sono illimitate. Il soggetto osservante non può identificarsi completamente con l’oggetto, né psicologicamente né operativamente. L’esperienza recente di studio della cultura urbana contemporanea, percepita dal ricercatore come ‘propria’, ha dimostrato la necessità di distanziarsi dai materiali analizzati e di porsi in una posizione di ‘osservatore esterno’, senza la quale uno studio oggettivo della materia diventa difficile; in tal modo l’esteriorizzazione del ‘proprio’ si rivela metodologicamente non meno importante dell’interiorizzazione dell’‘altrui’.

www.esamizdat.it ◇ S. Nekljudov, *Il folklore della città contemporanea*. Traduzione dal russo di E. Mari (ed. or: Idem, *Fol'klor sovremennogo goroda*, in *Sovremennij gorodskoj fol'klor*, a cura di S. Nekljudov, Moskva 2003, pp. 5-24). ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 241-253.

⁵⁵ Cfr. *Spoem, žigan... Antologija blatnoj pesni*, a cura di M. Šeleg, Sankt-Peterburg 1995.

⁵⁶ Cfr. *Anekdoty našich čitatelej*, I-XLV, Moskva 1996.

◇ **S. Neklyudov, *Contemporary Urban Folklore*** ◇
Translated by Emilio Mari

Abstract

Italian translation of *Sovremennyi gorodskoi fol'klor* by Sergey Neklyudov.

Keywords

Urban Folklore, Rituals in the City, Urban Mythology, Language Games, Album Tradition.

Author

Sergey Neklyudov is Professor, Doctor of Philology and Research Director of the Center for Typology and Semiotics of Folklore (Russian State University for the Humanities). His main research interests are: theory of folklore; contemporary folklore; ritualistic, mythological and epic traditions of the Mongolian peoples. He has taught theoretical folklore, contemporary folklore, ritual-mythological and folklore traditions of the Mongolian peoples at the Russian State University for the Humanities (Moscow), at the universities of Canada (Quebec, 2000, 2002), Germany (Bremen, 2008), Brazil (São Paulo, Rio de Janeiro, 2006, 2011), Estonia (Tartu, 1999, 2012), Poland (Torun, 2013), Finland (Helsinki, Turku, 2014). He is the author of 8 monographs and more than 600 other publications, among which: *The Structure of a Fairy Tale* [Структура волшебной сказки, 2001, with E. Meletinskii, E. Novik, D. Segal]; *Historical Poetics of Folklore: From Archaic to Classic* [Историческая поэтика фольклора: от архаики к классике, 2010; 2021, with E. Meletinskii and E. Novik]; *Poetics of Epic Narrative: Space and Time* [Поэтика эпического повествования: пространство и время, 2015]; *Themes and Variations* [Темы и вариации, 2016]; *The Legend of Stepan Razin: The Persian Princess and Other Tales* [Легенда о Разине: персидская княжна и другие сюжеты, 2016].

Translator

Emilio Mari is Assistant Professor of Russian Language and Literature at Sapienza – University of Rome, where he graduated with honors in 2012 and 2013. In 2017 he received his PhD in Literary, Linguistic and Comparative Studies from the University of Naples “L’Orientale” and in 2019-2021 worked as a Research Fellow at the International University of Rome – UNINT. He is an editorial board member of a number of book series and has participated, both as an organiser and as a speaker, in national and international conferences. His areas of research include: the semiotics of space and the relationships between Russian literature, architecture and landscape; Russian popular culture, folklore and mass culture; microhistory of the USSR, politics and practices of everyday life; Russian theatre and performing studies. He is a co-editor of “eSamizdat Journal of Slavic Cultures” and the author of the book *Between the Rural and the Urban: Landscape and Popular Culture in Petersburg, 1830-1917*.

Publishing rights

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



© (2022) Emilio Mari

Le tradizioni della cultura orale e scritta

Sergej Nekljudov

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 255-264 ◇

1.

PIÙ di cinquemila anni fa ha avuto luogo uno degli eventi più rilevanti nella storia della cultura: la scoperta della scrittura. Il processo che l'ha portata a originarsi, svilupparsi e diffondersi a partire dai centri primari ha avuto diverse fasi, è stato discontinuo e si è protratto per millenni: alcuni popoli hanno acquisito la tecnica della scrittura solo nel XX secolo, altri non lo hanno ancora fatto. Questo evento ha diviso le culture in due tipi, quelle 'scritte' e quelle 'senza scrittura'; la zona culturale di queste ultime si è poi costantemente ridotta nel tempo, arretrando alla periferia delle grandi civiltà mondiali o mantenendosi in 'riserve' naturali geo-etniche, in una posizione di relativo isolamento rispetto all'influenza delle culture modernizzanti. In aggiunta a questo, forme 'senza scrittura' hanno continuato (e continuano) a esistere all'interno delle culture 'scritte', occupandovi zone particolari dello spazio sociale. Questo vale soprattutto per il folklore, che coesiste con la letteratura e sotto la cui diretta influenza si trova (diversamente dal folklore delle società senza scrittura, che domina incontrastato nella cultura di appartenenza e che, ovviamente, ha un aspetto di gran lunga più arcaico). La scoperta della scrittura ha significato la più grande rivoluzione nel campo dell'informazione per ciò che riguarda la conservazione, la trasmissione e la riproduzione di testi che esistevano prima solo in forma orale; non è stato inventato nulla di davvero nuovo a questo riguardo fino alla comparsa della tecnica di registrazione del suono.

Non abbiamo modo di misurare la profondità della tradizione pre-scrittoria. Possiamo solo affermare con certezza che la sua età è incommensurabilmente maggiore di quella dell'intera storia 'scritta' dell'umanità. Nel corso della propria esistenza la tradi-

zione orale ha elaborato una serie di meccanismi specifici alla base dei quali si trova la cosiddetta comunicazione per contatto, ovvero la trasmissione diretta del messaggio dal parlante all'ascoltatore, dall'esecutore all'uditorio. È proprio l'inanellarsi di tali singoli atti comunicativi a rendere possibile la trasmissione dei testi nello spazio (tra i contemporanei) e nel tempo (dagli antenati ai loro discendenti). La loro relativa immutabilità viene supportata dalle strutture fisse proprie della tradizione orale, che includono l'organizzazione ritmico-melodica di molti testi folklorici e l'utilizzo di frammenti linguistici convenzionali, i quali assumono la forma di frasi fatte, di formule stereotipate di facile memorizzazione e di 'luoghi comuni' (sebbene il loro ruolo non sia affatto da ridurre a quello di pure tecniche mnemoniche); in quanto alle linee chiave del significato delle opere, queste si mantengono anche grazie a fattori extra-testuali, per lo più di tipo magico-rituale. Tutto ciò indica la stabilità della tradizione, nei cui limiti, però, si assiste immancabilmente alla comparsa di principi di mobilità e mutabilità (variabilità e improvvisazione) dotati di diversi 'gradi di libertà'. Anche questo non è un prezzo che la comunicazione orale deve pagare, bensì una sua proprietà specifica, che garantisce la possibilità di un continuo rinnovamento della tradizione e del funzionamento del suo sistema poetico.

Il testo orale esiste realmente solo nel processo della sua esposizione, oltre i limiti del quale non si mantiene intatto nella memoria dell'esecutore ma, ogni volta, in maniera più o meno simile, si ricostruisce sulla base del proprio modello di genere, trama e tema, grazie all'aiuto dei diversi *clichés* stilistici che sono capitale comune dell'intero genere e non solo dell'opera in questione. Probabilmente meccanismi simili si attivano anche nel processo di

ascolto/memorizzazione; ovviamente, è possibile incontrare esempi di riproduzione letterale di un testo (parola per parola, o quasi), ma questi non riflettono la specificità della tradizione orale in quanto tale. A ciò bisogna aggiungere che il testo orale costituisce un'unità sincretica con diverse componenti non verbali della tradizione: azioni rituali, elementi di teatralizzazione extra-rituale, ecc. Questa unità inscindibile ha un carattere non solo formale, ma anche semantico.

Le conoscenze 'dedotte' nel momento in cui si recepisce il testo orale (pensiamo soprattutto all'ascolto, ma è fondamentale tenere in considerazione anche altri aspetti, tra cui quelli visivi e prossemici) constano di diverse componenti: in primo luogo, la sorte contingente del messaggio, legata al momento specifico in cui si realizza il processo comunicativo; in secondo luogo, i frammenti di informazioni ricevute precedentemente, salvati dalla memoria operativa; in terzo luogo, la 'conoscenza di fondo' (o 'prescienza') dell'ascoltatore, il cui modello, ovviamente, risponde a rappresentazioni mentali (*frames*, copioni) della tradizione.

Nel folklore trasmesso direttamente (riprodotto, recepito, conservato) si trova sempre un qualche 'messaggio' nella sua 'sostanziale determinatezza', incarnata nell'uno o nell'altro testo. La tradizione orale si distingue per l'iterazione, a livello di contenuto e di forma, dei suoi elementi costitutivi (ovvero, si ripetono con relativa costanza non solo i temi e i motivi, ma anche gli stereotipi stilistici attraverso i quali gli stessi temi e motivi vengono espressi). In tutto ciò, il piano contenutistico viene rappresentato solo attraverso quello formale, sebbene i due non siano rigidamente interdipendenti: un certo tema si può comunicare in maniere differenti, e uno stesso strumento stilistico può essere usato per trasmettere contenuti diversi. In questo modo, i frammenti fissi sul piano contenutistico, dalla dimensione prevalentemente paradigmatica, non possiedono alcuna struttura 'esterna' definita che, in forza della linearità del flusso di informazioni, debba necessariamente comprendere l'aspetto sintattico, esistente sul piano contenutistico solo in potenza. La definitezza strutturale può però emergere solo attraverso quel-

la sostanziale. Ad esempio, il carattere stereotipato di parallelismi di qualunque tipo è racchiuso non nel loro contenuto lessicale (sebbene la parte contenutistica del 'messaggio' sia proprio qui), bensì nell'isomorfismo della struttura sintattica, realizzato dal materiale linguistico concreto. Questo cambia gradualmente, mentre la struttura rimane.

Una delle pietre angolari della comunicazione orale è la ripetizione, strumento fondamentale per ottenere quelle conoscenze 'dedotte' che permettono di richiamare alla mente ciò che era stato ascoltato in precedenza mentre il testo folklorico viene eseguito (e, in questo senso, si definiscono in parte come l'equivalente della rilettura per la tradizione scritta). Per quanto riguarda la funzione delle ripetizioni nel momento della ricezione orale, questa riguarda perlopiù elementi di tipo contenutistico (ovvero il 'piano sostanziale'), mentre la ripetizione strutturale, che gioca un ruolo fondamentale nella tecnica dell'esecutore, è meno importante per l'ascoltatore, almeno fino a quando non acquisisce funzione estetica.

Va notato che la ripetizione orale, conservata in maniera rudimentale dagli antichi testi scritti, a volte può essere spiegata in maniera soddisfacente proprio richiamandosi all'obiettivo di mantenere nella memoria operativa dei frammenti di informazione precedente (o di attivarvi le conoscenze 'di fondo'). Un chiaro esempio di questo tipo è il *De agri cultura* di Catone (III secolo a.C.) dove la 'confusione' del testo, che ha fatto sorgere dubbi sulla sua autenticità o sospetti di una sua 'corruttela' dovuta a interpolazioni successive, si spiega, in realtà, con il continuo ritornare dell'autore "alle questioni cui voleva dare particolare risalto": "il ritorno reiterato ai temi principali rende il libro di Catone simile a un tessuto complesso, la cui unicità si realizza nella periodica comparsa degli stessi fili", e "questi ritorni sono ben lontani dall'essere una semplice ripetizione: il consiglio dato in precedenza si arricchisce di nuovi dettagli". Dunque, oggetto di discussione è la vicinanza di tali procedimenti letterari allo stile dell'esposizione orale, tanto più che questi erano, evidentemente, tipici anche dell'oratoria di Catone. La stessa ragione è anche alla base delle numerose ripetizioni di frammenti di testo di ampiezza diversa

presentati in forma sempre variata¹.

2.

La scoperta della scrittura crea un tipo di tradizione del tutto nuovo, dalla natura profondamente diversa.

In primo luogo, assicura l'esistenza continua (e non discontinua, come nel folklore) nel tempo del testo, che per questo assume una sorta di 'dimensione spaziale'.

In secondo luogo, provoca l'allontanamento del materiale linguistico dal suo portatore. Se il testo orale si realizza solo nel suo immediato risuonare e, in questo senso, è inscindibile dalla voce viva, l'opera scritta guadagna invece una specie di autonomia fisica dall'uomo, il che le permette anche nuove forme di diffusione.

In terzo luogo, il legame tra conservazione, riproduzione e trasmissione del messaggio viene lacerato. Il testo orale è incapace di conservare se stesso e, tanto meno, di trasmettersi indipendentemente da un atto di esecuzione; ora, invece, diventa possibile conservarlo e trasmetterlo senza riprodurlo a voce.

In quarto luogo, il testo assume una forma costante prima ignota; il fattore della stabilità prevale nettamente su quelli di mobilità e mutabilità.

Infine, in quinto luogo, la cristallizzazione dello scritto distrugge l'unità sincretica della tradizione, separando la parola dal suo contesto, dal suo vivo risuonare e dal gesto. La perdita delle componenti intonazionali, melodiche e di tutte quelle impossibili da trasmettere nello scritto, viene compensata in prospettiva dall'acquisizione di specifici strumenti letterari legati all'espressività linguistica e alla stilistica.

È evidente che la cultura scritta non nasce da subito come compiuta, perfetta al punto tale da fissare testi complessi come quelli che esistono nella tradizione orale; in altre parole, la scrittura diventa letteratura solo gradualmente. All'inizio è stata usata di norma per scopi puramente utilitaristici (note

commerciali) e magici (divinazioni, formule magiche, preghiere); queste ultime forme sono ovviamente collegate a doppio filo al folklore. Per molti popoli lo sviluppo della cultura scritta segue in parallelo quella orale, soprattutto nell'ambito delle tradizioni religiose e mitologiche (ciò riguarda letterature come quella dell'antico Egitto, quelle indiana e persiana antiche, e molte altre): entrambe si esprimono e trovano continuità specificamente nel fissare testi 'interpretativi' e 'profetici'. Nella tradizione ebraica, secondo quanto testimonia l'Haggadah, la trasmissione dei testi sacri si realizzava per via orale e allo stesso tempo scritta²; la tradizione orale dei primi cristiani "aveva inizialmente 'carattere 'folklorico': il materiale delle memorie su Gesù si rifondeva in 'piccole unità' che assumevano la forma dei generi già esistenti nella cultura dell'arte letteraria dell'antico ebraismo ed ellenismo". "Gli apostoli (o uno di loro, come Pietro in Dial 106, 3³) sono coloro che hanno memorizzato e trasmesso o trascritto le parole di Gesù"⁴; le rivelazioni del Corano "sono state scritte già mentre [il profeta] era in vita, ma sono state conservate prevalentemente a memoria"⁵.

Nei casi in cui alle radici del processo letterario ci sia la fissazione di conoscenze storiche, l'antica compilazione di annali si basa anche lei sui testi folklorici pertinenti: genealogie orali, narrazioni mitologiche e storiche. Nel continente euroasiatico le cose vanno in questo modo praticamente ovunque, dagli antichi stati della penisola coreana all'Islanda medievale. In alcuni casi la scrittura comincia molto presto a fissare anche le stesse forme folkloriche, ovviamente rielaborandole. Si può trattare di lirica, come, ad esempio, nella raccolta cinese *Shījīng* (XI-VI secolo a.C.) o nella raccolta giapponese *Man'yōshū* (VIII secolo), in altri casi la fonte può essere l'epos (dal *Gilgameš* sumero-accadico ai monumenti del-

¹ M. Sergeenko, *Katon. "Zemledelie"*, Moskva-Leningrad 1950, pp. 91-92, 101-102, 116-119; M. Sergeenko, *Učenyje zemledel'cy drevnej Italii*, trad. dal latino, note e introduzione di M. Sergeenko, Leningrad 1970, p. 215 (nota 1 al capitolo 55).

² M. Kravcov, *Kniga o Pravednike*, in Rabi Šimon [Shimon bar Yoḥai], *Fragmenty iz knigi Zogar*, trad., commento, appendici di M. Kravcov, Moskva 1994, p. 214.

³ Il riferimento è al *Dialogus cum Tryphone* del filosofo Giustino [N.d.T.].

⁴ S. Lezov, *Istorija i germenetika v izučanii Novogo Zaveta*, Moskva 1996, p. 104, 139.

⁵ I. Kračkovskij, *Iz konspektov lekcij I. Ju. Kračkovskogo*, in *Koran*, traduzione e note di I. Kračkovskij, Moskva 1963, p. 653; A. Massè, *Islam. Očerki istorii*, Moskva 1962, pp. 73-74.

l'epica letteraria europea e asiatica). Infine, in forma scritta vengono fissate anche le tradizioni popolari destinate a istruire: vengono create raccolte di massime, proverbi, insegnamenti. Simili componimenti sono presenti anche in tutta una serie di letterature antiche e medievali, inclusa quella russa, sebbene qui la comparsa di scritti derivati direttamente dalla letteratura orale avvenga più tardi, nel XVII secolo. È proprio a questo periodo che risalgono le più antiche rielaborazioni delle *byliny*, le raccolte di proverbi e altri testi.

La necessità di trascrivere un testo orale rimasto per centinaia d'anni autosufficiente e senza alcun bisogno delle 'stampelle' della parola scritta si osserva, probabilmente, anche nei casi in cui l'esistenza stessa della tradizione orale sta entrando in crisi. Da un lato nasce la minaccia di un crollo del testo al di sotto del livello che gli permette di autoconservarsi; dall'altro, il suo valore continua a essere riconosciuto, e da ciò deriva il timore della sua perdita. Timore, tra l'altro, del tutto giustificato: là dove possiamo supporre che siano state trascritte le prime redazioni dell'epica letteraria non si ritrovano solitamente tracce delle tradizioni folkloriche che ne erano alla base. Infine, con l'indebolimento delle possibilità comunicative e del contenuto informativo della tradizione orale si genera una necessità puramente pratica di conservare (ovvero fissare) le conoscenze più importanti per la vita; da questo, ad esempio, derivano le raccolte di formule magiche, di sortilegi, i libri dei sogni e di medicina, e così via.

Un'altra via per il passaggio dalla tradizione orale a quella scritta è rappresentata da una specie di 'libretto del cantastorie'. Lo svilupparsi delle abilità professionali dell'esecutore (ovviamente in presenza di un livello di alfabetizzazione abbastanza alto) porta alla comparsa di trascrizioni separate o, persino, di 'repertori' dalla funzione esclusivamente mnemonica. Venivano prodotti da un cantastorie che non aveva memorizzato bene un qualche testo, o da un cantastorie alle prime armi, o ancora — ma questo è meno probabile — preparati da un cantastorie per i suoi allievi; l'esecuzione orale che si avvale di un simile 'sostegno mnemonico' non coincide per altro necessariamente con quanto presente nello scrit-

to. Non è escluso che questi 'libretti', dopo esser stati adeguatamente rielaborati nelle varie redazioni manoscritte, diventino col tempo opere letterarie con un proprio valore indipendente. Si ipotizza che diversi *Volksbücher*, tanto orientali, quanto occidentali siano passati proprio attraverso tali fasi di sviluppo: i *pinghua* cinesi, gli *hikāyāt* malesi, le *povesti* del *lubok* russo, le narrazioni manoscritte semi-folkloriche mongole⁶.

Per lungo tempo la letteratura scritta ha mantenuto numerosi tratti in comune con la letteratura orale. Ciò emerge in primo luogo nel deciso predominio dell'elemento collettivo su quello privato, di quello tribale su quello individuale, predominio che si esprime nella paternità collettiva dei testi, nell'utilizzo libero (e nelle variazioni libere) del testo di riferimento, nella mancanza (o debolezza) del principio autoriale (si veda "il tranquillo atteggiamento degli ebrei verso il problema riguardante la paternità di questi testi [la Torah orale], molti dei quali vengono placidamente attribuiti al primo Saggio menzionato in ognuno di essi"⁷ o, ad esempio, la totale assenza del principio di autorialità dei compilatori e redattori dei *lubki* russi⁸). Bisogna altresì menzionare la possibilità di modificare le opere, propria della tradizione manoscritta e mantenutasi fino all'invenzione della stampa. A ciò si deve l'orientarsi dei testi sulla lettura ad alta voce fino a tempi storicamente recenti⁹, sul suono vivo che lascia il segno anche sulle relative forme stilistiche, basate su verbi dal significato di 'parlare' e 'ascoltare' che riflettono chiaramente le formule orali. Cresce anche la quantità di trasposizioni folkloriche dei soggetti letterari e, infine, nelle città si formano tradizioni scritte 'basse', estremamente vicine al folklore: in Occidente si tratta di

⁶ B. Rištin, *Istoričeskaja èpopeja i fol'klornaja tradicija v Kitae (Ustnye i knižnye versii "Troecarstvija")*, Moskva 1970, pp. 58-59; B. Parnikel', *Sovremennaja malajsko-indonezijskaja proza: predistorija, stanovlenie, razvitie*, manoscritto, parte II, capitolo 2; L. Puškarev, *Skazka o Eruslane Lazareviče*, Moskva 1989, p. 27; S. Nekljudov, *Novye materialy po mongol'skomu èposu i problema razvitija narodnyh povestvoatel'nyh tradicij*, "Sovetskaja ètnografija", 1981, 4, p. 124.

⁷ M. Kravcov, *Kniga*, op. cit., p. 217.

⁸ K. Korepova, *Staraja pogudka na novyj lad*, "Živaja starina", 1997, 4, p. 23.

⁹ Cfr. P. Zumthor, *La lettre et la voix. De la "Littérature" médiévale*, Paris 1987.

fabliaux, *Schwänke*, *Volksbücher*, in Oriente di *Volksbücher* arabi e persiani (i *dastan*), racconti cinesi a tema cittadino *huàběn*, ecc. A questo stesso filone si possono ricondurre anche le *povesti* cittadine russe del XVII secolo (su Gore-Zločastie [Dolore e Malasorte], sul giudice Šemjak, su Erš Eršovič, ecc.).

C'è da aggiungere che, a livello di tendenza generale, dopo il medioevo la letteratura torna a guardare al folklore, ma questo 'folklorismo letterario' è, di norma, del tutto consapevole e ha ragioni e caratteri diversi. Alla sua base si trovano non l'osservanza spontanea di temi e modelli fissi della tradizione orale, bensì idee religiose, riformatrici, sociali e romantiche; inoltre, questo processo è spesso legato al superamento dei canoni letterari costituiti, ormai invecchiati e divenuti limitanti, e porta all'arricchimento e al rinnovamento dei temi letterari, alla comparsa di nuove forme d'arte e di nuovi registri stilistici.

3.

Le relazioni tra la tradizione orale e quella scritta nascono come culturalmente marcate e rimangono tali a lungo (se non per sempre). L'oralità nella società arcaica è assoluta e l'alfabetizzazione, quando fa la sua comparsa, è fortemente selettiva: per acquisirla sono richieste condizioni particolari non necessariamente collegate direttamente allo status sociale delle persone alfabetizzate, che può invece differire fortemente in società e periodi storici diversi. Fino a tempi recentissimi lo strato sociale alfabetizzato costituiva ovunque una minoranza peculiare, una sorta di élite di amministratori privilegiati dei canali della comunicazione scritta. Non si deve però esagerare la distanza culturale tra la tradizione scritta e quella orale, poiché i loro detentori sono sovente le stesse persone.

Grazie alla sua capacità di rendere possibile la trasmissione di informazioni inaccessibili alla tradizione orale, e in virtù della propria esattezza, la scrittura diventa prioritaria. Fa quindi la sua comparsa una certa sfiducia verso il testo orale, non solo in quanto insoddisfacente dal punto di vista della comunicazione, ma anche perché notoriamente fallace nel contenuto. Il precedente rimando costante

alle fonti orali viene sostituito dalla sfiducia nei loro confronti. I dotti medievali definiscono la tradizione orale come 'incolta', 'fatua'. "Sebbene io abbia udito questo racconto per via orale, mi sembra veritiero, quindi l'ho trascritto qui come se fosse autentico", ammette lo storiografo mongolo Rasipungsuγ nella postfazione a *Chrystal'nye čëtki* [Il rosario di cristallo], opera storica del XVIII secolo. Questa la valutazione che dà del proprio lavoro: "In questo modo ho trascritto *tutte le sciocchezze che ho sentito*, e ho cercato di vederci chiaro"¹⁰. Tale giudizio sulla parola orale si somma alla gerarchia culturale dei testi, derivante in primo luogo dall'elemento religioso. Là dove la religione è legata direttamente alla sfera della letterarietà, l'elemento orale le si contrappone da un punto di vista non solo 'tecnico', con i suoi differenti 'parametri informativi', ma anche ideologico: il folklore, rimasto in prevalenza portatore di una precedente tappa della coscienza religiosa, viene definito 'superstizioso', 'fatuo', degno di condanna.

La sfiducia verso la parola orale si diffonde quindi anche nel folklore. "Non ritengo degno di fiducia quanto è detto oralmente, non ritengo davvero autentico quanto detto con la lingua", afferma l'eroe dell'epica in risposta ai discorsi di pentimento del demone, e l'interprete stesso definisce il proprio testo "una composizione orale" (nel senso negativo del termine). Un altro cantastorie della Mongolia orientale definisce la propria interpretazione, nella canzone che chiude la narrazione epica, come "erronea e sbagliata", contrapposta all'"autentica narrazione", a ciò che è "scritto in modo variopinto" (ovvero letterariamente) con il quale il "rispettabile erudito" è chiamato a confrontare il suo "sciocco racconto"¹¹.

In risposta a questa 'sfiducia' la tradizione folklorica comincia a mimetizzarsi in maniera particolare, conformandosi alla letteratura; ad esempio, nella conclusione della canzone epica citata si riproducono i costrutti del colophon in versi (la scritta di accompagnamento) delle antiche composizioni

¹⁰ A. Cendina, *Mongol'skie letopisi XVII-XIX vv.: povestvovatel'nye tradicii*, Moskva 2007, p. 190; [Rasipungsuγ], *Bolor erike*, [Kökeqota 1985], pp. 937, 939 (qui e oltre, tutti i corsivi nelle citazioni sono dell'autore del testo [N.d.T.]).

¹¹ S. Nekljudov – Ž. Tumurceren, *Mongol'skie skazaniia o Gesere. Novye zapisi*, Moskva 1982, pp. 180, 255, 258-259.

letterarie:

Il cantastorie epico Nomunchurd:

Il mio *uliger*¹² da me dall'inizio narrato...
Da gente semplice l'ho sentito,
opere autentiche non ho visto...
Da altri uomini l'ho sentito...
L'ho composto da me,
ciò che erroneamente-male ho detto,
dopo esserci tornato con la mente, lo ricorderò...
Se ci sono lacune, dopo averci pensato tra me e me, ricorderò...
Nobili dotti, voi
dopo di me dovete precisare [tutto] per bene!

Lo storico Rasipungsuγ (XVIII sec.):

... ho trascritto tutte le sciocchezze che ho sentito, e ho cercato di vederci chiaro.
... ho scritto sulla base di ciò che ho sentito e letto nelle scritture sulle origini dei *tajdži*¹³ e dei *tabunang*¹⁴.
Qui ci sono molti errori, imprecisioni e lacune. Prego umilmente di verificare le notizie...
Se ci sono altre veritiere spiegazioni di questo, che ne raccontino i giusti dotti.

La parola orale si spaccia per scritta. Tale fenomeno si osserva a livelli diversi, da quello fonetico (l'imitazione della pronuncia 'dotta'¹⁵) a quello compositivo e legato al genere. Si consolida un'idea di equivalenza tra il testo folklorico e il modello letterario consacrato dalla tradizione, il folklore prende in prestito la nomenclatura dei generi della letteratura alta. Ad esempio, il termine *dastan* (nella letteratura persiana classica, un poema lirico-epico) diventa, per i turchi islamizzati, il nome di un racconto eroico orale, e i '*dastany* orali' non sono solo testi costruiti come *dastan* [romanzi] o, almeno, di origine letteraria, ma anche testi appartenenti integralmente all'epica popolare (come *Alpamyš*, *Kër-Ogly* o altri). I termini *bejt* (nella letteratura araba, distico, genere poetico o misura versale) e *gazel'* (nella tradizione persiana, componimento lirico caratterizzato dalla rima perfetta) nel folklore azerbaigiano, dei tatar kazaki, dei curdi e di altri popoli vengono utilizzati per indicare canzoni popolari brevi e lunghe, dal carattere lirico e narrativo (nello specifico, ciò riguarda le diverse modifiche del termine *gazel'*). A canzoni

isolate del poema orale calmuco *Džangar*, eseguite come parti del ciclo epico, viene dato il nome di 'capitolo' [*bulèg*], lemma preso dall'arsenale della letteratura scritta e, inoltre, di parecchio successivo: i cronisti mongoli cominciano a dividere le proprie composizioni in 'capitoli' solo a partire dal XVIII secolo. Nel XVII ancora non c'era né una tale suddivisione, né segnali che sarebbe avvenuta¹⁶. Inoltre, in Calmuccia, nella Mongolia orientale, nella regione dello Xinjiang e presso gli oirati dell'Altai meridionale si ritrovano proverbi e credenze popolari riguardo l'esistenza di un *Džangar* scritto in più tomi; tali credenze non sono mai state confermate da niente e nessuno, ma riflettono l'idea di un 'testo ideale', necessariamente scritto e situato gerarchicamente al di sopra della tradizione orale.

Un altro esempio eloquente si può rintracciare nel fatto che, nelle 'narrazioni scritte' [*bènsèn uligèr*] della Mongolia orientale, all'origine del testo folklorico c'è immancabilmente un 'libro', non necessariamente accessibile al cantastorie in questione ma che svolge il ruolo di fonte, legittimando l'esecuzione orale; è rilevante notare che questo genere relativamente tardo (probabilmente non precedente al XVIII secolo) si è costituito all'intersezione tra la tradizione dell'epica mongola da una parte e i romanzi cinesi (incluse le loro traduzioni mongole), che gli fornivano la base tematica, dall'altra. Esiste anche un 'nuovo *skaz*¹⁷' (ovvero uno *skaz* su temi contemporanei), costituitosi all'interno dello stesso sistema poetico ma già senza alcun referente diretto tra le fonti letterarie tradizionali. Una di tali opere è *Plamja gneva* [Il fuoco dell'ira], composto sulla base di motivi provenienti da leggende locali e, secondo il suo autore ed esecutore, assolutamente da considerare come uno '*skaz* letterario', sebbene privo della base letteraria (dal cinese *bènsèn*, da cui il mongolo *bènsèn*). Il posto dell'originale letterario che, con la propria esistenza, legittimerebbe lo *skaz* orale di cui sarebbe il fondamento, viene ora occupato dal manoscritto che il cantastorie compila appositamente in base al materiale delle varie leggende¹⁸.

¹² Presso i mongoli e i buriati, termine collettivo per i racconti popolari scritti nel genere dell'epos storica e/o eroica [N.d.T.].

¹³ Titolo del principe ereditario presso alcune tribù mongole [N.d.T.].

¹⁴ Nome di una delle più antiche famiglie mongole e, secondo alcune fonti, titolo dei principi mongoli [N.d.T.].

¹⁵ S. Nekljudov – Ž. Tumurceren, *Mongol'skie skazaniya*, op. cit., pp. 31-33.

¹⁶ A. Cendina, *Mongol'skie letopisi*, op. cit., p. 141.

¹⁷ Il riferimento qui è allo *skaz* come genere letterario del folklore e non allo *skaz-priëm* [procedimento] [N.d.T.].

¹⁸ Sul genere delle 'narrazioni letterarie' e sui 'nuovi *skazy*' si veda:

4.

Il livello di strutturazione del messaggio sulla scala 'oralità-scrittura' è ampiamente variabile, tanto tra i testi orali quanto tra quelli scritti — ad esempio, folklore e discorso spontaneo (il testo orale 'ideale') da una parte, opere letterarie e note commerciali, diari, ecc., dall'altra¹⁹. In ogni caso, questo livello è maggiore nella forma fissata per iscritto e minore nell'esecuzione orale (e non si tratta della sola parte 'tecnica': la strutturazione della lingua scritta è notevolmente più rilevante di quella del linguaggio orale²⁰). Il processo di de-folklorizzazione della letteratura si conclude definitivamente con l'invenzione della stampa, che fissa una volta per tutte la forma del testo, rendendolo inaccessibile agli interventi dei copisti, mentre la produzione di copie esatte a partire da una stessa matrice tipografica toglie a ogni nuova opera il marchio dell'irripetibilità, per non parlare delle possibilità illimitate di diffondere gli esemplari a stampa.

La possibilità di effettuare trasmissioni diverse di uno stesso messaggio non è solamente teorica ma del tutto reale: è possibile, per esempio, menzionare un qualche evento durante una conversazione; descriverlo in un *fabulat*²¹ che esiste solo oralmente; esporre la stessa storia in una lettera privata o diario; creare, sulla sua base, una novella letteraria; è proprio questo il percorso compiuto, tra gli altri, da molti racconti inseriti nei *Zapiski sovremennika* [Appunti di un contemporaneo] di S.P. Žicharev²².

S. Nekljudov — B. Riftin, *Novye materialy po mongol'skomu fol'kloru*, "Narody Azii i Afriki", 1976, 2, pp. 135-147.

¹⁹ S. Tolstaja, *Ustnyj tekst v jazyke i kul'ture*, in *Tekst ustny — Texte Oral. Struktura i pragmatyka, problemy systematyki, ustnošč w literaturze*, a cura di M. Abramowicz — J. Bartmiński, Wrocław 1989, pp. 10-11.

²⁰ Cfr. B. Gasparov, *Ustnaja reč kak semiotičeskij ob'ekt*, in *Semantika nominacij i semiotika ustnoj reči. Lingvističeskaja semantika i semiotika I*. Uč. zap. TGU, vyp. 442, Tartu 1978, pp. 74-80.

²¹ *Terminologija i ponjatija sovremennoj fol'kloristiki*, <http://www2.rsu.ru/article.html?id=73289> (ultimo accesso: 28.07.2022): "Con *fabulat* ci si riferisce a un testo basato sul *memorat* (racconto folklorico basato su eventi percepiti come veritieri e su ricordi personali del cantastorie o su quelli delle persone della sua cerchia), ma integrato da elementi inventati e caratterizzati da una 'attendibilità non rigorosa'" [N.d.T.].

²² Cfr. S. Žicharev, *Zapiski sovremennika. I. Dnevnik studenta. II. Dnevnik činovnika. Vospominanija starogo teatra*, Leningrad 1989.

Lo scrittore (Čechov, Zamjatin, Il'f e altri) registra nei propri appunti qualcosa di ascoltato casualmente e che ha attirato la sua attenzione, per usarlo poi nella propria opera.

Simili passaggi si possono descrivere come 'fasi di trasformazione' del testo e, di conseguenza, è possibile porsi la questione dei suoi diversi 'stati di aggregazione'. Tra questi è opportuno segnalarne alcuni fondamentali:

- testo orale non strutturato (discorso spontaneo);
- discorso orale in prosa strutturato;
- testo metrizzato orale strutturato (solitamente canti o recitativi);
- testo manoscritto;
- testo a stampa.

Si può affermare che, nel passaggio da uno stato all'altro, i meccanismi stabilizzanti della tradizione tolgono al testo verbale in maniera sempre maggiore la possibilità di mostrare la propria plasticità, espressa in diverse modalità 'dialogico-spontanee' di esposizione del discorso, nella variazione stilistica del folklore orale (in particolare in prosa), nelle redazioni più o meno libere che dei manoscritti redigono i copisti.

Per i canali della comunicazione orale è caratteristico il basarsi su una zona semantica comune di elementi variati, quando a un significato corrispondono diversi significanti, ovvero la sinonimia semiotica nella sua più ampia accezione (ad esempio, il concetto di 'molto' può essere veicolato da diverse varianti di iperboli numeriche, senza cambiarne in sostanza il significato). La brusca diminuzione della plasticità del testo nel passaggio dalla tradizione orale a quella scritta porta a una diminuzione della sinonimia, fino ad arrivare alla sua totale eliminazione nel messaggio scritto, che nella tiratura ha una forma invariabile.

C'è da notare che la plasticità del testo orale non provoca alcuna difficoltà 'ermeneutica' in coloro che sono i portatori della tradizione, e che avviene piuttosto il contrario: la pluralità di versioni dell'opera orale, di norma, presuppone un solo significato e non richiede all'interprete particolari sforzi di com-

preensione. Costituiscono un'eccezione solo alcuni generi specifici, con funzione predittiva e struttura di domanda e risposta, nonché le tradizioni esoteriche nelle quali, del resto, il processo di 'comprensione del senso' è solitamente altrettanto solidamente strutturato.

Si può supporre che l'acquisizione da parte del testo di una stabilità formale, la comparsa di opere canoniche fisse, non variabili (dapprima in forma orale) nelle tradizioni del primo buddismo, dell'antico ebraismo, dei primi cristiani e dell'islamismo, portino a un incremento della quantità di significati del testo stesso, a una pluralità di interpretazioni concorrenti nel corso del tempo, ovvero a una specie di 'polisemia semiotica'. Da ciò si genera (prima della tradizione scritta o parallelamente a lei), nelle culture orientali e occidentali, un processo infinito di significazione, volto a commentare e interpretare i 'testi eterni', contestualizzandone armonicamente i significati con le tendenze dell'epoca e i suoi paradigmi ideologici. In questo modo, la 'Torah orale', che si presenta come una lettura e interpretazione della 'Torah scritta', "fino a un certo punto [...] non ha conosciuto forme espressive fisse, e ogni nuova generazione prendeva dagli antenati non la forma, ma il senso e l'essenza di questa tradizione". Forse all'epoca della creazione dei libri dei profeti questa conoscenza orale esisteva sotto forma di interpretazione e spiegazione del Pentateuco ai discepoli (echi di tale pratica si ritrovano nel Talmud) e, dopo la distruzione del secondo tempio, si è cominciato a trascriverla e sistematizzarla²³. Un'analogia tradizione relativa all'interpretazione dei testi sacri, della cui indispensabilità si prende coscienza abbastanza presto, si ritrova anche nell'islam; la loro fonte è "la conoscenza viva della vita di Mohammed che ne hanno i [suoi] stretti discepoli o i dotti specialisti"²⁴.

Qui la cultura, che non sopporta il ristagno delle proprie forme e manifestazioni, si prende una rivincita rispetto alla perdita di plasticità, ma ne compensa ormai la mancanza nell'ambito dei significati.

5.

Per concludere, alcune parole sugli aspetti metodologici del problema.

Le relazioni diacroniche tra tradizione orale e scritta, determinate dalla diversa natura dei loro testi, sono in un certo senso paradossali. Stando al punto di vista storico-letterario più diffuso, il folklore, ovviamente, precede la letteratura scritta, le dà vita, ne costituisce il passato. Bisogna però ricordare che le condizioni comunicative reali permettono al testo orale di vivere solo durante l'esecuzione, uscendo dall'inaccessibile e indiretto controllo della 'scatola nera' della tradizione e, di nuovo, immergendovisi. In questo modo appartiene sempre al presente. In caso contrario, alla scrittura. A causa della suddivisione degli atti comunicativi in due fasi distanti nel tempo, il testo letterario è in grado di arrivare al lettore solo dopo la sua creazione (a volte molto dopo), mentre il momento della sua realizzazione sotto questo punto di vista rimane inevitabilmente nel passato.

Da ciò ne consegue che le fonti orali dei monumenti scritti come oggetti di analisi scientifica sono per la propria stessa natura ricostruiti, e non potrebbe essere altrimenti. Inoltre, ogni cristallizzazione del testo orale (indipendentemente dal grado di accuratezza) non è in condizione di corrispondere in toto all'originale, che non è altro se non una delle manifestazioni di una tradizione in cui non esiste alcuna 'redazione definitiva' di un'opera o di un'altra.

Le relazioni tra i testi letterari e folklorici non sono affatto congruenti. Durante le 'fasi di trasformazione' avvengono necessariamente dei cambiamenti a livello di contenuto, forma e funzione (sebbene i coefficienti di tali cambiamenti siano molto diversi a seconda del periodo storico e del campo della cultura di cui si parla). Il testo scritto che penetra nella tradizione orale cessa di essere letterario (si spostano gli accenti tematici, cambiano la forma e il genere, si perde l'autorialità, e via dicendo). E, al contrario, finendo nella letteratura le opere folkloriche (più spesso dei loro frammenti o elementi separati) ricevono molteplici sfumature semantiche, passano a un nuovo registro stilistico, vanno a ricoprire diversi ruoli nel genere. Per questo, il problema delle

²³ M. Kravcov, *Kniga*, op. cit., pp. 214-216.

²⁴ I. Kračkovskij, *Iz konspektov lekcij*, op. cit., p. 653.

fonti folkloriche del testo letterario, pur nella sua apparente semplicità, non può e non potrà avere una soluzione univoca.

Infine, ogni portatore di una tradizione culturale possiede una conoscenza 'folklorica' di gran lunga maggiore di quanto non si pensi (e di quanto egli stesso non creda), conoscenza che ha ricevuto dalle letture svolte durante l'infanzia, dalle abitudini linguistiche, impregnate di fraseologismi e forme proverbiali, dall'eco dei testi orali, che raggiunge inevitabilmente ognuno. Finendo nei campi di forza della tradizione religioso-mitologica o della fantasticheria letteraria, in condizioni propizie questa 'polvere semantica' è in grado di cristallizzarsi in testi semiotici della cultura di riferimento, assumendo forme vicine a quelle folkloriche ma che non derivano da alcuna opera orale completa. Di conseguenza, in relazione al testo letterario il problema della sua folkloricità si può porre anche in mancanza di qualunque proto-testo orale, senza parlare delle frequenti 'imitazioni della folkloricità' (dalle stilizzazioni d'autore a delle vere e proprie mistificazioni). Ma anche quando esistono fonti orali la cui esistenza si può supporre con un alto grado di attendibilità, nessuna trascrizione 'intermedia' o testimonianza documentaria è sufficiente per giudicare l'ampiezza delle tradizioni folkloriche assimilate, il carattere e il grado della loro rielaborazione che, in sostanza, deriva direttamente dalla natura stessa delle tradizioni orali.

◇ **S. Neklyudov, *Traditions of Oral and Literary Culture*** ◇
Translated by Noemi Albanese

Abstract

Italian translation of *Traditsii ustnoi i knizhnoi kul'tury* by Sergey Neklyudov.

Keywords

Cultural Tradition, Folklore, Oral Text, Book Text, Written Literature.

Author

Sergey Neklyudov is Professor, Doctor of Philology and Research Director of the Center for Typology and Semiotics of Folklore (Russian State University for the Humanities). His main research interests are: theory of folklore; contemporary folklore; ritualistic, mythological and epic traditions of the Mongolian peoples. He has taught theoretical folklore, contemporary folklore, ritual-mythological and folklore traditions of the Mongolian peoples at the Russian State University for the Humanities (Moscow), at the universities of Canada (Quebec, 2000, 2002), Germany (Bremen, 2008), Brazil (São Paulo, Rio de Janeiro, 2006, 2011), Estonia (Tartu, 1999, 2012), Poland (Torun, 2013), Finland (Helsinki, Turku, 2014). He is the author of 8 monographs and more than 600 other publications, among which: *The Structure of a Fairy Tale* [Структура волшебной сказки, 2001, with E. Meletinskii, E. Novik, D. Segal]; *Historical Poetics of Folklore: From Archaic to Classic* [Историческая поэтика фольклора: от архаики к классике, 2010; 2021, with E. Meletinskii and E. Novik]; *Poetics of Epic Narrative: Space and Time* [Поэтика эпического повествования: пространство и время, 2015]; *Themes and Variations* [Темы и вариации, 2016]; *The Legend of Stepan Razin: The Persian Princess and Other Tales* [Легенда о Разине: персидская княжна и другие сюжеты, 2016].

Translator

Noemi Albanese, PhD, is research fellow at Sapienza – University of Rome and adjunct professor of Russian literature and language at the University of Rome “Tor Vergata” and at the International University of Rome – UNINT. Her main research interests are: 20th century Russian literature, theory and practice of *skaz*, forms between prose and poetry in underground Soviet literature, metricalization of prose. She is the author of *Compagni di sopravvivenza. Culto della parola e dissenso estetico nell'underground sovietico* (2020) and board member of the journal “Studi Slavistici” and of the editorial series “Biblioteca di Studi Slavistici”.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2022) Noemi Albanese



La letteratura e le sorti del folklore

Evgenij Kostjuchin

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 265-270 ◇

LA folkloristica russa del XX secolo valuta in maniera ambigua i rapporti tra folklore e letteratura: dalla cancellazione dei confini tra di loro e dal riconoscimento della loro identità all'affermazione di fondamentali differenze, sia per quanto riguarda la natura della creazione artistica, sia le loro caratteristiche. Di conseguenza, cambiano anche gli orientamenti metodologici nello studio del folklore, da quelli letterari (50-60 anni fa si amava citare N. Marr: "Il folklore non è una particolare arte popolare, ma è letteratura orale, che necessita degli stessi metodi di ricerca della letteratura scritta"¹), a quelli etnografici, con il riconoscimento per il folklore soprattutto di una speciale funzione quotidiana, la sua interpretazione come una visione del mondo specifica (e le funzioni artistiche sono tutt'altro che prioritarie). Sono punti di vista estremi, ma ne sono possibili anche di intermedi: si può dire che folklore e letteratura sono in egual misura arte della parola, solo che il primo è accessibile a tutti, dal momento che vive nella tradizione orale (secondo questa logica, chiunque sappia scrivere può diventare scrittore), mentre la letteratura richiede professionalità. In altri termini, in chiave sociologica: il folklore esprime le esigenze spirituali delle grandi masse lavoratrici, mentre la letteratura quelle delle classi superiori.

Il grado di vicinanza del folklore alla letteratura non suscita interesse in coloro che sono inclini a considerare il primo da un punto di vista etnografico. Tutti gli altri parlano dell'interazione tra folklore e letteratura, la quale interazione, tuttavia, non annulla in alcun modo le differenze fondamentali tra le due forme di arte verbale. Allo stesso tempo, all'"anzianità" del folklore viene di solito attribuito

un significato di valore: l'influenza dell'arte popolare sulla letteratura viene riconosciuta come eccezionalmente fruttuosa. C'è stato persino un tempo in cui tutto il meglio della letteratura russa antica veniva attribuito all'influenza del folklore, che distruggeva gli schemi opprimenti della letteratura feudale-ecclesiastica. Si parla in maniera molto più moderata dell'influenza della letteratura sul folklore. I testi appartenenti a poeti noti e facenti parte della tradizione orale non sono di solito qualificati come folklore e non attirano particolare attenzione da parte dei folkloristi, smaniosi di individuare una tradizione 'puramente popolare'.

Senza nutrire alcun dubbio sulle specificità del folklore, evidenziamo sia l'infondatezza dell'opposizione tra letteratura e folklore, sia la costanza dei loro rapporti. La letteratura compare con l'avvento della scrittura e non solo prende forma gradualmente come campo dell'arte verbale autonomo dal folklore, ma partecipa attivamente alla vita e alle sorti di quest'ultimo. Le cosiddette tradizioni popolari non vivono nell'asetticità di un laboratorio: esse sono costantemente influenzate dall'arte professionale, ne assorbono l'esperienza e non la contrastano, come spesso rappresentato nella nostra letteratura accademica e divulgativa. Pertanto, a nostro avviso, è in generale impossibile comprendere il folklore senza il contributo della letteratura. Tuttavia, questo problema non è preso in considerazione dalla nostra scienza nella sua complessità. Ci sono importanti lavori sul tema 'La letteratura russa e il folklore', ma non ce n'è neppure uno, pari a loro in valore, sul tema 'Il folklore e la letteratura russa'. Abbiamo acquisito il termine 'folklorismo', ma non abbiamo il concetto di 'letterarietà' del folklore.

A tal proposito, siamo lontani dall'idea di considerare il folklore come un fenomeno derivato dalla

¹ N. Marr, *S.F. Ol'denburg i problema kul'turnogo nasledija*, in *Sergeju Feodoroviču Ol'denburgu: K piatidesjatiletiju naučno-obščestvennoj dejatel'nosti. 1882-1932. Sbornik statej*, Leningrad 1934, p. 11.

letteratura, idea che è stata sviluppata con tenacia da alcuni dei maggiori folkloristi dell'Europa occidentale (J. Bedier, A. Vessel'skij). Ma non si tratta neanche di un museo di valori culturali abbassati o 'discesi al popolo' (come credeva G. Naumann, erroneamente incluso dalla folkloristica sovietica tra i nazisti). Certamente esisteva una forte tradizione folklorica, non attribuita, però, ai ceti inferiori, ai quali i feudatari non davano la possibilità di accedere all'arte professionale. Questa tradizione era aperta all'influenza letteraria, assimilava diversi valori che non si riversavano affatto nel folklore, ma venivano ripensati in un nuovo sistema artistico.

Non vi è neppure un solo fenomeno folklorico esente dalle influenze della letteratura. Anche quei campi dell'arte popolare come il folklore rituale e i racconti demonologici, tradizionalmente considerati patrimonio dei tempi remoti, i quali permettono di ricostruire la mitologia slava, persino questi hanno assorbito molti elementi di origine più tarda, non legati al periodo arcaico slavo. Non si tratta solo di motivi e concetti cristiani, ma anche di prestiti dal folklore rituale di altri popoli: per esempio in Russia è abbastanza recente la tradizione dell'albero di Natale, attorno al quale si è sviluppata una mitologia specifica con *Ded moroz* [Nonno gelo], poco somigliante a Babbo Natale o a San Nicola. In realtà non tanto nel folklore, quanto negli studi sul folklore sono comparsi gli dèi antico-slavi, che appaiono in fonti letterarie, fino a giungere ad *Abevega russkich suverij* [L'alfabeto delle superstizioni russe] di Michail Čulkov. Sulla base di questi dati (sottolineo: di origine letteraria), si parla seriamente del pantheon pagano slavo. Forse i ricercatori avrebbero posto più attenzione alla questione se fosse apparso almeno un lavoro, seppure di rassegna, sul tema "La mitologia slava nelle fonti letterarie".

Evidentemente sembra oltraggiosa l'idea stessa di cercare qualcosa di origine non folklorica, soprattutto letteraria, nella visione del mondo popolare, espressa in racconti demonologici e in rituali. Nessuno vuole cercare motivi letterari anche nell'epos eroico russo. Le byline, connesse alla vita sociale dell'antica Rus', che esprimono l'autocoscienza storica del popolo russo, sembrano essere veramente

arte popolare, quasi un'eco diretta degli eventi della storia nazionale. Più di una volta sono sorte animate discussioni sul tema 'L'epos e la storia'. Ma in qualsiasi modo venga risolto il problema — se l'epos crei la propria concezione artistica di storia o, al contrario, se cerchi di imprimere nella memoria del popolo la storia autentica — si è sempre supposto che l'epos venga creato esclusivamente nella tradizione poetica orale.

Già la folkloristica russa prerivoluzionaria aveva sottolineato l'evidente somiglianza tra molti temi e motivi epici e i monumenti letterari. Come non notare, ad esempio, che Alëša Popovič sconfigge Tugarin Zmeevič con l'aiuto dello stesso stratagemma utilizzato da Alessandro Magno nel duello con il re indiano Poro (l'eroe incita il nemico a guardare indietro, verso l'immensa forza che egli avrebbe condotto con sé, e in questo momento gli taglia la testa)? Il romanzo su Alessandro era ben noto in Rus' e presumibilmente non solo le 'classi superiori' lo leggevano.

A. Veselovskij ha individuato somiglianze tra la bylina su Sadko e l'antico romanzo francese su Tristan de Leonois, affermando che i motivi letterari sono penetrati nell'epos. I. Ždanov, alla fine del XIX secolo, ha dichiarato che "accanto ai canti che si sono sviluppati su base storico-epica e che mantengono tale base anche nelle redazioni successive, troviamo alcune opere di poesia epica in cui le memorie storiche sono sostituite da altro materiale letterario. Quest'ultimo è preso in prestito da fiabe, racconti di storie vere, leggende, parabole, narrazioni pseudo-storiche familiari"². Questo problema è in generale scomparso dalla folkloristica russa moderna. L'influenza letteraria sulle byline non viene presa in considerazione, specialmente quando si tratta di influenze straniere.

È difficile non notare l'influenza della letteratura sulle fiabe. Lo stesso patrimonio fiabesco si è formato con l'aiuto della prima. Il flusso di racconti umoristici, facezie e favolelli tradotti nei secoli XVII-XVIII ha portato con sé una grande quantità di storie, divenute parte della tradizione orale del popolo russo. Molte leggende circolanti tra i russi hanno un'origi-

² I. Ždanov, *Sočinenija*, I, Sankt-Peterburg 1904, pp. 816-817.

ne letteraria. In generale, la storia di qualsiasi fiaba è costruita non solo su fatti propriamente folklorici, ma anche su testimonianze letterarie: prima o poi quasi tutte le fiabe sono state fissate in letteratura. La loro storia è piena di ripetuti passaggi dalla letteratura al folklore e viceversa, così che quasi tutte le versioni popolari delle fiabe contengono motivi di origine letteraria, divenuti patrimonio della tradizione orale.

Particolarmente consistente è il ruolo della letteratura *lubok* per la formazione del patrimonio fiabesco. Tra le fiabe incluse nelle nostre raccolte classiche, a cominciare da A. Afanas'ev, molti testi sono semplicemente letterari oppure risalgono direttamente al libro, cioè alle edizioni economiche delle fiabe nell'elaborazione letteraria dei secoli XVIII-XIX. La questione sul rapporto tra cantastorie e libro è stata sollevata da tempo, e la risposta è in generale nota. A. Astachova ha dimostrato come quasi tutte le fiabe sui *bogatyri* dell'epos russo risalgono al *lubok*, mentre la ricercatrice di Nižnij Novgorod K. Korepova ha trovato fonti letterarie per molte delle più celebri fiabe russe, considerate un tesoro inestimabile della tradizione poetica orale³. Molte versioni folkloriche di *Carevna-Ljaguška* [La Principessa-Ranocchia], *Mar'ja Morevna* [Maria Morevna], le fiabe sull'Uccello di fuoco sono rielaborazioni orali di testi letterari. I celebri cantastorie E. Magaj-Sorokovikov e M. Skazkin avevano le proprie biblioteche di libretti *lubok*. N. Andreev già 70 anni fa notava giustamente che il *lubok* ha contribuito al "mantenimento della tradizione fiabesca"⁴. Lo stesso si può dire anche delle canzoni: a cavallo tra Ottocento e Novecento una sfilza di raccolte di canzoni popolari a buon mercato ha formato e sostenuto il repertorio dei canti del tempo.

Non si tratta di intrecci isolati, né di episodi isolati di prestiti letterari nel folklore. La stessa concezione di opposizione di folklore e letteratura deve essere

rivista. Tradizionalmente si parla di due campi dell'arte verbale, mentre si dovrebbe parlare di tre. Tra folklore e letteratura esiste da molti secoli una 'zona intermedia', chiamata letteratura orale o folklore scritto. Cantori professionisti e cantastorie sono conosciuti da tempo sia in Occidente che in Oriente (menestrelli e *skomorochi*, declamatori di fiabe e di romanzi d'avventura nei bazar orientali). Essi sono stati i creatori e i custodi della 'terza cultura'. Le opere di quest'ultima sono spesso fissate per iscritto, costituendo il contenuto dei 'libri popolari'. Essi potevano essere letti ad alta voce (come avveniva nei bazar), trasmessi in eredità, e al testo venivano apportate modifiche e integrazioni: in una parola, vivevano secondo le stesse leggi delle opere nella tradizione orale. Con l'avvento della stampa, accanto al libro manoscritto comparve il libro stampato, nel quale sono incluse fiabe e canti, trascrizioni di byline e di racconti d'avventura e, più vicine ai nostri tempi, anche le opere della letteratura di boulevard.

La posizione interstiziale dei 'libri popolari' è stata la ragione per cui questo ramo della folkloristica russa è rimasto inesplorato. Per i folkloristi, in particolare quelli che hanno a cuore la purezza della tradizione popolare, è letteratura di bassa lega, mentre i critici letterari, per lo stesso motivo e per l'evidente vicinanza di tali libri al folklore, non vogliono occuparsene. Mentre nell'Europa occidentale vi sono importanti studi su questa letteratura, nel nostro paese essa rimane ancora non solo non studiata, ma nemmeno descritta (una felice eccezione è l'opera di N. Rovinskij, dedicata all'antica stampa popolare).

Al 'folklore scritto' appartiene in sostanza la cosiddetta letteratura democratica russa del XVII secolo: racconti di vita quotidiana, molte opere satiriche. Essa è di competenza degli specialisti della letteratura russa antica, sebbene le sue leggi artistiche, le sue forme di esistenza avrebbero dovuto attirare l'attenzione dei folkloristi molto tempo fa. Nello stesso XVII secolo incontriamo un fenomeno curioso: la forma scritta può diventare la fase finale dello sviluppo del genere folklorico. La maggior parte delle opere dell'epos eroico dell'Europa occidentale ci sono note solo in forma letteraria. Nessuno dei nostri contemporanei ha avuto la possibilità di ascoltare i rapsodi

³ Cfr. A. Astachova, *Narodnye skazki o bogatyrjach russkogo eposa*, Moskva 1962; la serie di articoli di K. Korepova, che rivela la dipendenza delle fiabe dalle fonti letterarie, pubblicati nella raccolta *Voprosy sjužeta i kompozicii: mežvuzovskij sbornik*, a cura di G. Moskvičeva, Gor'kij 1978, 1984, 1985, 1987.

⁴ Cfr. l'articolo di N. Andreeva *Izčezajuščaja literatura*, "Kazanskij bibliofil", 1921, 2.

greci o i trovatori francesi, ma la loro opera orale è registrata nell'epica omerica e nelle canzoni di gesta francesi. Qualcosa di simile è noto anche nella cultura russa. È vero, i narratori di byline noi li abbiamo ascoltati (o li possiamo ascoltare nelle registrazioni), ma già nel XVII secolo le byline iniziarono a essere fissate come *'povesti'* [racconti], cioè anche da noi sono apparsi monumenti di epos letterario.

Una cosa simile è accaduta con le fiabe popolari, con la differenza che l'interazione tra i principi artistici del folklore e quelli della letteratura era in questo ambito più stretta: le fiabe non venivano semplicemente trascritte (come di solito avveniva con le byline), ma venivano rielaborate secondo le leggi della prosa letteraria. Michail Čulkov e Vasilij Levšin, Ivan Novikov e Pëtr Timofeev hanno elaborato 'fiabe russe' e racconti a partire da una base folklorica.

Tuttavia, la redazione letteraria dei testi folklorici non era sempre l'ultima fase della loro esistenza. Dalla letteratura essi ritornavano di nuovo al folklore, conservando tracce di rielaborazione letteraria. Così è stato per le fiabe delle raccolte del XVIII secolo e, spesso, tra queste raccolte e le fiabe trascritte dalla voce della gente vi erano intermediari: quegli stessi libricini di letteratura popolare. A. Afanas'ev ha incluso nella sua raccolta *Narodnye russkie skazki* [Fiabe popolari russe] alcune versioni letterarie. Ma anche tra quelle fiabe che Afanas'ev considerava propriamente popolari vi sono rivisitazioni dirette dalle edizioni *lubok*.

Il folklore scritto non si limitava ai generi narrativi. Esso includeva anche i canti. La *Sobranie raznych pesen'* [Raccolta di vari canti] di Čulkov (di nuovo lui, un vero maestro della 'terza cultura'!) include, senza distinzione di sorta, canti di origine orale e letteraria, ed è impossibile per molti di loro dire con certezza dove abbiano iniziato il loro percorso, se dalla lingua o dalla penna. I generi brevi del folklore — proverbi e indovinelli — divennero patrimonio della tradizione scritta. Già nel XVII secolo vi erano molti appassionati che, per motivi di svago e divertimento, compilavano raccolte di proverbi e indovinelli, composti in larga misura dai proverbi ascoltati dai compilatori stessi. C'era, tuttavia, anche un'altra tipologia di raccolte, più caratteristica dei monumenti della

letteratura russa antica: alcune raccolte di proverbi manoscritti avevano un protografo a cui venivano liberamente aggiunti nuovi testi. Ma molto veniva anche creato. Una descrizione precisa, un detto veniva elevato al rango di proverbio. Tali, ad esempio, erano i giudizi popolari sui fatti della storia biblica: "La vergine Abisan ha scaldato Davide", "I leoni nella fossa hanno avuto paura di Daniele", "Giosuè di Sira ha raccontato molte cose terribili".

Alla fine del XVIII secolo Ippolit Bogdanovič trascrive i proverbi in versi e queste rielaborazioni poetiche vengono ripetute da Dmitrij Knjaževič, Ivan Snegirëv, Vladimir Dal'. Un proverbio popolare dà origine a uno letterario, e il proverbio letterario viene incluso nella raccolta *Poslovičy russkogo naroda* [Proverbi del popolo russo]; il tutto avviene secondo lo schema del noto indovinello sul ghiaccio: "Puro e limpido come un diamante, non è caro, è nato dalla madre, lui stesso la partorisce". L'indovinello stesso è un'eccellente illustrazione di ciò di cui stiamo parlando: appare nelle raccolte letterarie del XVIII secolo, e poi viene registrato nelle province di Kazan', Vjatka e Jaroslavl' già alla metà e alla fine del XIX secolo. Molti proverbi e indovinelli sono indubbiamente di origine letteraria.

La 'terza cultura' è viva ancora oggi, ma ha assunto nuove forme. Forse il più tenace dei generi del folklore scritto è l'album, le cui origini si ritrovano nella cultura nobiliare. Gli album delle giovani dame dell'inizio del XIX secolo potrebbero essere definiti 'folklore aristocratico'. Fin dalla sua nascita, la tradizione dell'album ha trasformato opere letterarie in fatti di folklore: i testi si distaccano dagli autori, variano e vengono ripensati, fianco a fianco con altri che conservano chiaramente la loro natura letteraria. In seguito, non è che l'album 'si abbassa' verso le classi inferiori (dalla metà del XIX secolo anche le ragazze della classe media redigono gli album): cambiano i valori, cambiano anche i testi. Infine, ora gli album sono diventati prevalentemente di proprietà delle scolare di età compresa tra i 12 e i 14 anni. I testi sono mutati ancora, ma la struttura è rimasta tradizionale: lirismo (con una predominanza di soggetti drammatici, di cui l'espressione ideale era la romanza crudele), iscrizioni scherzose e deside-

ri, detti, di solito relativi a sentimenti d'amore. Gli album si trovano anche in gruppi sociali chiusi: tra i soldati (i cosiddetti album di smobilitazione), tra i giovani delinquenti. L'album è un fenomeno interessante. Di solito è firmato e ha lo scopo di esprimere l'autocoscienza individuale del suo autore. Tuttavia, i testi degli album sono gli stessi, si è sviluppato un repertorio stabile, che riflette non tanto la coscienza individuale, quanto quella collettiva. L'album non è un diario: è pensato per essere letto ad alta voce, e spesso perché anche i lettori vi scrivano qualcosa, trasformandolo così in un prodotto della creatività collettiva. E, come è generalmente caratteristico della 'terza cultura', la tradizione dell'album è una sintesi di cultura professionale e popolare: canzoni alla moda si mescolano a canzoni tradizionali, alcune delle quali risalgono al XVIII secolo.

Per quanto riguarda i testi letterari, questi sono, di regola, canti. I nomi dei loro autori o vengono dimenticati o dicono poco anche a un lettore filologicamente istruito. Il folklore scritto ha i propri classici: Ivan Kassirov (fine 1850, inizio 1860 – tra il 1918 e il 1921) e Matvej Ožegov (1860-1931), ad esempio, non si sono guadagnati monumenti e i loro nomi sono stati dimenticati. Ma gli adattamenti di fiabe di Kassirov (*Narodnoe skazanie ob Ivane-Carevič'e, žar-ptice i serom volke* [Leggenda popolare su Ivan Zarevič, l'uccello di fuoco e il lupo grigio], *Skazka o chrabrom, sil'nom i neustrašimom voine protupej-praporščike* [Fiaba del coraggioso, forte e impavido Guardiamarina di fanteria]) e le canzoni composte da Ožegov (*Mež krutych beregov* [Tra le ripide sponde], *Začem, ty, bezumnaja* [Perché tu, folle, distruggi]) vivono nella tradizione orale ancora oggi. Proprio l'opera di poeti non professionisti alimenta la 'terza cultura' moderna. Di tanto in tanto si accendono discussioni sulla poesia non professionale, sulla questione se abbia o meno qualcosa a che fare con il folklore. Secondo l'opinione comune, per poter considerare l'arte non professionale come folklore, il testo deve diventare tradizionale, deve cioè essere tramandato di bocca in bocca, staccandosi dal suo autore. Va bene anche se il testo varia, ciò gli conferirà infine lo status di folklore.

Non contesteremo questa posizione. Ad essere

interessante, infatti, non è tanto il processo di incorporazione dei testi amatoriali nella tradizione orale, quanto il fenomeno stesso della poesia amatoriale. È quella stessa 'zona intermedia', la stessa compenetrazione di folklore e letteratura. I poeti autodidatti che hanno letto Puškin e Lermontov hanno un'idea della versificazione, sebbene non sempre in accordo con le sue regole. Ma non si tratta semplicemente di cattiva poesia, è poesia con un orientamento di valori completamente diverso. L'interesse dei poeti autodidatti per la poesia 'alta' è molto selettivo: viene acquisito e assimilato solo ciò che è comprensibile e vicino, sebbene questa vicinanza si riveli relativa. I valori della poesia classica si adattano a una mentalità diversa. Anche se la poesia non professionale non appartiene al folklore, indubbiamente essa appartiene alla 'terza cultura'.

Le forme di partecipazione della letteratura allo sviluppo del folklore sono abbastanza varie e in tutti i casi sono così importanti da non poter essere ignorate, se non si vuole restare ingabbiati in concezioni ingannevoli sul folklore. Le sue caratteristiche principali, riportate nei manuali per studenti, appaiono discutibili alla luce dell'interazione tra letteratura e folklore. La sua natura collettiva risiede nei valori, piuttosto che nella forma della creazione: essa può essere, appunto, individuale. Anche l'oralità non è universale, dal momento che sono ben note forme letterarie di arte popolare, più in generale la scrittura folklorica. Ciò che è importante è l'assenza di confini impenetrabili tra folklore e letteratura. Questo consente loro di essere uniti dal concetto di espressione creativa e alimenta le speranze per la creazione di una loro storia unitaria.

◇ **E. Kostiukhin, *Literature and the Fate of Folklore*** ◇
Translated by **Maria Teresa Badolati**

Abstract

Italian translation of *Literatura i sud'by fol'klora* by Evgenii Kostiukhin.

Keywords

Literature, Folklore, Systems of Interrelations, 'Third Culture'.

Author

Evgenii Kostiukhin (1938–2006) was a Russian ethnographer, literary critic and folklorist. He graduated from the Philological Faculty of the Lomonosov Moscow State University where he made his first steps in folklore studies during various ethnographical expeditions. His dissertation for the first doctoral degree (1969) focused on the folklore and literary tradition about Alexander the Great. In 1988 he defended his second doctoral degree dissertation entitled *Types and Forms of the Animal Epics*, which was based on a wide range of materials coming from different ethnic groups. He published also on contemporary urban folklore and children's folklore. At the beginning of his career he taught courses in Kazakhstan and Poland, and then moved to Leningrad in 1983, where he held his professorship till 1989. For the last 27 years, he carried on his research at the Institute of Russian Literature. For the book *Lektsii po russkomu fol'kloru* [Lessons of Russian Folklore, 2004] he was given The Giuseppe Pitre – Salvatore Salomone Marino International Prize for Ethnohistory, one of the oldest and most distinguished awards in the field of Cultural Anthropology.

Translator

Maria Teresa Badolati in 2022 earned a PhD in Documentary, Linguistic and Literary Sciences - Curriculum Russian Linguistics and Culture at Sapienza University of Rome. Her research interests concern old Russian culture and literature, contrastive analysis of Russian and Italian phraseology, Russian literature of the XX century and textual analysis. Her doctoral thesis focuses on the literary work of Aleksei Remizov and, in detail, on the analysis of the pseudo-autobiographical or autofictional text *Podstrizhennymi glazami* (1951).

Publishing rights

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



© (2022) Maria Teresa Badolati

Folklore sull'asfalto

Aleksandra Archipova, Sergej Nekljudov

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 271-275 ◇

IL contenuto del concetto di 'folklore' è storicamente mutevole. Quando S. Žicharev trascrisse nei suoi appunti i racconti orali di un certo "vecchio saggio", N. Alfarev (racconti confermati poi da un altro vecchio saggio, D. Alfimovyj), insistendo sulla loro autenticità ("Non pensare che si tratti di un'invenzione, sono eventi realmente accaduti")¹, non pensava affatto di star tramandando una tradizione folklorica. E non si tratta solo del fatto che il periodo a cui è, plausibilmente, possibile attribuire la datazione dei diari e delle lettere del memorialista fosse ancora lontano di quattro decenni dall'invenzione della parola 'folklore' (1846); o del fatto che le *Fiabe per bambini e famiglie* (1812-1814) dei Fratelli Grimm, divenute il punto di partenza della folkloristica scientifica, fossero anche in fase di stampa; o che la stessa attività di raccolta e pubblicazione in quel determinato campo stesse ancora compiendo i propri primi passi (vedasi le antologie di Gerder; 1778-1779, 1807 e Arnim-Brentano; 1806, 1808). La questione è che la materia che già inizia a percepirsi nella sua specificità di genere (prima di tutto nei 'canti' e nelle 'fiabe') e alla quale sarà più tardi attribuito il termine 'folklore' viene per il momento ancora definita esclusivamente in base a un criterio socioculturale in cui è 'popolare' a essere la parola chiave.

Nel corso del XIX secolo questa parola compare in quasi tutti i titoli delle pubblicazioni di folkloristica: *Canti popolari serbi di Karadžić* (1814), *Canti popolari della Grecia di Forel* (1824), la *Raccolta di canti popolari toscani di Tommaseo* (1841), le *Fiabe popolari russe di Afanas'ev* (1855-1863), le *Canzoni popolari francesi di Dumersan e Colet* (1858-1859), e ancora le *Fiabe popolari danesi*

(1876-1884) di Grundtvig, i *Canti popolari polacchi* di Kolberg (1860) e altri. F. Buslaev definisce il contenuto stesso di questo campo scientifico come "studio del genio popolare"².

Occorre ripeterlo: il concetto di 'popolare', con tutte le sue connotazioni romantiche, non aveva carattere etnico, ma piuttosto sociale: significava 'rustico', o 'di campagna, e non di città'. Un'altra definizione che ricorre in testi di questo tipo è 'antico', 'vecchio', come per esempio gli *Antichi canti russi* raccolti da Kirša Danilov (1804), le *Vecchie canzoni popolari danesi* (1853-1899) di Grundtvig, i *Vecchi canti popolari norvegesi* di Bugge (1858). Proprio tali attributi delineano nel XIX secolo il profilo della materia di cui discutevamo prima: sono testi dalle origini antiche, custoditi nel rustico ambiente contadino. Di conseguenza, storie di vita appartenenti a un passato recente, trasmesse oralmente all'interno del ceto cittadino istruito, fino a due secoli fa non venivano percepite alla stregua di canti e fiabe popolari. Perché qualcosa del genere diventasse possibile, la comprensione della natura del folklore doveva ampliarsi per quanto riguarda l'aspetto strutturale, funzionale e comunicativo dello studio dei suoi testi. Ma per il momento il riconoscimento della tradizione orale cittadina era ancora molto lontano. Anche se Žicharev, facendo riferimento a una 'testimonianza di molti' nelle sue narrazioni e utilizzando della terminologia pienamente 'folklorica' per la sua classificazione ("Il vecchio D. Alfimov [...] fonte inesauribile di leggende a lui contemporanee"), compie indubbiamente un passo in questa direzione. Si può dire lo stesso, e in misura ancora maggiore, anche di P. Vjazemskij, il quale non solo accosta direttamente i pettegolezzi cittadini e il 'chiacchiericcio

¹ S. Žicharev, *Dnevnik studenta*, in *Zapiski sovremennika*, I, Leningrad 1989, pp. 260-262.

² F. Buslaev, *Narodnaja poëzija. Istoričeskie očerki*, I, Sankt-Peterburg 1887, p. 3.

generale' ai generi folkloristici, ma li ritiene anche del materiale degno di nota ("Raccogliete tutte le stupide dicerie, i racconti, ma anche le non-dicerie e i non-racconti che giravano e che tutt'ora girano per le strade e le case di Mosca [...] né uscirà fuori una cronaca sorprendente [...] Anche gli stenografi dovrebbero raccoglierne")³.

Proprio per questo motivo, a cavallo fra XVIII e XIX secolo, esisteva già una tradizione di quello che oggi chiameremmo 'folklore urbano' o 'post-folklore' (i cui interessi, oltretutto, non si limitavano solo ai testi di 'prosa orale' o delle 'piccole forme', ma vi si poteva annoverare anche l'anonima e presto folklorizzata 'romanza di costume'). Rimane altrettanto vero che il folklore urbano dovrà attendere il secolo successivo per ottenere un autentico 'diritto di cittadinanza' nella folkloristica, e diventare così un oggetto di studio a pieno titolo.

Il successivo sviluppo del post-folklore avviene nell'ambito della 'terza cultura'⁴, la quale nasce dalla piccola borghesia cittadina, intenta a soddisfare i propri bisogni culturali diversamente rispetto a come lo facevano le masse popolari o l'élite istruita. Essa ricorre ad un'importazione culturale sia dal 'basso' che dall'alto' ma, sentendo la mancanza di un 'grembo folklorico', adatta alle proprie necessità materiali banalizzati e lavorati 'dall'alto' (è quello che, fra la seconda metà del XIX secolo e l'inizio del XX, risulta essere la volgarizzazione del romanticismo). Nelle città russe del XIX secolo diventano celebri i 'libretti di fiabe', composti di rielaborazioni del folklore tradizionale e della letteratura 'alta', mentre per la prima volta nella storia delle lettere russe le edizioni di massa iniziano a svolgere un ruolo significativo: i tiraggi di ogni singolo libro di consumo raggiungevano i 150.000 esemplari⁵. Così, dal semi-alfabetizzato ambiente cittadino, la fiaba 'di consumo' [*lubočnaja skazka*] penetra anche in quello contadino, quasi analfabeta. Questi proces-

si culturali diventano particolarmente evidenti nella Russia post-riforma. Accelera l'urbanizzazione, il sostrato cittadino cambia grazie ai trasferimenti di massa dei contadini nelle città, nelle quali la stratificazione sociale si intensifica: da un lato cresce esponenzialmente la classe media, con i suoi valori e le sue pretese; dall'altro, avviene una 'lumpenizzazione' delle masse cittadine, i 'bassifondi' della società assumono un nuovo volto.

Lo sviluppo del post-folklore venne influenzato dall'industria dell'intrattenimento di massa, dagli spettacoli da fiera, dal varietà nei ristoranti e nei parchi, così come dagli spettacoli del balagan, dai café chantant e dal divertissement cinematografico. Il folklore acquisì il repertorio dei varietà 'di strada', arricchendo la canzone cittadina di nuovi realia, motivi e modelli narrativi. Ad avere un ruolo fondamentale, in questo processo, fu soprattutto l'apparizione di nuove tecnologie informative e comunicative: la registrazione, la conservazione e la trasmissione di suoni e immagini. L'influsso del varietà sul folklore si intensifica (e si espande geograficamente) con l'apparizione delle registrazioni su grammofono, che consentivano di produrre e diffondere i tiraggi (20 milioni di dischi all'anno fino al 1915!) dei testi di canzonette alla moda, romanze, versetti, ma anche la loro esecuzione (fra il 1907 e il 1915 in Russia venne venduto quasi mezzo milione di grammofoni)⁶. Tutto questo confluisce nel folklore, viene trascritto nei canzonieri e riacquista un'esistenza orale.

Alla fine del XIX secolo in Russia arriva il cinematografo, il quale utilizza varianti narrative semplificate di classici della letteratura, molto più adatte alla successiva folklorizzazione e analoghe ai riadattamenti delle opere 'colte' nei libretti popolari⁷. Diventano celebri delle brevi scenette, che vengono mostrate per 5-15 minuti accompagnate dal suono del grammofono. In simili circostanze sono le 'romanze a soggetto' a trarne vantaggio; nasce così il

³ P. Vjazemskij, *Staraja zapisnaja knižka*, Moskva 2000, pp. 52-53, 88, 155.

⁴ Cfr. V. Prokof'ev, *Sui tre livelli della cultura artistica moderna e contemporanea (il problema del primitiv nelle arti figurative)*, "eSamizdat", 2022 (XV), pp. 215-228.

⁵ K. Korepova, *Russkaja lubočnaja skazka*, Nižnij Novgorod 1999, p. 52.

⁶ I. Nest'ev, *Zvezdy russkij èstrady (Panina, Vjal'ceva, Plevičkaja). Očerki o russkich èstradnyh pevicach načala XX veka*, Moskva 1970, pp. 15-16.

⁷ Cfr. N. Zorkaja, *Fol'klor. Lubok. Èkran*, Moskva, 1994, pp. 93-138, 183-188, 230-246; Idem, *Na rubeže stoletij. U istokov masovogo iskusstva v Rossii 1900-1910 godov*, Moskva 1976, pp. 36-56.

genere delle cinecanzoni.

Fra i leader indiscussi del genere figuravano, tra le canzoni popolari russe, i due adattamenti del *Uchar'-kupec* [Il negoziante temerario, 1909; 1916] [...] *Van'ka ključnik* [Van'ka il dispensiere, nel 1909 e due volte nel 1916], traposto su schermo tre volte [...] e persino *Ja pogib, mal' čiška, pogib navsegda* [Sono rovinato, ragazzino, rovinato per sempre; 1917]⁸, la romanza popolare tanto amata dal pubblico cittadino.

La popolarizzazione delle versioni cinematografiche, sonorizzate tramite fonoregistrazione o portate in tournée da attori in carne d'ossa per tutto il paese, permise così la diffusione nella tradizione orale delle romanze cittadine e, conseguentemente, anche la loro folklorizzazione. In questo processo l'effetto dalle sequenze video svolgeva un ruolo non indifferente. Questo genere ebbe un decennio di vita, ma proprio grazie a esso comparve un'enorme quantità di versioni folkloriche di canzoni simili, come *Vasil'ki* [Centauree], ispirata alla poesia *Sumasšedšij* [Il folle] di A. Apuchtin, *Marusja otravilas'* [Marusja si è avvelenata], e la più tarda *Kirpičiki* [Mattoncini].

Negli anni Venti del Novecento le tradizioni 'basse' della città diventano oggetto privilegiato dell'attenzione degli studiosi. Certo, il folklore tradizionale continua a essere studiato, vengono organizzate spedizioni nei villaggi della Russia settentrionale, è attiva la Commissione delle fiabe, A. Nikiforov e V. Propp studiano la struttura delle fiabe, N. Andreev le classifica per tipologia narrativa e così via. Tuttavia, parallelamente a ciò, Vladimir Šklovskij pubblica nel 1922 il trafiletto *Sovremennij narodnyj jumor* [L'umorismo popolare contemporaneo] sulle "Cronache della Casa dei Letterati", mentre suo fratello Viktor firma l'articolo *O teorii komičeskogo* [Teoria del comico], contenente l'analisi di alcune barzellette. V. Straten, studioso di letteratura proveniente da Odessa, pubblica un articolo sulla canzone cittadina (1927), il folklorista siberiano G. Vinogradov stila per la Società Geografica un rapporto sul folklore dei bambini contemporaneo; R. Jakobson, V. Šklovskij, S. Karcevskij e A. Seliščev studiano attivamente le innovazioni linguistiche a loro contemporanee, comprese quelle che oggi chiameremmo forme 'para-folkloriche'.

Iniziano a occuparsi di folklore urbano anche gli esperti di forme tradizionali di letteratura orale. Una vasta collezione di testi sul folklore contemporaneo è raccolta da Ju. Sokolov⁹, A. Astachova prepara la raccolta *Pesni uličnyh pevcev Leningrada* [Le canzoni dei cantanti di strada di Leningrado]. Le canzoni cittadine vengono trascritte da E. Kagarov (1927-1928) e V. Čičerov (1930); negli anni Trenta E. Gorfam (Pomeranceva) raccoglie all'estero molte canzoni provenienti dalla strada, dalle prigioni e dal mondo della mala, principalmente da orfani, vagabondi e criminali trovati nel MUR¹⁰, a Šimkent, in celle d'isolamento di Irkutsk e Kirov, nelle *domzak*¹¹ di Taškent e fra i materiali dell'Istituto di studi criminali¹².

Vengono alla luce delle funzioni del folklore poco studiate dai ricercatori, ad esempio il folklore come mezzo di propaganda (lo stornello¹³ e la barzelletta d'agitazione): è significativo il fatto che i tedeschi, durante la Prima guerra mondiale, gettassero sulle trincee russe dei canzonieri preparati per l'occasione a scopo propagandistico. Nasce il piano di creare un nuovo inno nazionale basato sulle melodie del folklore¹⁴, compare il progetto di Vja. Ivanov, secondo il quale un canto corale rituale avrebbe dovuto iniziare e concludere ogni manifestazione collettiva degli 'uomini nuovi'¹⁵. Ad assumere un ruolo centrale è, in altre parole, la 'pragmatica del folklore', interessante per i teorici e per gli esecutori del nuovo mondo. Già qualche anno dopo questi stessi canzonieri infiammeranno le manifestazioni di massa nelle fabbriche,

⁹ Cfr. Ju. Sokolov, *Russkij fol'klor*, IV, Moskva 1932.

¹⁰ *Moskovskij ugolovnyj rozysk* [Dipartimento di investigazione criminale di Mosca].

¹¹ *Dom zaključeniija* [Casa di reclusione], abbreviato *domzak*, era un locale che nella Russia sovietica veniva utilizzato per tenere in custodia coloro che attendevano l'ufficializzazione della propria condanna, oppure coloro che dovevano trascorrere un periodo breve di reclusione (sei mesi) [N.d.T.].

¹² Cfr. *Kičman: Fol'klor deklassirovannyh sloev goroda i derevni. Zapisi raznyh let*, a cura di V. Čistjakova, Moskva 1979, dattiloscritto in RGALI, f. 483, op. 1.

¹³ Cfr. E. Nedzel'skij, *Narodnaja poèzija v gody revoljucii*, "Volja Rossii", 1924, 5, 6-7.

¹⁴ Cfr. B. Kolonickij, *Simvolij vlasti i bor'ba za vlast': k izučeniiju političeskoj kul'tury rossijskoj revoljucij 1917 goda*, Sankt-Peterburg 2001.

¹⁵ Cfr. L. Zubarev, *Metamorfozy teorii "chorovogo dejstva" Vjačeslava Ivanova posle revoljucij*, in *Russkaja filologija*, IX, *Sbornik rabot molodyh filologov*, Tartu 1998, pp. 140-147.

⁸ Cfr. V. Bosenko, *Staryj "Sentimental'nyj romans"*, "Kino-vedčeskie zapiski", 2001, 54, pp. 285-293.

in nome della lotta alla borghesia¹⁶.

Nel periodo fra le due guerre riacquista vigore, in una forma rinnovata, un atteggiamento romantico sui generis nei confronti del folklore come ‘voce del popolo’, che questa volta non è più una voce proveniente da ‘antichità remote’, ma un “giudizio critico della società sul governo”; ecco quindi che i giornali dell’emigrazione a Parigi iniziarono a pubblicare fra le novità barzellette antisovietiche e stornelli provenienti dall’URSS. Nella stessa Unione Sovietica venivano scritti su muri e steccati delle barzellette-acronimi in qualità di slogan: “Anche Lida [. . .], dopo essersi procurata da qualche parte un lenzuolo, scrisse uno ‘slogan’ che aveva intenzione di appendere per il Primo Maggio. Era un’interpretazione della parola TORGSIN¹⁷ ‘Compagni, tornate in voi! La Russia muore! Stalin massacra il nostro popolo!’”¹⁸.

Finalmente, nella seconda metà del XX secolo, la vita di molti generi ‘post-folklorici’ muta radicalmente. Così, se fra il 1920 e il 1940 i personaggi principali delle barzellette erano personalità storiche o immagini stereotipiche dei rappresentati di determinati gruppi (il nepman, l’ebreo, l’armeno e così via), nel 1960 si uniscono a loro anche gli eroi della televisione e dei film d’animazione (Stierliz, Sherlock Holmes e altri), che attiravano maggiormente l’attenzione del pubblico. Le statistiche (basate su diari personali e su collezioni dell’emigrazione della seconda metà degli anni Settanta e della prima metà degli anni Ottanta) mostrano ad esempio che per ogni barzelletta su Brežnev, ce n’erano almeno 2.500 su Stierliz. Queste barzellette ‘cine-dipendenti’ erano in realtà ‘telecine-dipendenti’, ovvero nascevano sotto l’influsso dei film per la televisione. Il pubblico dei film televisivi, durante una sola visione, era maggiore rispetto a quello di qualsiasi proiezione cinematografica. Inoltre, il loro essere riproponibili e stereotipati sotto ogni aspetto (da quello visivo a quello contenutistico), ne garantiva il successo fra il

pubblico ‘folklorico’, permettendogli di ricordare facilmente il film e, conseguentemente, di ricollegarlo al testo che dipendeva da esso.

In questo modo, il folklore sull’asfalto della città non solo cresce, ma si sviluppa anche con successo, generando nuove varietà di forma e di genere. Per convincersi di questo bisogna rifiutare l’approccio obsoleto verso la materia, ancora legato a un’estetica romantica, e concordare col fatto che a essere storicamente mutevole non è solo il concetto di folklore, ma anche l’oggetto stesso dei nostri studi. Il folklore delle società pre-alfabetizzate non è paragonabile a quello ‘classico’, coesistente con la tradizione libraria. Questo riguarda in misura ancora maggiore il post-folklore, il quale ha le proprie radici nella cultura cittadina stessa, sebbene all’inizio si basasse anche sul folklore portato dai contadini che si trasferivano nelle città. Le differenze fra il post-folklore e le fasi precedenti sono più profonde, quest’ultime hanno un carattere sistematico, paradigmatico. Il post-folklore ha una funzione e una posizione diverse tanto nella cultura, quanto nel sapere scientifico. Per questo il suo annoveramento fra gli oggetti di studio della folkloristica ci permette di arricchire anche la nostra conoscenza sulle forme tradizionali di folklore, garantendoci nuovi strumenti analitici per il loro studio.

www.esamizdat.it ◇ A. Archipova, S. Nekjudov, *Folklore sull’asfalto*. Traduzione dal russo di M. Anecchiario (ed. or: Idem, *Fol’klor na asfal’te*, “Živaja starina”, 2007, 3, pp. 2-3). ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 271-275.

¹⁶ Cfr. L. Bajkova, “Lirika” v Donbasse, “Na literaturnom poštu”, 1931, 29, pp. 37-42.

¹⁷ I *torgsin* erano negozi gestiti dal governo sovietico a valuta forte, attivi fra il 1931 e il 1936. L’aneddoto usa le lettere che compongono la parola per creare le frasi: *Tovarišči Opomnites’! Rossija Gibnet! Stalin Isterbljaet Narod!* [N.d.T.].

¹⁸ Cfr. E. Kersnovskaja, *Skol’ko stoit čelovek*, Moskva 2000.

◇ **A. Arkhipova, S. Neklyudov, *Folklore on the Asphalt*** ◇
Translated by Matteo Anecchiarico

Abstract

Italian translation of *Fol'klor na asfal'te* by Alexandra Arkhipova and Sergey Neklyudov.

Keywords

Folk Traditions, 'Third Culture', Post-Folklore, Urban Folklore, Town Songs.

Authors

Alexandra Arkhipova is a Visiting Research Fellow at the Laboratory of Social Anthropology EHESS (for the year 2022-2023), Senior Research Fellow at the School of Advanced Studies in the Humanities (the Presidential Academy of National Economy and Public Administration). Associate Professor at the Russian School of Economics (Moscow, Russia). She is a leading expert on political jokes, rumors, and legends, on the concept of money in traditional society, and on the folklore of protest. She published more than 100 papers and books, her book *Dangerous Soviet Things: Urban Legends and Fear in the USSR*, written with Anna Kirziuk, won the Liberal Mission Prize for the best analysis of current events.

Sergey Neklyudov is Professor, Doctor of Philology and Research Director of the Center for Typology and Semiotics of Folklore (Russian State University for the Humanities). His main research interests are: theory of folklore; contemporary folklore; ritualistic, mythological and epic traditions of the Mongolian peoples. He has taught theoretical folklore, contemporary folklore, ritual-mythological and folklore traditions of the Mongolian peoples at the Russian State University for the Humanities (Moscow), at the universities of Canada (Quebec, 2000, 2002), Germany (Bremen, 2008), Brazil (São Paulo, Rio de Janeiro, 2006, 2011), Estonia (Tartu, 1999, 2012), Poland (Torun, 2013), Finland (Helsinki, Turku, 2014). He is the author of 8 monographs and more than 600 other publications, among which: *The Structure of a Fairy Tale* [Структура волшебной сказки, 2001, with E. Meletinskii, E. Novik, D. Segal]; *Historical Poetics of Folklore: From Archaic to Classic* [Историческая поэтика фольклора: от архаики к классике, 2010; 2021, with E. Meletinskii and E. Novik]; *Poetics of Epic Narrative: Space and Time* [Поэтика эпического повествования: пространство и время, 2015]; *Themes and Variations* [Темы и вариации, 2016]; *The Legend of Stepan Razin: The Persian Princess and Other Tales* [Легенда о Разине: персидская княжна и другие сюжеты, 2016].

Translator

Matteo Anecchiarico graduated in 2020 in Linguistic, Literary and Translation Sciences at Sapienza University of Rome, where he studied Russian and Czech literature and languages. His master thesis revolved around the original Italian translation of Aleksandr Beliaev's sci-fi novel *The Air Seller*. He is currently carrying out in Prague a PhD in Germanic and Slavic Studies, a double degree program between Sapienza and Charles universities. His research focuses on the analysis of the poetics and writing style displayed in the translations and diaries of the XX Czech poet Jan Zábřana. He also studies Czech underground literature and comparative translation.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
 © (2022) Matteo Anecchiarico



Il fascino discreto del *Kitsch*, ovvero che cos'è la romanza russa

Miron Petrovskij

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 277-309 ◇

1.

NELLA sorte della romanza russa c'è stato di tutto: ha subito l'elogio più folle e la vituperazione più scanzonata, ma è sopravvissuta lo stesso. Ci si inebriavano fino all'oblio, la perseguitavano come un incivile residuo del passato, la svendevano ai 'piccolo borghesi', se ne impadronivano per l'arte 'alta', di nuovo l'abolivano per poi farla risorgere ancora, anche se lei non ci pensava nemmeno di morire: è tenace, la disgraziata!

C'è in essa, dunque, qualcosa di necessario all'uomo, qualcosa che soddisfa certi bisogni dell'anima, che, si direbbe, null'altro a parte la romanza è capace di soddisfare. Forse che il riconoscimento della legittimità di questi bisogni spirituali debba immancabilmente portare alla negazione di altre esigenze, soddisfatte da altri generi? Non varrebbe la pena di porsi questa domanda retorica, se non fosse per i frequenti tentativi di 'rieducare' la romanza russa, superare la sua confusa incertezza, accostarla a una qualche causa indiscutibilmente utile e positiva.

Persino gli estimatori della romanza provano un certo imbarazzo: i teneri sentimenti verso la romanza sono un amore di cui è d'uso vergognarsi. Forse, mettendo da una parte le denunce dei detrattori della romanza e le confessioni dei suoi estimatori, è arrivato il momento di cominciare a riflettere: ma cos'è, in sostanza, questa celebre sconosciuta?

Definendo sconosciuta la romanza non ho voluto fare un'apertura d'effetto. La musicologia possiede qualche nozione della romanza, gli studi letterari quasi nessuna. La doppia natura, musicale e poetica, di questo genere non suscita alcun dubbio, ma ecco la stranezza: appena raggiunge le ricerche specialistiche, si parla solamente di un fenomeno mu-

sicale, chiamato romanza. No, la dualità della sua natura non viene negata e nelle opere che studiano il problema poliedrico 'la parola e la musica', alla romanza sono dedicate parecchie pagine avvedute. Tutte queste pubblicazioni, tuttavia, si avvicinano alla romanza dalla sponda musicale. In ogni caso nessuno ha provveduto a spiegare cos'è la romanza in quanto opera poetica.

Inoltre, nella letteratura scientifica, negli studi letterari e nella musicologia, sappiatelo, vengono a gallerla formule come: 'poesia romanzesca', 'poesia di tipo romanzesco', 'romanza poetica russa', 'romanze dei poeti russi'. Si crea così l'impressione di parlare di ovvietà. Un'impressione del tutto distorta, poiché il lettore si metterà a cercare invano il punto in cui queste formule vengono delucidate, questi concetti vengono chiariti e la domanda su che cos'è la romanza russa ottiene una risposta soddisfacente. Le osservazioni isolate nelle opere dei musicologi non delineano un quadro completo, ma non serve incolpare i musicologi: il loro compito è quello di tracciare un altro profilo della romanza, quello musicale.

Negli scritti su Aleksandr Blok è diventata un luogo comune l'affermazione secondo la quale "il poeta ha canonizzato le forme della romanza russa"¹, quindi si può presupporre che intendano dire non quelle musicali? Molti poeti russi del secolo scorso, così come di quello presente, soprattutto all'inizio, hanno dato alle loro opere il nome 'Romanza'. Prima dell'aggiunta della musica e nonostante questa: raramente queste opere venivano messe in musica e diventavano romanze cantate. I compositori dell'epoca, invece, a loro volta, cercavano di cambiare la denominazione del genere da 'roman-

¹ Vedi, per esempio: V. Šklovskij, *Rozanov*, Petrograd 1921, pp. 6-7.

za' a 'poesia con accompagnamento musicale'. È ovviamente un'esagerazione, ma un'esagerazione comprensibile, fondata sulla consapevolezza del ruolo preminente della parola poetica nella struttura del genere (e in parte sulla convergenza della romanza con l'affine declamazione melodrammatica). La rivista "Muzyka", pubblicata all'inizio del secolo, introdusse una sezione speciale *Teksty dlja muzyki* [Testi per la musica]. Probabilmente le poesie, consigliate ai compositori per comporre delle romanze, erano, secondo coloro che le consigliavano, potenziali romanze, a cui doveva essere aggiunta la musica. Cos'è dunque la romanza poetica?

Invano, ripeto, il lettore troverà la risposta a questa domanda nella letteratura specialistica. Questa, nel migliore dei casi, gli racconterà la storia della romanza, intesa piuttosto come una successione cronologica di opere romanzesche, composte da certi poeti e da altri compositori. È sottinteso che l'oggetto della ricerca, la romanza poetica, è ovvio e non necessita di spiegazione. Ma questa ovvietà è illusoria. Questa illusione di ovvietà genera un autoinganno: cominciamo a pensare che sia tutto chiaro quando invece siamo ancora lontani da una chiarezza. Dove si sono dunque manifestate le rappresentazioni, se non scientifiche, almeno, nella peggiore delle ipotesi, comunemente accettate dell'essenza poetica della romanza? In che modo sono rimaste impresse? Almeno nelle enciclopedie o nei manuali?

Se ci rivolgiamo ai dizionari enciclopedici, fonti che fissano le rappresentazioni della propria epoca nel modo più 'denso', salta agli occhi un fatto curioso: le enciclopedie dell'inizio del nostro secolo definiscono un solo costante carattere della romanza: il suo essere legata alla musica. "da noi si chiama romanza solamente (!) quella poesia, che viene messa in musica", informa la "guardia a cavallo, nero e oro" (come dice Michail Bulgakov) dell'enciclopedia Brokhaus-Efron. Il più democratico dizionario dei fratelli Granat rinvia dalla parola 'romanza' alla parola 'canzone' e risolve la questione in modo piuttosto semplice: "Canzone o (!) romanza: opera artistica musicale per voce, scritta su un testo definito...". La Grande Enciclopedia, popolare all'inizio del secolo, conferma: "è chiamata romanza un breve pezzo mu-

sicale poetico dai temi lirico-epici, che rappresenta un qualche piccolo (!) avvenimento. Più tardi hanno cominciato a chiamare romanza una poesia messa in musica".

Notiamo: ovunque si parla di poesia in generale, di qualsiasi poesia, preferibilmente breve. Per quanto riguarda il contenuto, come potete vedere, rappresenta un evento, anche questo piccolo. A dire il vero, nessuna enciclopedia al mondo spiega che cos'è questo 'piccolo evento', ma in tutte queste misurate definizioni si sente il malcelato desiderio di misurare qualcosa. Non emerge neppure l'idea dell'esistenza di un qualche criterio poetico di 'romanzività'.

Tuttavia, bisogna notare che con il tempo questa è emersa, perché nelle enciclopedie contemporanee notano tristemente che l'opera poetica non è dotata di nessun segno particolare di 'romanzività'. Nell'ultima edizione della Grande Enciclopedia Sovietica leggiamo: "la poesia romanzesca è priva di segni distintivi di genere: si tratta solitamente di una breve poesia lirica, divisa in strofe, in rima, con versi di media lunghezza e un tipo di intonazione musicale. La Breve Enciclopedia Letteraria ripete letteralmente questa definizione: "la romanza non ha elaborato forti segni distintivi di genere: di solito di tratta di una breve poesia lirica, divisa in strofe, con versi di media lunghezza". In seguito, con il rimando a Boris Ėjchenbaum, si parla di "una particolare 'forma romanzesca' dell'intonazione musicale nel verso".

Bisogna dire che la situazione si rivela più che strana: il genere della romanza (sul fatto che si tratti di un genere nessuno discute) esiste al di là dei segnali che lo definiscono, perlomeno all'interno dei confini letterari e poetici. Cosa diremmo, ad esempio, di un biologo che ci dicesse che una certa specie di animali o di piante manca di segni distintivi? Noi probabilmente diremmo che allora questa specie non esiste (o che questo biologo non è uno scienziato). Una 'breve poesia', 'versi di media lunghezza' sono certamente dati del tutto oggettivi, ottenuti dalla misurazione dell'altezza (attraverso la convenzionale linea verticale della pagina del libro) e della larghezza (attraverso quella orizzontale). Rimane solo una questione irrisolta: stiamo davvero misurando?

Un genere vago senza tratti distintivi: che questa

situazione sorprendente (o meglio impossibile) non si sia formata come risultato di un approccio troppo formale alla questione dei segnali di genere? Forse se la musica romanzesca fosse composta solo da sonetti tutto sarebbe più semplice e chiaro: basterebbe contare le righe.

La leggenda sulla mancanza di segni distintivi è emersa, probabilmente, perché l'oggetto delle ricerche è diventata, di regola, solamente la romanza 'alta'. Con questa parola si è soliti definire le opere vocali da camera, composte da compositori professionisti sulla base dei versi di poeti professionisti. È una romanza 'in frac e papillon', viene creata per essere eseguita da cantanti professionisti nei concerti da camera e non è destinata al canto di vita quotidiana o al far musica amatoriale².

La raffinatezza della struttura della romanza da camera pone un confine insuperabile tra l'esecutore e lo spettatore, fissando saldamente il primo alla scena e il secondo alla sedia. Raramente, molto raramente la romanza alta, toltasi il frac, passa all'esecuzione quotidiana. Qui i criteri di romanzività sono quasi esclusivamente musicali, perciò non c'è bisogno di avanzare particolari pretese romanzesche ai versi. Al contrario, se i versi non corrispondono alle immagini che si sono formate sulla parola cantata e ostinano a non volersi mettere in musica sarà ancora

maggior onore del compositore riuscire comunque a metterli in musica. La romanza da camera contemporanea supera apertamente e bellicosamente i versi, dimostrando le sue enormi possibilità musicali.

La romanza da camera del secolo scorso non ha mai troncato così definitivamente i rapporti con la romanza 'bassa', di costume. Perciò, chiaramente, è scesa più facilmente e più frequentemente dal palcoscenico al canto di massa. Dopo la schiera dei brillanti 'dilettanti' della prima metà del XIX secolo, come Aleksandr Aljab'ev, Aleksandr Varlamov, Aleksandr Gurilev, iniziando dai 'kučkisti', gli appartenenti al 'potente mucchietto' [*Mogučaja Kučka*], e, con qualche rara digressione, nell'opera romanzesca di Čajkovskij, ad esempio, lo sviluppo della romanza cominciò a frazionarsi sempre di più, spargendosi in due flussi orientati in direzioni diverse. Una corrente dritta e veloce si è diretta verso il raffinato professionalismo, verso una maestria ricercata che tendeva a complicarsi ininterrottamente, verso il concerto virtuoso sul palcoscenico della filarmonica e del conservatorio. L'altra si è sparsa in larghezza, inondando le pianure e gli avvallamenti della topografia sociale, esistendo, non riconosciuta dalla cultura ufficiale, illegalmente, ma da tutte le parti, con apparizioni sul molto popolare, ma poco considerato, del varietà democratico. In breve, si è verificata una demarcazione tra 'l'alta' romanza da camera e 'la bassa' romanza di costume. La romanza da camera, di conseguenza, era la linea verticale della cultura, quella di costume la linea orizzontale. Perciò non confronteremo più l'attuale romanza da camera (anche se sarebbe semplice contrapporla!) a quel fenomeno che in queste pagine chiameremo romanza russa. Avendo assegnato a entrambi i fenomeni il nome di 'romanza', sarebbe stato necessario ricordare che si tratta in pratica di omonimi. La prosecuzione della romanza di costume si può trovare nella canzone lirica sovietica, che ha assimilato le fondamentali caratteristiche del genere, nella musica del teatro e del cinema, nell'attività creativa dilettantistica, nelle opere di autori non professionisti, semiprofessionisti o a volte del tutto professionisti, che uniscono in un solo individuo le figure del poeta, del compositore e del cantante (recentemente sono

² Il libro di Nikolaj Findejzen pubblicato nel 1905, una delle prime opere della nostra letteratura dedicate alla romanza, considera solo le opere da camera e si chiama *La canzone artistica russa (romanza)*. È sottinteso che la romanza di costume non è una canzone 'artistica' ed è soggetta a esclusione. Boris Kac, autore di *Stan' muzykoju, slovo!* [Diventa musica, parola!, 1983] uscito quasi ottanta anni dopo il libro di Findejzen, ammette come particolarità del suo lavoro il fatto che "quasi tutte le composizioni qui affrontate richiedono un'interpretazione vocale professionale e in pratica non permettono una riproduzione amatoriale" (pp. 149-150). Nell'intervallo tra queste due pubblicazioni vediamo lo stesso tipo di atteggiamento: la promessa, fatta nella prefazione al libro di Vera Andreevna Vasina-Grossman *La romanza classica russa del XIX secolo* (Moskva 1956, p. 9) di "includere nell'elenco delle opere dei classici le opere di alcuni autori della romanza di costume", in pratica, o non è stata mantenuta o lo è stata solo molto parzialmente. Galina Soboleva nel suo libro *La romanza russa* (Moskva 1980, p. 5) afferma "attualmente con il termine 'romanza' si sottintende tutta la varietà delle forme vocali da camera (soliste o per ensemble) con accompagnamento musicale. La romanza unisce alcune varietà di genere, come la ballata, l'elegia, la barcarola, le romanze a ritmo di danza". Qui la romanza è solo un'opera musicale e da camera: la questione della romanza di costume e delle specificità poetiche della romanza non sono prese in considerazione.

stati definiti sontuosamente e in modo poco esatto ‘bardi’ e ‘menestrelli’).

La romanza da camera professa una poetica dell’innovazione, quella di costume la poetica del canone. La romanza da camera si affina radicalmente, quella di costume si attiene conservativamente alla tradizione e alle capacità vocali dell’uomo medio. Per questa ragione la romanza di costume si canta e si ascolta ovunque, mentre quella da camera subito dopo la prima del concerto o addirittura evitandola finisce immediatamente nel deposito dei tesori della musica, nelle opere del musicologo, diventa un fatto non tanto di cultura generale, quanto di crescita professionale: anche lo struzzo è un uccello, ma non vola. Sulla romanza da camera è un peccato proferire qualsiasi parola negativa e tuttavia bisogna ammettere che proprio questa ha generato e sostenuto l’illusione: basta, dice, comporre della musica romanzesca per qualsiasi opera poetica perché questa si trasformi immediatamente in una romanza. La romanza da camera contemporanea non senza successo aspira ad abolire la questione della specificità romanzesca dell’opera poetica.

La suddivisione della romanza in romanza di costume e da camera rispecchia giustamente la realtà di un genere che si è andato complicando: tra queste correnti contrapposte e orientate in due direzioni diverse dell’opera romanzesca emerge lo stesso rapporto che ad esempio sussiste tra la letteratura e il folklore. È pensabile infatti studiare il folklore sulla base delle sue rappresentazioni nella letteratura? Certamente la romanza di costume di massa è un fenomeno semi-folklorico: autoriale per quanto riguarda la composizione, ma folklorico nella sua realizzazione. Ma questo suo lato folklorico è il più importante: non si può dubitare che è proprio la sua realizzazione tra le masse popolari urbane, la sua interpretazione domestica, sul varietà basso, democratico, il suo essere cantata dappertutto che ha formato il genere. E la struttura musicale e prosodica della romanza, così come la specificità dei suoi stati d’animo sono generati, rielaborati e fissati sulla coscienza di massa dei cittadini. Mentre la folkloristica scientifica, orientata sull’antico folklore contadino, ha ritardato a comprendere i nuovi fenomeni

folklorici, specialmente quelli legati alla città³.

A differenza dei teorici, la massa cittadina, che la cantava, non ha mai messo in dubbio che la romanza fosse un genere a sé, con tratti distintivi precisi, che da un lato annoverano la poesia messa in musica nella sfera della romanza, dall’altro la separano da altri generi, specialmente quelli affini, soprattutto dalla canzone. La coscienza di massa ha risposto alla domanda sulla ‘peculiarità’ poetica della romanza con un articolato sistema di richieste, scelte, rifiuti e correzioni: ‘nella mente’ della massa si trovava un modello espressivo, ma inconsapevole dal punto di vista teorico, di ciò che avevano ‘sulla punta della lingua’.

Molto probabilmente l’intero repertorio della romanza di costume è stato composto su versi già pronti, e di conseguenza, gli autori dei testi e i musicisti, creatori della produzione di massa di romanze, si raffiguravano il genere così come faceva la massa cittadina. In che altro modo avrebbero potuto, infatti, comporre in modo così mirato e senza errori i propri capolavori? Nel caso in cui i versificatori e i compositori avessero fatto errori e la romanzività delle proprie opere fosse risultata dubbia, la massa o inseriva le proprie correzioni, avvicinando l’opera autoriale ai modelli del genere, che appartenevano a tutti e a nessuno, oppure la respingeva completamente in quanto non riuscita o la traduceva nella lingua di un altro genere canoro. Così erano accolte nel canto di massa le straordinarie romanze dei ‘dilettanti’ del XIX secolo e negli autori ignoti dell’inizio del XX, così erano parzialmente ritornate alla vita bassa le romanze di Čajkovskij, da dove provenivano, e così la canzone da salotto *Ne slyšno na palubach pesen* [Non si sentono canzoni sui ponti] è diventata la romanza crudele *Raskinulos’ more široko* [Si estende vasto il mare]. Solo dopo aver ‘letto’ il processo del funzionamento estetico-sociale che si riflette nella romanza di costume si può capire la natura del genere. La stabilità delle forme musicali e versificatorie della romanza di costume fa sperare

³ Fino a poco tempo fa le canzoni di origine contadina venivano contrapposte ai generi urbani come ‘popolari’ e ‘non popolari’. Cfr., ad es.: A. Novikova, *Russkaja poëzija XVIII -pervoj poloviny XIX veka i narodnaja pesnja*, Moskva 1982.

bene per il deciframento della 'romanzività poetica'. Se non siamo in grado di dare alla romanza una definizione sulla base della formula 'genere, specie' ("La romanza è una poesia, che..." e via dicendo) allora occorre tentare di descrivere la tipologia delle romanze. Questa diventerà un equivalente della definizione del genere della romanza di costume.

2.

E come comportarsi con gli altri tipi e le altre varietà di romanza? Ad esempio, con un fenomeno brillante come quello della romanza zingana? O con la romanza antica, che più spesso di altre viene ricordata nei manifesti dei concerti attuali, raccogliendo sale stracolme. O con le così dette romanze piccolo-borghesi, crudeli o sentimentali?

Nella terminologia della romanza, bisogna ammettere, regna l'arbitrio e la confusione. Non c'è nulla di sorprendente in questo: i termini che riguardano la romanza sono stati creati non a tavolino dal ricercatore, ma sono emersi spontaneamente nelle masse degli esecutori-ascoltatori, perciò il più delle volte hanno un carattere tecnico-esecutivo. La letteratura a seguire ha fissato questi termini prima di aver fatto in tempo a fare chiarezza su di essi e ora la cosa è inciampata sui suoi errori passati. 'Zingana', 'antica', 'piccolo-borghese', 'crudele', 'sentimentale', in che modo queste romanze si rapportano l'una all'altra e rispetto all'intero genere? Non è una questione di poco conto, poiché la divisione dovrà riflettere una strutturalità dell'insieme e attraverso questa spiegarlo. La categorizzazione attualmente accettata della romanza è oscura, perché è priva di un fondamento comune a tutte le sue parti.

La romanza piccolo-borghese è una categoria immaginaria all'interno del genere della romanza, e non una qualche parte di quest'ultimo, e solamente un giudizio valutativo sulla romanza di costume. Un giudizio altezzoso, dal quale, a quanto pare, non possiamo ricavare nulla. Del resto, questo giudizio non è privo di fondamento: la romanza è in un certo senso un genere davvero borghese, cioè *cittadino* (motivi urbani emergono nella romanza sin dalla metà del secolo scorso). Ai generi, così come alle persone, non

si addiceva vergognarsi delle proprie origini e la romanza con ironica umiltà potrebbe dire di sé con un verso puškiniano: "Sono un borghese, grazie a Dio". L'altezzosa formula 'romanza piccolo-borghese' respinge il tema come se non fosse degno di essere preso sul serio, lo esclude da qualsiasi possibilità di essere studiato, impedisce un suo approfondimento. Non è difficile trovare la fonte di questa formulazione: come nota acutamente Samuil Maršak, i piccolo-borghesi che possiedono un fico e un pappagallo, amano stigmatizzare quelli che possiedono solamente un geranio e un canarino. "Abbassati tendina scolorita, sui miei gerani malati", scriveva Aleksandr Blok in una poesia, satura di immagini, lessico e toni da romanza ('piccolo-borghese', cioè di costume).

Anche romanza antica è un giudizio valutativo, con significato opposto rispetto a quello precedente. Cerca di consacrare la romanza dell'antichità, crea l'illusione di una patina aristocratica che ricopre questo genere. La denominazione romanza antica contiene una adulazione quasi fondativa. Le più antiche romanze attualmente eseguite hanno poco più di 150 anni. Tuttavia, non mi è mai capitato di sentire nessuno chiamare 'antiche' le canzoni della Rivoluzione Francese, che sono molto più vecchie di una qualsiasi delle romanze che si possono sentire nei concerti contemporanei. Alla fine degli anni Trenta il famoso autore e compositore di romanze Vadim Kozin è finito in un accampamento gitano e lì ha sentito eseguire una sua romanza, composta recentemente. Alla domanda "Di chi è la canzone che cantate?" è seguita la risposta "è nostra, antica e zingana"⁴.

Il fascino dell'antichità è un'impressione puramente estetica che deriva dalla romanza di costume. La romanza di costume rifugge le immagini storicamente concrete e i realia, preferisce forme stilistiche già consolidate e perciò più o meno arcaiche, non in modo però eccessivo, solo un po'. L'inesorabile scorrere del tempo rende vecchie, antiche sempre più romanze e nei concerti contemporanei di 'romanze antiche' insieme a opere del XIX vengono eseguiti senza problemi brani dell'inizio del nostro secolo o

⁴ A. Sidorov, *Golos*, "Teatral'naja žizn'", 1988, 16, p. 15.

addirittura degli anni Venti. Perciò questa ‘parte’ del genere, non differendo in nulla, praticamente coincide con il repertorio della romanza di costume a partire dalle sue origini, ma, tuttavia, tende a queste origini.

Ed ecco che invece le romanze crudeli e quelle sentimentali differiscono effettivamente dalla moltitudine del repertorio della romanza di costume e come base di questa distinzione è posto un principio comune, quello del ‘carattere emozionale’. Non è infatti difficile notare che queste due parti del conglomerato romanzesco formano per così dire una coppia, che occupa estremi opposti sulla scala emotiva del genere. Tra la ‘crudeltà’ e il ‘sentimentalismo’ su questa scala si collocano facilmente romanze di altre tonalità e sfumature. Per un genere consacrato interamente ai sentimenti umani la suddivisione in base al carattere emozionale non è affatto insensata. Detto questo, ricorderemo che sia la romanza crudele, che quella sentimentale e altre romanze catalogabili sulla base di una scala di emozioni, rientrano completamente nel concetto di ‘romanza di costume’. La romanza da camera, come era prevedibile, rimane in disparte: non è soggetta alla divisione in crudele, sentimentale e così via.

La romanza crudele è la sezione più bassa dal punto di vista della gerarchia sociale del repertorio del genere, e perciò anche quella più folklorizzata. La ballata romantica di origine letteraria (spesso tradotta), dimenticata da tempo dai vertici della letteratura, avendo perso la sua autorialità, è discesa al canto delle masse urbane, si è adattata ai loro gusti e alle loro idee ed è diventata la forma d’arte preferita delle periferie cittadine, dei suburbi, dei sobborghi e delle borgate. Nei centri delle città, nelle filarmoniche e nelle ville, musicisti professionisti arrangiavano romanze da camera sui versi di Puškin *Ne poj, kra-savica, pri mne* [Non cantare, cara, davanti a me] e *Redeet oblakov letučaja grjada* [Si dirada di nubi lo strato scorrente]. Nel salotto piccolo-borghese, nel suo arrangiamento domestico, si trovava un altro Puškin romanzesco, musicalmente più accessibile. Ad esempio: “ricordo il meraviglioso istante”. Nelle strade di periferia, “nelle bettole, i vicoli, le svol-

te⁵” cantavano le romanze crudeli *Čěrnaja šal’* [Lo scialle nero] e *Pod večer osen’ju nenastnoj* [In una piovosa serata d’autunno] (di regola, nella variante semplificata e folklorizzata).

I *kulturträger* degli anni Venti, lottando contro l’odiata romanza crudele (ovviamente, nel nome della vigorosa canzone ‘proletaria’) l’hanno chiamata per qualche motivo ‘piccolo-borghese’, ma l’hanno descritta, tutto sommato, in modo veritiero ed espressivo:

Decisamente caratteristico per questo genere di canzone è il lessico. In esso si riflette un’infarinatura libresco di epiteti ampollosi, bizzarri e insensati... Il tiranno crudele, il torturatore meschino, la fanciulla nella nebbia, il tradimento nero, il giuramento sulla tomba, il vampiro sanguinario, l’eterno lutto, il pugnale nel petto, il frutto segreto dell’amore: ecco le immagini predilette, attraverso le quali è possibile anche determinare le tematiche della romanza piccolo-borghese... Echi di passioni ‘cartacee’, apprese dai romanzi di boulevard (personaggi rocamboleschi, nobili banditi, un’infinita quantità di morti tragiche, terrore mistico)... La canzone piccolo-borghese è completamente satura di passioni fatali, di giuramenti davanti alle tombe, di tenebrose tempeste naturali e dell’animo, di fatalismo, di amore fino alla tomba, di omicidi (immancabilmente commessi con il pugnale, *lo yatagan* o la mazza ferrata) e altri simili orrori⁶.

La romanza di costume, di regola, è una poesia lirica (senza prendere in considerazione la qualità), mentre la romanza crudele è una ballata, ovvero una poesia lirico-epica. Possono componimenti di tipo così diverso trovarsi all’interno dei confini dello stesso genere della romanza? E sulla base di quale fondamento comune possono rientrare nello stesso genere? Il fatto è che, evidentemente, ‘la storia d’amore’, che nel primo caso si apre come un’esperienza lirica, come una condizione interiore, nel secondo ‘si concretizza’ e viene raccontata nel susseguirsi dei suoi avvenimenti nel soggetto della ballata. Ma si canta sempre delle stesse cose: delle passioni amoroze umane, nelle masse urbane.

La romanza zigana, dovendo giudicare sulla base del nome sembrerebbe una specie di categoria nazionale all’interno o ‘a fianco’ alla romanza russa. Ovviamente si tratta di una strana situazione e non ci resterebbe che accettarla come dato di fatto, se un simile fenomeno esistesse, cioè la romanza ziga-

⁵ A. Blok, *Poesie*, a cura di A. M. Ripellino, Milano 1960, p. 134.

⁶ R. Pikel’, “*Zadvorki*” *zreliščnogo iskusstva. III. Meščanskaja, pseudoprostonarodnaja i jamščickaja pesnja*, “*Žizn’ Iskusstva*”, 1928, 32, p. 2.

na: gli zingani non hanno una romanza nazionale e la romanza non è presente nelle raccolte di folklore zigano.

Gli studiosi notano come all'inizio del secolo scorso il repertorio dei cori zingani consisteva

prevalentemente in arrangiamenti delle canzoni popolari russe: le romanze, iniziando da *Solov'ja* [Gli usignoli] di Aljab'ev e finendo con i componimenti anonimi tratti dai versi di Puškin. In seguito, all'incirca dalla metà del XIX secolo il repertorio dei cori zingani cominciò a cambiare. Le canzoni russe venivano eseguite sempre più raramente e passavano invece in primo piano le romanze sentimentali, i versetti da vaudeville di terza categoria, le canzonette alla moda e così via: insomma 'la canzone zigana' diventa un concetto equivalente al 'genere leggero'. Molto spesso una canzone veniva chiamata zigana sulla base del fatto che era eseguita dagli zingani o che vi si trovassero delle parole zigane. Per quanto riguarda le canzoni popolari russe, che frequentemente finivano nella categoria di 'zigane', bisogna pensare che molte di queste sono diventate note al grande pubblico e per la prima volta sono state trascritte (in parte nella raccolta di Danil Kašin, 1834) dalle loro melodie; perciò per lungo tempo si è fissato e conservato il nome di zigane⁷.

Insomma, "gli zingani cantavano romanze, prodotte dalla città russa su diversi 'piani' della sua sfera musicale e perimusicale"⁸. Di conseguenza, la romanza zigana non è un genere 'nazionale' a sé, ma solo attiguo a quello russo ed è sempre lo stesso della romanza di costume, solo un po' 'scostato' per il suo particolare modo di esecuzione. Questo modo possiede un colorito, che ammette l'ipotesi che la romanza zigana (rapportata a quella crudele e a quella sentimentale) abbia un suo posto all'interno della scala emozionale della romanza. Effettivamente, la romanza zigana è la più espressiva di tutte sia dal punto di vista poetico e letterario, sia da quello musicale ed esecutivo: il canto gitano, secondo la tagliente descrizione di Čechov è "simile al deragliamento di un treno da un'alta scarpata ferroviaria durante una tempesta: molti turbini, stridii e strepiti"⁹.

Il popolare repertorio di romanze dell'inizio del secolo sotto le rubriche 'vita zigana', 'notti zigane' e 'accampamento zigano' con la sua aperta emozionalità e ampiezza di orizzonti meglio di qualsiasi altro corrispondeva ai gusti della semi-*intelligencija*

mezza immiserita, dell'artista di strada emarginato, dell'attore non scritturato, del versificatore non riconosciuto, del pittore di cui nessuno compra le tele. Questo repertorio si è tinto di toni non tanto gitani e nazionali, quanto bohémienne e sociali. Forse ci siamo per qualche ragione già dimenticati e non ricordiamo che in origine la parola 'Bohème' significava propriamente 'zigantà'. Della 'zigantà' della romanza russa si può parlare quasi con la stessa sfumatura di significato, con cui si parla di 'Bohemità'. Proprio qui, nella romanza zigana, con maggior franchezza si manifesta l'edonismo della romanza, primitivo e naïf. In generale la romanza zigana coincide con quella di costume per le sue funzioni sociali ed estetiche e insieme a questa si oppone alla romanza da camera.

Perciò, comunque la si rigiri, se vogliamo spiegare l'originalità del mondo artistico della romanza russa, dobbiamo occuparci della romanza di costume, cioè dell'insieme di tutte le tipologie di romanza con l'eccezione di quella da camera. Il semplice ragionamento successivo ci aiuterà a vincere il caos nella classificazione della romanza di costume.

Coincidendo per quanto riguarda le funzioni socio-psicologiche, le tipologie di romanza si distinguono l'una dall'altra (come poesie e come genere musicale), dal modo in cui vengono composte e eseguite nei diversi strati sociali della popolazione urbana. La signorina di buona famiglia, l'artigiano fortemente legato alla sua città, l'operaio da poco trasferitosi in città dal villaggio, lo sfaccendato che bighellona in lungo e in largo, spettatore di concerti zingani, il frequentatore di bettole, 'l'inchiodato al bancone della trattoria': tutti loro cantano romanze diverse o in modo diverso. Più la romanza discende nella scala sociale più si avvicina alle modalità lirico-epiche e più fortemente si sentono gli elementi folklorici e mitopoietici. Insomma, la questione ontologica della romanza è comune a tutti gli strati sociali, mentre la sfumatura stilistica è socialmente determinata.

La sfumatura stilistica del carattere emozionale, comune a tutte le romanze, si trasmette bene con le interiezioni. La romanza eseguita nel salotto piccolo-borghese, nell'interpretazione domestica tra i ceti cittadini, nel salone non troppo altolocato, si può

⁷ A. Demetr – P. Pičugin, *Pesni russkich cygan*, "Muzykal'naja žyzn", 1963, 20, p. 18.

⁸ T. Ščerbakova, *Cyganskoe muzykal'noe ispolnitel'stvo i tvorčestvo v Rossii*, Moskva 1984, p. 74.

⁹ A. Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem. V 20 tomach*, XIV, Moskva 1949, p. 323.

chiamare ‘romanza-ah’. Allora, la romanza dell’acampamento e del concerto zingano, la romanza della Bohème cittadina si può definire come ‘romanza-eh’, mentre la romanza ‘crudele’, che risuona nei bassifondi urbane, per le strade, nelle trattorie, nei sobborghi industriali, nei seminterrati e nelle soffitte si può chiamare ‘romanza-oh’. Si può attribuire una romanza a una di queste categorie sulla base della conoscenza del testo poetico, ma le caratteristiche definitive sono date dalla musica e dal tipo di esecuzione: davanti a noi non troviamo gruppi fortemente delineati, ma poli gravitazionali, che non escludono la possibilità di un riordinamento all’interno dell’insieme della romanza di costume.

La divisione qui proposta in ‘romanza-ah’, ‘romanza-eh’ e ‘romanza-oh’ prende spunto dall’unico principio solido di classificazione delle romanze, cioè sulla base del carattere emotivo, e la continua dal punto di vista logico. Ma risulta essere più coerente, più adeguata alla natura del materiale e ricca di spunti, in quanto include anche l’accesso al lato di ‘appropriazione’ della romanza da parte di uno o dell’altro ambiente sociale della eterogenea popolazione urbana, indica la posizione della romanza sulla sezione orizzontale della città (dal centro alla periferia) e su quella, per così dire, verticale: dai vertici borghesi e piccolo-borghesi alle più misere plebi.

Non mi metterò a dimostrare che i versi della romanza di costume siano opere rilevanti della poesia russa. No, nella maggior parte, quasi senza eccezioni, si tratta di versi zoppicanti e artigianali, frutto di una povera musa dilettante o di brani più professionali semplificati dall’uso. È impossibile paragonarli con i classici in alcun modo, tranne che per il fatto che anche le poesie classiche, così come le canzonette da quattro soldi sono generate dalla stessa ‘memoria del genere’, dagli stessi stereotipi di pensiero del genere, dall’aspirazione ad avvicinarsi agli stessi modelli del genere. La produzione di massa del genere, captando attentamente le regolarità del genere, le ha riprodotte in modo schematizzato, e perciò ha ‘spifferato’ apertamente ciò che nei classici di alto livello era stato artisticamente mascherato. Il fascino discreto del *Kitsch* circonda sempre la romanza di costume.

Vladislav Chodasevič, certamente non una delle menti più brillanti del poetico e intellettualmente ricco ‘secolo d’argento’ russo, ha benedetto “la romanza, che serba dentro di sé un incanto particolare e solo a lei proprio, che tanto deriva dal bello, tanto quanto dal ricercato cattivo gusto. La bellezza, un po’ banale, è uno degli elementi necessari della romanza”¹⁰. Chodasevič definisce questa banalità né più né meno che santa.

Bisogna ricordare che queste romanze dozzinali e alla buona hanno soddisfatto nel corso degli anni le esigenze estetiche di milioni dei nostri compatrioti, che non conoscevano altra bellezza. La grande poesia (e musica) russa ha trattato con sufficienza questa bellezza plebea, per poi fare di tutto per nobilitarla e innalzarla fino ai vertici della cultura. Una volta innalzata e nobilitata, questa bellezza se ne è andata nuovamente tra le masse democratiche, rendendole partecipe di un livello più alto di cultura. Questo movimento della romanza ‘dal basso verso l’alto’ e ‘dall’alto verso il basso’, questa circolazione della romanza nella cultura russa, è stata una delle forme di elaborazione di un linguaggio estetico universalmente riconosciuto, un ponte sull’abisso che si apre tra la cultura dei vertici e quella delle masse, parte del meccanismo che assicura la conservazione dell’integrità della nazione.

Inizialmente Aleksandr Blok si è avvicinato alla romanza per inclinazione personale, poi con il fine di trovare un linguaggio poetico universalmente valido. Blok commisurava coscientemente la sua produzione lirica alla romanza di costume delle masse, che a lui, poeta con una percezione prevalentemente uditiva della realtà, era nota dalla voce, nella sua reale esecuzione. L’opera di Blok è indubbiamente l’apice della romanza nella poesia russa. Ogni poeta russo almeno una volta nella vita si è rivolto alla sua musa, ispiratrice e personificazione simbolica di una grande idea artistica, ma a chi di loro è mai venuto in mente di rivolgersi alla Musa con una romanza?

И коварнее северной ночи,
И хмельней золотого аи,

¹⁰ V. Chodasevič, *Sobranie sočinenij. V 4 tomach*, II, Ann Arbor 1990, p. 65.

И любви цыганской короче
Были страшные ласки твои...¹¹

La musa di Blok è un'eroina delle romanze fino alla punta dei capelli e ogni parola a lei rivolta dà prova della sua origine romanzesca: la perfidia, l'ebrezza, l'amore zingaresco, l'Ai dorato e le terribili carezze. La riproduzione esatta da parte del poeta della figuratività, della fraseologia, del lessico e del ritmo delle romanze è legata alla loro eccezionale stabilità: dopotutto si introducono nella coscienza attraverso il canto. L'epoca di Blok fu segnata da un inusitato nella storia della cultura nazionale boom di tutti i generi cantati, tra i quali quello che si sentiva più di frequente era appunto la romanza¹².

Non a caso l'apice della romanzività nella poesia russa coincide in termini temporali con il punto più alto dello sviluppo della romanza nell'ambito quotidiano. Intraprendendo il tentativo di descrivere il mondo artistico della romanza russa, esiste una motivazione precisa nel tendere verso la romanza dell'epoca di Blok, pur richiamando esempi (non numerosi, per motivi di spazio) sia precedenti, sia successivi, fino alla lirica romanzesca sovietica. Non arreca alcun danno all'integrità del modello: i generi, come sapete, si modificano lentamente, esistono, ovvero conservano la loro essenza, per lungo tempo...

3.

Riflettendo sulla natura della romanza, Boris Asaf'ev espresse una volta l'idea, ahimè non adeguatamente sviluppata, che il modo migliore di conoscerla è attraverso l'osservazione del suo contenuto¹³. Secondo lo studioso bisogna cercare la chiave per comprendere la romanza nella sua unità tematica. Questa proposta potrebbe turbare il ricercatore

contemporaneo, che ha assimilato profondamente la nozione secondo cui il tema non costituisce una caratteristica strutturale. Che cosa chiamiamo tema? Sempre la stessa cosa? L'individuazione del tema è frutto dello sforzo analitico e la sua comprensione dipende dalla posizione assunta dall'approccio analitico. Quindi, se il tema sono le avventure di un cavaliere, allora evidentemente abbiamo a che fare con un romanzo cavalleresco, con una sua struttura molto definita e una tipologia fissa. Oppure: un racconto su un detective sarà sicuramente un giallo, la cui struttura costante e la tipologia canonica lo rendono una bazzecola per i parodisti. Ciò che chiamiamo tema, può apparire (o essere rappresentato) come una funzione: essere una narrazione sulle avventure di un cavaliere, sulle peripezie di un detective...

La romanza poetica fa parte della lirica russa e sarebbe interessante analizzare come questa parte si differenzi per i suoi temi dalla poesia lirica nel suo complesso. Per questo confronto, sarebbe opportuno disporre di un'analisi autorevole, e neutrale, non mirata alla romanza, dell'aspetto sostanziale della lirica russa.

"I grandi temi della lirica non sono sempre 'eterni'" scrive Lidija Ginzburg su questo argomento, ma sono sempre esistenziali, nel senso che toccano aspetti fondamentali dell'esistenza umana e dei suoi valori di base e talvolta hanno fonti nelle nozioni più antiche. Sono i temi della vita e della morte, del senso della vita, dell'amore, dell'eternità e del tempo fugace, della natura e della città, del lavoro, della creatività, del destino e della posizione del poeta, dell'arte, della cultura e del passato storico, della comunicazione con la divinità e della mancanza di fede, dell'amicizia e della solitudine, dei sogni e delle delusioni. Si tratta di temi sociali e civili: la libertà, lo stato, la guerra, la giustizia e l'ingiustizia. Anche l'io dell'autore e il processo stesso di consapevolezza poetica della vita possono essere un tema di vita"¹⁴.

Quale dei 'grandi temi della lirica' coltiva la romanza, quale posto (o quali posti) occupa nell'elenco proposto, in che modo ne fa parte? Pare che la romanza non abbia 'temi', bensì un solo tema: l'amore. La funzione socio-psicologica e estetica della

¹¹ Perfide più della nordica notte / e più inebrianti di un dorato Ai / più brevi di un amore zingaresco / eran le tue terribili carezze...", A. Blok, *Poesie*, op. cit., pp. 393-395.

¹² Maggior spazio è stato dedicato a questo tema nei miei articoli *U istokov 'Dvenadcati'*, "Literaturnoe obozrenie", 1980, 11, in particolare nelle pagine 20-22) e *'Dvenadcat' Bloka i Leonid Andreev*, in *Literaturnoe nasledstvo*, XCII, 4, Moskva 1987, pp. 203 e seguenti.

¹³ *Russkij romans*, in *Opyt intonacionnogo analiza. Sbornik statej*, a cura di B. Asaf'eva, Moskva-Leningrad 1930, p. 5. A un'idea simile, per quanto sia possibile giudicare, è arrivata indipendentemente T. Akimova nel suo articolo *'Russkaja pesnja' i romans pervoj treti XIX veka*, "Russkaja literatura", 1980, 2, pp. 36-45.

¹⁴ L. Ginzburg, *O starom i novom*, Leningrad 1982, p. 17.

romanza è di essere una canzone d'amore. Tutto il resto: la vita e la morte, l'eternità e il tempo, il destino, la fede e l'incredulità: solo nella misura in cui sono legati a questo centrale, e a quanto pare, unico tema. Più questo tema è espresso in modo definito, più il canto cittadino si avvicina al nucleo del genere della romanza. La vaghezza e la relatività spostano l'opera canora verso la periferia del genere. Allo stesso tempo, la romanza, pur essendo di origine urbana, si accorge a malapena della città o della natura, se questa è 'indifferente', autosufficiente e non legata alle esperienze amorose. L'amicizia? Nella romanza si parla di un amico solo se si tratta di un 'caro amico' ("Come una fiamma indegna / pronta a cadere ai suoi piedi con una supplica" rivolto all'"amico" nei versi di Sergej Semënov). La romanza *Vospominanie o družbe* [Ricordo di un'amicizia] (Musica di A. Jur'ev) si abbandona a ricordi, ovviamente, di una tenera amicizia. L'amicizia nel linguaggio delle romanze è sempre un eufemismo dell'amore.

La canzone russa, nelle sue varie forme, non era in grado di riflettere la storia in quanto tale, ma la sua percezione da parte delle masse in generale e di documentare la stratificazione sociale e professionale delle masse. La colorazione politica della canzone proletaria e sovietica era così grande da indurre a paragonarla a un manifesto di propaganda politica. La romanza, che continuava a esistere nello stesso periodo, sembra aver trascurato tutto ciò. Nella canzone distinguiamo le voci sociali e professionali: canzone contadina, canzone dell'artigiano, canzone soldatesca, canzone operaia, canzone studentesca, ecc. L'unica categorizzazione accurata della romanza si basa sul suo carattere e sul grado di emotività: crudele, sentimentale, etc.

Come Rip Van Winkle, l'eroe del racconto di Washington Irving, la romanza ha 'dormito' attraverso intere epoche di sviluppo sociale. Dove sono le rivoluzioni e le guerre nella romanza? Dov'è la lotta di classe e il movimento di liberazione nazionale? Non c'è nulla del genere nella romanza e in un certo senso non può esserci: non si tratta di una deliberata ritrosia a svolgere 'compiti urgenti', ma di una specificità di genere. La romanza non è il posto per esprimere sentimenti civici. Il 'tiranno' nella roman-

za non è l'usurpatore del potere, ma l'amante crudele e traditore.

Una visione a volo d'uccello del territorio occupato dalla romanza nel mondo poetico mostra che nelle vastità romanzesche c'è un divieto categorico di tutto ciò che è 'ufficiale' e una coltivazione a tutto tondo di tutto ciò che è 'intimo'. Al di fuori dell'opposizione tra ciò che è proprio al genere, e quindi intimo e interiore, e ciò che invece gli è alieno, e quindi esterno e ufficiale, il fenomeno della romanza russa è avvolto nel mistero¹⁵.

Nella vita reale, l'amore è associato alla nascita di un figlio, ma verrebbe da chiedersi se questo fatto non sia un mistero per i nostri compatrioti che hanno composto e cantato romanze. Per la romanza, la procreazione e i figli sono fenomeni del tutto sconosciuti, o addirittura inesistenti. In una romanza (ma solo in una?) si canta: "Addio, bambina incantevole". La differenza tra 'bambina' e 'bambina incantevole' (per usare l'arguzia del fisico Orest Chvol'son) è la stessa che c'è tra 'sovrano' e 'sovrano benevolo': 'bambina incantevole' è logicamente sinonimo dell'amata, dell'eroina delle romanze. Il bambino nel vero senso della parola appare solamente nella romanza crudele. Ma invano potremmo cercare una romanza (crudele o di altro tipo) dove sono esaltati i sentimenti genitoriali, dove il bambino viene cullato in grembo alla famiglia: non c'è nulla di simile nelle romanze. L'amore qui è significativamente privo di legami famigliari, al di fuori di questi, 'libero', e il figlio appare nella romanza crudele solo per spin-

¹⁵ Da qui i requisiti speciali per l'ambiente in cui si esegue la romanza. Z. Vladimirova confessa: "Personalmente mi sento a disagio a guardare negli occhi la cantante quando, trasportata da una romanza, deve parlare così francamente dal palco di qualcosa di intimo" ("Teatr", 1973, 3, p. 77). Z. Vladimirova pensa che ciò sia dovuto a una scelta sbagliata del repertorio; io oso pensare che la ragione sia un'altra, ovvero una scelta sbagliata del palcoscenico: le romanze che causano disagio sono quelle "ascoltate dal palcoscenico della magnifica Sala Čajkovskij" (ibidem). Più avanti, Z. Vladimirova racconta del concerto casalingo della romanza: non c'era alcun imbarazzo (ivi, p. 81). Una nota interprete di romanze Galina Kareva ha raccontato di recente: "Sono venuta al centro regionale, salgo sul palco per cantare *I crisantemi sono sbocciati da tempo nel giardino*, spero di creare uno stato d'animo da 'crisantemo' nel pubblico, e dietro di me c'è un manifesto con lettere bianche e rosse che dice 'Ciao agli innovatori!' o qualcosa di simile..." (ibidem). ("Izvestija", 09.10.1983). L'ascoltatore e l'esecutore percepiscono allo stesso modo l'incompatibilità del genere intimo con l'ambiente ufficiale.

gere la madre infelice al suicidio o all'infanticidio. Dopotutto è 'crudele'.

Nella vita reale, l'amore più sublime, tuttavia, non è esente dalla quotidianità: l'amore nelle romanze è invece distaccato dalla realtà, scivola sulla vita, a volte scegliendo le sue parti più belle come sfondo, alla maniera di una quinta teatrale, perciò il nome 'romanza di costume' (lett.: romanza quotidiana) è poco accurato e convenzionale. Questo trasmette le condizioni di funzionamento del genere, ma non la sua parte contenutistica. Infine, nella vita reale, l'amore è legato al matrimonio, sia esso civile o religioso, ma la romanza non sa nulla dell'ordinamento statale e delle sue istituzioni, e l'unico riferimento al matrimonio dell'intero repertorio romanzesco della 'romanza-ah' che ci viene in mente è: "Non ci siamo sposati in chiesa" [*Nas venčali ne v cerkvi*] (Aleksej Timofeev). Ovvero, abbiamo a che fare con un matrimonio romantico, 'naturale', contrapposto e posto al di fuori di quello religioso e di quello civile.

Il matrimonio in quanto tale appare solamente nella struttura della ballata lirico-epica della crudele 'romanza-oh'. Qui costituisce una componente importante del soggetto della romanza, della 'storia d'amore'. Ed ecco cos'è degno di nota: la 'romanza-oh' canta sempre di un matrimonio fallito, di nozze non celebrate, di un maritamento non realizzato, di un connubio rovinato. No, il mondo della romanza crudele è ben lontano da essere la dimora di monaci e di amazzoni, anzi al contrario, ma qui tutti i matrimoni finiscono con un altro o un'altra. A giudicare da queste opere, l'eroe della romanza crudele non prende mai moglie, l'eroina non si sposa mai: è appannaggio dei loro e delle loro rivali. Il "non ci siamo sposati in chiesa" delle 'romanze-ah' si trasforma nelle 'romanze-oh' in: in chiesa, ma non noi. In un modo o nell'altro, tutte le parole usate nelle romanze per descrivere il matrimonio sottolineano l'appartenenza dell'istituzione matrimoniale a un altro mondo, non romanzesco. Una nuova sfumatura, che la romanza crudele effettivamente inserisce nel quadro generale, è la quotidianità, le sottigliezze della vita quotidiana, necessariamente legate al soggetto della ballata.

La romanza conseguentemente si allontana dagli

aspetti sociali, storici e politici dell'esistenza, che nella loro enormità distruggono la piccola 'nicchia sociologica' in cui due si rifugiano per stare insieme, per diventare una coppia. I personaggi della storia d'amore o rimangono in questa nicchia o aspirano ad essa: è il loro spazio organico nel mondo delle relazioni formalizzate. Apparendo in una poesia cantata, i lati ufficiali della realtà spostano questo spazio inevitabilmente verso il canto o lo collocano del tutto in un registro canoro.

Il mondo della romanza è molto piccolo: può ospitare solo due persone, solo 'lui' e 'lei', perciò i detrattori della romanza hanno in parte ragione nel definirlo un 'monducolo'. Nel 'monducolo' anche gli avvenimenti, si deve presumere, sono piccoli, insignificanti, lillipuziani. I compilatori delle vecchie enciclopedie intendevano evidentemente questa piccolezza del mondo romanzesco quando parlavano di un 'piccolo evento' (*Grande enciclopedia*) raffigurato nella romanza o di un "evento, anche se ordinario, che accende l'immaginazione e il sentimento" (*Brokhaus-Efron*).

La sensazione di irrilevanza dell'evento romanzesco si avverte solo quando lo si confronta con gli eventi del mondo più vasto, da cui la romanza si esclude e a cui si oppone risolutamente. All'interno del mondo romanzesco, questo evento 'insignificante', 'piccolo', 'ordinario' è enorme e infinitamente importante, perché semplicemente oltre a questo non c'è nient'altro. Riempie la romanza fino al limite, e il suo confine è il confine del genere. Per quanto primitiva sia la storia d'amore, in essa l'amore non è un concetto banale, ma esistenziale.

"Siete tutto, voi" è il titolo (o almeno le prime parole) di una romanza dimenticata di N. Severnyj ("Voi siete per me tormento e paradiso — voi siete tutto!"), e in questo titolo si sarebbe dovuto mettere un segno uguale al posto del trattino, ma anche la romanza sarebbe d'accordo? "Voi" (l'eroina della romanza) e l'amore (l'evento della romanza) sulla scala di valori della romanza superano il resto del mondo e tutti gli altri eventi. Tale pesatura è uno dei cliché di genere più costante. La romanza, come un avaro, conta continuamente i suoi tesori, inebriandosi delle perdite come dei guadagni. Naturalmente, l'amore

non è tanto il valore principale, ma semplicemente l'unico valore nel mondo della romanza.

I valori dell'altro e più grande mondo sono talvolta menzionati nella romanza, ma solo per essere immediatamente screditati. La romanza supera questi valori confrontandoli con i propri e sottolinea la loro non appartenenza, la loro esclusione, la loro disconnessione dal mondo della romanza. In senso romanzesco, i celebri versi di Blok "Le prodezze, le gesta, la gloria dimenticavo..."¹⁶ e quelli composti da un autore sconosciuto (musica di K. Verchovskyj), "Non ho bisogno di gloria" sono analoghi.

È davvero necessario sottolineare che il mondo della romanza, che ha estromesso dai suoi confini gli aspetti sociali, storici, politici e altri aspetti 'ufficiali' della realtà, si è formato sotto l'influenza di questi, come reazione diretta ad essi? L'asocialità della romanza è una finzione, se parliamo del genere nel suo complesso: con ingenuo massimalismo la romanza ha parlato di tutti i lati della realtà che ostacolano la felicità dell'amore. Si è pronunciata su di loro, escludendoli, dichiarandoli inesistenti. La romanza è una minuscola isoletta nell'oceano dell'esistenza, che ha un nome preciso: Isola Utopia. Che altro può essere, se di tutti i fenomeni della realtà la romanza riflette solo l'amore, se il suo amore è autonomo e assoluto, se il mondo è raffigurato nella romanza nelle categorie della necessità e del dovere? La romanza è un'utopia intima (o utopia dell'intimità) nel mondo ufficiale.

L'appartenenza atavica della romanza all'utopia è resa evidente dalla seguente successione di eventi: in Lev Tolstoj, Fedja Protasov prima ascolta delle romanze eseguite dagli zingani, poi si ritira in una sorta di 'sottosuolo', diventando un 'cadavere vivente', quindi si uccide. Qui vediamo tre tentativi successivi e sempre più intensi di sfuggire alle tenaci grinfie dell'ufficialità, di rompere le catene della morale ufficiale bigotta e della legge disumana, tre gradi dell'essere 'outsider' dell'eroe tolstojano, tre le sue 'volontà' illusorie. La 'volontà selvaggia' della romanza zingana è stata percepita come un'utopia intima espressivamente intensificata della romanza russa.

Componendo una moltitudine di poesie romanzesche, Blok scrisse una storia del mondo utopico romanzesco. C'è un'enorme differenza tra l'utopia e la sua storia: l'utopia si offre come uno strumento di salvezza radicale, la storia racconta lo scontro dell'utopia con la realtà, il crollo delle speranze e delle illusioni utopiche. Blok raccontò la sua storia di intima utopia non in un qualche trattato speciale, non in un'arida prosa scientifica, ma in versi, nel poema *Solov' inuj sad* [Il giardino degli usignoli].

Lo spazio utopico de *Il giardino degli usignoli*, come si conviene a un'utopia, occupa una posizione insulare, recintata dal mondo esterno da un "alto e lungo steccato". La recinzione protegge adeguatamente il giardino: "Le maledizioni della vita non raggiungono questo giardino cinto da un muro" ma "una melodia sconosciuta risuona nel giardino degli usignoli", ed è davvero necessario chiedersi se stiano cantando una romanza? *Il giardino degli usignoli* è una 'nicchia sociologica' abbastanza spaziosa da ospitare due persone, uno spazio intimo e romanzesco:

Чуждый край незнакомого счастья
Мне открыли объятия те,
И звенели, спадая, запястья
Громче, чем в моей нищей мечте.

Опьяненный вином золотистым,
Золотым опаленный огнем,
Я забыл о пути каменистом,
О товарище бедном своем¹⁷.

Ne *Il giardino degli usignoli* sono rappresentati due mondi: uno grande e uno piccolo, uno sociale e uno intimo e Blok non sarebbe stato un grande artista se non avesse, anche a dispetto delle sue predilezioni, detto la verità sulla connessione di questi mondi, sulla loro opposizione che si chiarifica reciprocamente. Tanto più che *Il giardino degli usignoli* segna il momento tragico del 'viaggio' del poeta, quando l'utopismo del mondo romanzesco e la necessità di entrare nel grande mondo si fanno evidenti. Il poema mostra in successione tutte le fasi

¹⁶ A. Blok, Poesie, op. cit., p. 275.

¹⁷ "La plaga straniera di un'ignota gioia / Mi aprirono gli abbracci, / e cadevano tintinnando i bracciali / più forte che nel mio misero sogno. // Inebriato da vino dorato, / abbruciato da un fuoco d'oro, / Dimenticai la strada pietrosa, / dimenticai il povero asino", A. Blok, *I dodici -gli sciti -la patria*, a cura di E. Bazzarelli, Milano 1998, p. 175.

della relazione sentimentale: dallo sguardo invidioso e senza speranza all'intima utopia fino all'indifferente e stanco gesto della mano con cui il romantico Odisseo si congeda dalla maga Circe e dalla sua isola. Abbiamo a che fare con la storia di un'utopia intima raccontata nella lingua propria della romanza, un programma quasi universale della creazione romanzesca, e qualsiasi romanza presa a caso dal vasto repertorio di inizio secolo è pronta per essere un commento esteso a qualche riga del poema.

“Una terra estranea di sconosciuta felicità” è la definizione che Blok dà dell'utopia romantica, cui si contrappone il “mondo terribile”. Il secolo e il mondo sono l'antitesi del tempo e dello spazio della romanza: la romanza è tutta qui e ora, nella sua intimità tesa e rilassata, nello spazio compresso e nel tempo sospeso. *Il giardino degli usignoli* di Blok coglie il confine tra la romanza e la non-romanza, tra utopia e realtà, descrive e concettualizza lo stato limite, l'essere “sulla soglia di una sorta di doppia esistenza”. Il concetto di ‘soglia’ è caratteristico della maggior parte delle romanze, sia che si tratti di avvicinarsi alla soglia, di superarla o di essere esposti al di là di essa.

Il verso di Majakovskij “La barca d'amore s'è spezzata contro il quotidiano” si riferisce all'utopia romanzesca nella stessa lingua di questa utopia come “una barca d'amore” e alla realtà come “il quotidiano”. Non è un caso che Viktor Šklovskij abbia detto della lettera di suicidio del poeta che è una

[...]romanza. Viene cantata in tram dai senzatetto. Forse l'avrete sentita.

Товарищ правительство!
Пожалей мою маму,
Устрой мою лилию — сестру.
В столе лежат две тыщи,
Пусть фининспектор взыщет,
А я себе покойненько помру¹⁸

La romanza contemporanea è stata scritta da Kusikovyj, e non da un senzatetto. Hanno immediatamente riconosciuto una canzone nella lettera di Majakovskij. E questa lettera è solo un ritornello della grande poesia *Vo ves' golos* [A piena voce]. Questa è la storia del percorso, del semplice percorso della romanza, molte volte sconfitta e altrettante volte trionfante¹⁹.

4.

La romanza come poesia lirica fissa un momento ben delineato della relazione tra ‘lui’ e ‘lei’ (o ‘lei’ con ‘lui’). I momenti precedenti e successivi sono presenti in forma ‘assorbita’: la dinamica della relazione diventa una caratteristica dell’‘adesso’ statico. Tutto il tempo è compreso solo in relazione al ‘tempo dell’amore’: la romanza o langue nel desiderio, nel sogno, nell’attesa e nella speranza dell’amore, o loda la felicità dell’amore, o ricorda questa felicità.

La lancetta dell’orologio romanzesco gira in un cerchio, scandito dai momenti della ‘storia d’amore’. Ma poiché la felicità dell’amore è il mezzogiorno di questo quadrante, l’unico segno su di esso, ovviamente nella romanza ci sono molti più languori e ricordi d’amore che momenti felici. Quindi la nostalgia è il tono principale o addirittura il lamento principale della romanza. Andare o tornare in “una terra estranea di sconosciuta felicità”, ma ad ogni costo “Là, là!” implora la romanza.

La romanza conosce solo due categorie temporali: il momento, l’istante, l’‘eterno adesso’ e ‘sempre’, ‘fino alla morte’, l’eternità (nei limiti della vita umana o anche al di fuori di questi). L’eternità e l’istante sono opposti l’uno all’altro, eppure sono in qualche modo uguali: per un personaggio lirico immerso in uno spazio romanzesco utopico, l’istante equivale a un’eternità felice, mentre fuori da questo spazio l’eternità è infelice. Si tratta di una ‘eternità vuota’, di un ‘non tempo’. Emerge un’inaspettata possibilità di gioco tra tempo e ‘non tempo’. Le parti del tempo, unico in realtà, si negano a vicenda, come in una popolare romanza di S. Safonov: “È stato tanto tempo fa... non ricordo quando è stato...”. Un esempio simile viene da A. Tolstoj: “Tutto è successo tanto tempo fa, ma non ricordo quando!”. Ancora, da Blok: “Non dimenticherò mai (era lui o no quella sera)...”. Oppure dalla romanza di B. Grodzkij “è successo poco tempo fa / e così tanto tempo fa, così tanto...”.

La contrapposizione tra il tempo ‘vuoto’, ‘non-romanzesco’, e il tempo riempito da un evento romanzesco è al centro di molte romanze, indipendentemente dal fatto che siano nate nel canto popolare o che vi siano discese dalle vette dei classici della

¹⁸ “Compagno governo! / abbi pietà di mia madre / sistema mia sorella, il giglio. / Ci sono duemila rubli sul tavolo, / che l’ispettore li riscuota, / e io morirò in pace”.

¹⁹ V. Šklovskij, *Poiski optimizma*, Moskva 1931, pp. 112-113.

poesia. A questo proposito, le romanze di massa, composte da una moltitudine di autori: *Ja vas ljubilo isstuplen'ja* [Ti ho amato fino alla follia], *V tot čas, kogda ja vstretil tebjja* [Nell'ora in cui ti ho incontrato], *V čas rokovej, kogda vstretil tebjja* [Nell'ora fatidica in cui ti ho incontrato], *Ne zabudu ja noči toj temnoj* [Non dimenticherò quella notte buia], *Pripomni mig tot, negi polnyj* [Ricorda quel momento pieno di tenerezza] sono del tutto analoghe a *Ja pomnju čudnoe mgnoven'e* [Ricordo un momento meraviglioso] di Puškin, *Ja vstretil vas, i vse byloe* [ho incontrato voi e tutto il vissuto] di Tjutčev, *Sijala noč'*. *Lunoj byl polon sad* [La notte splendeva. Il giardino era pieno di luce lunare] di Fet.

Il mondo, grande e poco attrezzato per la felicità, che si trova al di fuori dei confini della romanza, esiste oggettivamente, indipendentemente dalla volontà dei partecipanti all'evento romanzesco. Al contrario, il mondo della romanza, essendo una creazione utopica e artificiale, richiede per il suo mantenimento, come ogni utopia, uno sforzo particolare, in questo caso di tipo volitivo. Lo sforzo volitivo della romanza è diretto verso la memoria. Ricordare e dimenticare diventano il meccanismo con cui si regola la connessione-confine tra il mondo più grande e quello romanzesco. "Dimentica", "non dimenticare", "ho dimenticato", "non dimenticherò mai": ogni sorta di appelli pronunciati a ricordare, voti a non dimenticare, rimproveri per aver dimenticato, permeano ogni tipologia di romanza. Così facendo, il mondo utopico della romanza viene dislocato nella coscienza dei partecipanti dell'evento romanzesco.

Il catalogo di P. Duk²⁰ elenca venticinque opere che iniziano con "Ricorda", il che non esaurisce affatto l'energia mnemonica della romanza. A questo si aggiungono tutti i tipi di *Ja dumal, serdce pozabylo* [Credevo che il mio cuore avesse dimenticato], *Pripomni mig tot, negi polnyj, Tebjja l'zabyt'* [Non sei da dimenticare], *O, pozabud' bylye uvlečen'ja* [Oh, dimentica le passioni passate], *Ja pomnju val'ca zvuk prelestnyj* [Ricordo l'incantevole suono del valzer], *O, esli serdce žaždet zabven'ja* [Oh, se il cuore desidera l'oblio], *Ty pom-*

niš' li tot mig [Ti ricordi quel momento], *Ne pozabud' menja vdali* [Non dimenticarti di me in lontananza], *Ja tebjja s godami ne zabyla* [Non ti ho dimenticata in tutti questi anni] in cui il tema del ricordo-dimenticanza non compare nella prima parola, e molte altre romanze in cui non compare nel primo verso. È difficile trovare una romanza che si realizzi al di fuori dell'opposizione tra memoria e oblio. Se il testo rimane in silenzio, è l'intonazione a parlare. Come può una romanza farne a meno se la forza di volontà, che sollecita la memoria, forma un mondo romanzesco utopico in cui non c'è altro che amore.

Подруга, на вечернем пире,
Помедли здесь, побудь со мной,
Забудь, забудь о страшном мире,
Вздохни небесной глубиной²¹.

Si tratta della poesia di Blok *Dym ot kostra strueju sizoj* [Il fumo del falò come un rigagnolo grigiastro], un autentico concentrato di versi romanzeschi: scritta in chiave romanzesca, reca l'epigrafe di una romanza popolare ed era originariamente intitolata "Romanza": nessun'altra poesia in tutti e tre i volumi delle liriche di Blok ha ricevuto una definizione di genere così esplicita nemmeno per l'epoca²². È necessario uno sforzo di volontà anche per 'ammazzare un'eternità' vuota, per far avvicinare, estendere, allungare un momento compiuto, e così la romanza pullula di imperativi. Forme imperiose, stimolatrici, incantatorie potrebbero essere raccolte in mazzi da ogni romanza: *Ne iskušaj menja bez nuždy* [Non tentarmi inutilmente] (E. Baratynskij), *Ne probuždaj, ne probuždaj...ne vozvraščaj...ne povtorjaj...ne vozkrešaj* [Non svegliarti, non svegliarti... Non tornare... Non ripetere... Non risorgere...] (D. Davydov), *Otojdi, ne gljadi* [Stai indietro,

²¹ "Amica, nel convito vespertino, / indugia qui, resta con me. Dimentica, / dimentica il mondo terribile, / respira la profondità dei cieli".

²² Il titolo del film *Romans o vljublennyh* [Romanza sugli innamorati] non è un caso particolare, ma una particolarità del genere, allo stesso modo del titolo della famosa pièce *Optimističeskaja tragedija* [tragedia ottimista]: la tragedia può essere solamente ottimista (a differenza del dramma), la romanza solo sugli innamorati (a differenza di altri generi canori, come le canzoni o le romanze da camera). A partire dalla cresta dell'evento romanzesco, il film racconta una sorta di seconda parte di una 'storia d'amore' ed è tutto infuso di nostalgia romanzesca.

²⁰ *Katalog cyganskich romanov v alfavitnom porjadke po navvaniju, načalu slov i prepevam*, a cura di P. Duk, 1916.

non guardare] (A. Bešencov), *Bliže! Pridi! Otzovis'!* [Più vicino! Vieni! Richiamami!] (A. Blok) – e negli anonimi *Zaceluj moi oči bessonnye* [Bacia i miei occhi insonni], *Prilaskaj, požalej!* [Carezzami, ti prego!], *Čaruj menja!* [Incantami!], *Ty ne plač', ne rydaj* [Non piangere, non singhiozzare], *Ne taj rydan'ja* [Non nascondere i tuoi singhiozzi], e così via. Questo stimolo romanzesco è sopravvissuto fino ad oggi: *Ždi menja* [Aspettami] di K. Simonov è una pura romanza-supplica, così come *Ne speši* [non affrettarti] di Evgenij Evtušenko (con l'opposizione espressiva della romanza: “affrettati” si trova fuori dallo spazio della romanza, e “non affrettarti”, si trova all'interno).

La canzone folklorica e quella ‘professionale’ cantano incessantemente di un amore infelice che non ha avuto luogo o è stato distrutto da circostanze ‘ufficiali’: classe, proprietà, nazionalità o altre disuguaglianze tra gli amanti. Ci sono molti amori infelici nella romanza, ma stranamente questo non distrugge l'utopia romantica: qui l'amore, anche se infelice, ha un valore così assoluto che non si può nemmeno pensare di scambiarlo con tutte le montagne d'oro e gli altri valori del mondo al di fuori della romanza. Ma in una romanza i riferimenti al condizionamento sociale dell'amore infelice sono estremamente rari e non accentuati: in una romanza, non si ama perché non si ama. Quale motivazione rimane se la motivazione sociale viene indebolita o eliminata del tutto? La fatalità prende inevitabilmente il posto della motivazione sociale assente nella romanza.

Il destino può essere menzionato anche in una canzone, in questo caso è uno pseudonimo per delle circostanze sociali sottintese; in una romanza, il destino è il vero nome della causa assente. “Tra di noi le cose non funzioneranno, / probabilmente, così vuole il destino” si canta nella romanza *Čudnyj mesjac plyvet nad rekoju* [Una luna incantevole fluttua sul fiume]. In quella stessa romanza la rottura tra gli amanti è rappresentata così: “oh, ahimè: fugaci sono i nostri incontri”. Il destino è ciò a causa del quale si dice “ahimè”, ma su cui non ci si fa altre domande. Il fato, il destino e la sorte sono una regolarità così necessaria al mondo romanzesco che non è nemmeno necessario menzionarli in ogni singolo caso, basta

un cenno o un ammiccamento in quella direzione.

Per quanto riguarda la lirica di Aleksej Apuchtin, ritenuta da molti una romanza di costume, è stato notato che i suoi dolorosi stati d'animo, la nostalgia e la disperazione “sono provocati da delusioni amoro-rose, dal tradimento degli amici, dal disgusto per la vita, dal destino crudele...da qualsiasi cosa, tranne che dallo spirito del tempo, dalle disgrazie sociali, dal ‘regno di Baal’”...²³ La fatalità della romanza sorge dalla lirica di Apuchtin o al contrario la sua lirica ha assimilato la romanza? Probabilmente entrambe le cose: il poeta ha colto questa caratteristica del pensiero romanzesco, ha ammesso la sua affinità con il suo particolare modo di pensare e incarnando la fatalità romanzesca nei suoi versi, ha trasformato la sua lirica in una romanza.

‘Passione fatale’, ‘amore fatale’, ‘ora fatale’, ‘circostanze fatali’, ‘data fatale’, ‘duello fatale’, ‘dono del destino’ e addirittura ‘fato del destino’ (!), ‘non era destino’, ‘era destino’, domande perplesse sul perché le cose vadano in un modo e non nell'altro (nel bene e nel male), fede nel destino o disperazione di fronte ad esso sono attributi costanti e quasi invariabili della romanza.

M. Isakovskij è stato autore di un gran numero di poesie musicate che hanno conquistato l'amore del popolo come ‘canzoni’. È difficile immaginare un poeta più distante dalla romanza, eppure ha un componimento che è estremamente vicino alla romanza: *V prifrontovom lesu* [In una foresta in prima linea] (con una dedica, rara per questo poeta, a un nome femminile). Non a caso il testo di questa poesia fa riferimento al vecchio valzer *Osennij son* [Sogno d'autunno] ed è cantato su una melodia di valzer: i musicologi sanno come la romanza tenda al valzer. In questa poesia c'è un tipico andamento romanzesco:

...Но пусть и смерть – в огне, в дыму –
Бойца не утратит,
И что положено кому –
Пусть каждый совершит.
*Настал черед, пришла пора...*²⁴

²³ Cit. in *Poëty 1880-1890 godov*, in *Biblioteka poëta. Bol'saja serija*, Leningrad 1972, p. 18.

²⁴ “...Ma che la morte, nel fuoco e nel fumo, / non intimidisca il combattente, / E ciò che spetta / Ognuno porti a termine / È venuto il nostro turno, è arrivata l'ora...”.

I critici, abituati a vedere Michail Isakovskij come un ‘paroliere’, non capirono questa intrusione del motivo romanzesco nella ‘canzone’ e, se ricordo bene, rimasero turbati: il poeta fu accusato di fatalismo. K. Simonov ha ricevuto un rimprovero simile: lo stesso peccato è stato riscontrato nel finale della sua poesia *Aspettami*.

Ma se la dipendenza dell’uomo dal destino piuttosto che dalla causalità è la caratteristica di genere della romanza, cosa deve fare il poeta, l’autore della romanza? Ovviamente, evocare il destino. Queste evocazioni non devono essere intese come il segno incondizionato di una visione del mondo fatalista, altrimenti quasi tutti i poeti lirici russi apparirebbero come fatalisti, e così certamente anche tutti gli autori di poesie romanzesche, il che, per usare un eufemismo, non corrisponde al vero. Il destino in una romanza è una peculiarità del mondo artistico, una regola di buon comportamento del genere, una convenzione di genere, la regola del ‘gioco’. Inoltre, la motivazione sociale delle relazioni intime, come la motivazione del ‘destino’, può anche generare speculazioni artistiche piuttosto utopiche (sia nel senso filosofico, che in quello più grossolano del termine).

Nella seconda metà del XIX secolo, mentre la romanza si sviluppava e si affermava in Russia nelle sue varie forme, nell’Impero austro-ungarico di Francesco Giuseppe e nella Francia dell’imperatore Napoleone III si sviluppava l’operetta, destinata a essere l’antitesi della romanza nel sistema dei generi musicali e canori. È facile intuire che il tema principale, se non l’unico, dell’operetta (soprattutto di quella ‘viennese’ e di quelle che ne hanno ripreso la tradizione) è la *mésalliance*, un’unione amorosa stipulata ufficialmente nonostante le disuguaglianze sociali, patrimoniali, nazionali, culturali o di altro tipo degli amanti. Il matrimonio è l’unico obiettivo concepibile dei personaggi dell’operetta, e la classe, la proprietà, la nazionalità e altri pregiudizi sono l’unico ostacolo al raggiungimento dello scopo, ma tranquillamente superabile. Non ci sono quasi altre fonti di conflitto nell’operetta. È come se l’operetta si preoccupasse solo di dimostrare la possibilità di un amore felice che si conclude in un matrimonio ufficiale tra un ‘ariano’ e una zingara, uno zingaro

e un ‘ariana’, un aristocratico (aristocratica) e una piccolo-borghese (un piccolo-borghese), un ricco, una milionaria e un povero, una mendicante²⁵.

Coltivata in questo modo, l’operetta soddisfaceva un ‘ordine sociale’ silenzioso, creando un’immagine idilliaca del ‘mondo civile’, apparentemente ‘rimuovendo’ le contraddizioni che laceravano la realtà sociale dell’impero. L’operetta, a differenza della romanza, offre una versione nettamente ufficializzata di una relazione intima, ma una versione che è, ovviamente, anche utopica. Siamo di fronte a un’utopia ufficiale (borghese) di felicità intima, paragonabile, in termini di utopismo, all’utopia ufficiosa (plebea) della romanza.

In questo senso il musical sovietico, affermatosi contemporaneamente alle persecuzioni della romanza, rappresenta una riproduzione dei fondamentali modelli viennesi, parigini e imperiali. Il matrimonio, contratto felicemente nonostante le differenze di tipo sociale, nazionale o culturale degli amanti, è stato continuamente celebrato nei musical sovietici, e quando questo miserabile conflitto si rivelava eccessivo per i progressi sovietici, veniva inventato di sana pianta un non altrimenti motivato ‘voto di celibato’, che la parte interessata si trovava a dover superare. La variante russificata dei ‘pregiudizi di cetò’ in *Svinarka i pastuch* [La guardiana di maiali e il pastore] si possono del tutto paragonare alla variante americanizzata di *Cyrk* [Il circo] (“Pyr’ev è l’Aleksandrov sovietico” ha acutamente notato Sergej Ejzenštejn), e il prebellico *Svetlyj put’* [Il radioso cammino] al postbellico *Nebesnyj tichochod* [Il lumacone del cielo].

La romanza non affermerà mai che sia possibile un amore felice tra un ricco e una mendicante, tra un’aristocratica e un plebeo, tra persone divise da un abisso di differenze nazionali. La romanza (a parte la crudele ‘romanza-oh’), come abbiamo visto, non sa nulla del matrimonio, e di questo genere di differenze tra le persone, di cui tratta l’operetta, non sa o non

²⁵ Che l’unico tema dell’operetta sia il matrimonio che supera ogni tipo di disuguaglianza sociale, è stato scritto da N. Strel’nikov nell’arguto articolo *Soslovnye predrassudki* (“Žizn’ iskusstva”, 1923, 34). Diventato pochi anni dopo uno dei fondatori dell’operetta sovietica, Strel’nikov cercò di ampliare la portata tematica del genere, ma non riuscì ad affrontare fino in fondo i ‘pregiudizi di classe’ dell’operetta.

ne vuole sapere. L'operetta afferma furbescamente che sono superabili nella vita imperiale, la romanza attribuisce ingenuamente tutti gli ostacoli dell'amore al destino. Per la romanza effettivamente non ci sono 'né neri, né bianchi', non ci sono ricchi o poveri, aristocratici o plebei, compatrioti o stranieri (o apolidi), c'è solo una divisione: tra uomini e donne. E tra chi ama e chi non ama, ma anche questo dipende dal destino. La 'romanza-eh' a volte si esprime in termini di ricchezza, nobiltà e appartenenza a una nazione 'statale', ma gli zingari vagabondi valutano queste circostanze dell'esistenza sociale negativamente: impediscono non tanto l'amore quanto la libertà.

Il mondo della romanza è utopico, così come il mondo dell'operetta, ma il carattere più democratico e umanistico dell'utopia romanzesca appare evidente. La netta separazione sociale delle due utopie porta inevitabilmente a una lotta tra i due generi nel corso della loro esistenza. L'operetta cerca di assorbire la romanza, di trasformarla nella propria aria; la romanza, al contrario, fa continui tentativi di estrarre l'aria dall'operetta e reinterpretarla a modo suo, per inserirla nel repertorio romanzesco.

Ripiegando una romanza sull'altra e immergendole in un soggetto non complicato si può comporre qualcosa di simile a un'operetta. Questa possibilità, più volte sfruttata a cavallo tra i due secoli, tra gli altri, da N. Severskij (autore del libretto) e Šul'c (responsabile della musica) nell'operetta *Cyganskie romansy v licach* [Romanze zingane recitate]. "Così come l'operetta-mosaico *Romanze zingane recitate* di Kulikov, scritte negli anni Settanta" dice M. Jankovskij:

[...] la nuova operetta di Severskij rappresenta un concerto teatralizzato di cosiddette romanze zingane. Il soggetto di questa operetta è semplice. Il giovane zingaro Dmitrij ha tradito la moglie. Questa disperata se ne va con un ricco caucasico. Un anno più tardi in un ristorante ha luogo un inaspettato incontro tra Zina e Dmitrij. Vedendo l'amante, Zina la uccide. Inizialmente l'operetta era stata rappresentata al teatro Nemetti a San Pietroburgo nel 1900. Durante le prime rappresentazioni i ruoli femminili erano stati interpretati da Raisova e Tamara²⁶.

A questo tipo di spettacoli partecipava anche la famosa Anastasija Vjal'ceva, e allo stesso tempo, occorre sottolinearlo, influenzava l'operetta-mosaico

con il suo repertorio. L'operetta in questo modo assorbiva la romanza. Il genere dell'operetta-mosaico si era introdotto anche nella musica alta: il compositore V. Rebikov compose *Romansy v licach* [Romanze recitate] sui versi di Valerij Brjusev.

La facoltatività del soggetto aveva portato in primo piano la romanza in quanto tale, e se era possibile includere la romanza nell'operetta, allora era evidentemente possibile anche il percorso contrario: trarre dall'operetta un'aria e attribuirle lo status di romanza. "A Charkiv per lungo tempo è esistito il teatro di Sarmatov" raccontava E. Krasnjanskij "Il suo repertorio era basato principalmente su atti unici, commedie e operette. Si elaboravano 'estratti' di opere, ovvero grandi operette da tre atti, quali *Graf Ljuksemburg* [Il conte di Lussemburgo], *Vesëljaja vdova* [La vedova allegra] e altre venivano accorciate per mezzo di rifacimenti in un solo atto. Era importante mantenere le melodie più famose..."²⁷. Le melodie più famose, diventate brani autonomi, finivano direttamente nel repertorio delle romanze.

I periodi di persecuzione della romanza coincidono sorprendentemente con i periodi di grande fioritura dell'operetta. Quando la richiesta di romanze da parte del pubblico aumenta, l'interesse per l'operetta diminuisce e si esaurisce.

5.

Ciò di cui tratta la romanza, ovvero l'evento romanzesco, è sempre una co-esistenza, un co-esistere. Reale, atteso o ricordato, è lo stesso: il repertorio romanzesco cerca di esaurire tutti i casi possibili, tutte le varianti, tutte le sfumature della 'storia d'amore'. Sarebbe quasi impossibile nominare una svolta in un rapporto intimo che non sia stato oggetto di almeno una romanza. Al contrario, è difficile contare tutti le romanze che si riferiscono a ciascuna di queste svolte. Tutti i libri di geometria messi insieme non contengono tanti triangoli quanti sono i 'triangoli' amorosi nel repertorio romanzesco: la romanza sviluppa questa situazione "con la costanza di un matematico", per usare le parole di Blok.

²⁶ M. Rostovcev, *Stranicy žizni*, Leningrad 1939, p. 173.

²⁷ E. Krasnjanskij, *Vstreči v puti*, Moskva 1967, p. 89.

L'estrema concentrazione del genere sulle relazioni intime e la sua focalizzazione fuori dal comune su quest'area (anche da un punto di vista lirico generale) genera un'elaborazione dettagliata inaudita e, inoltre, un'atomizzazione della 'materia' delle relazioni intime. E la romanza dà a ogni atomo un nome, un titolo, un'etichetta, un segno di sé, aumentando l'atomo fino alle dimensioni e al significato di un cosmo intimo, un universo d'amore onnicomprensivo e autosufficiente.

Così come la canzone contadina è legata ai momenti rituali (ad esempio quello nuziale), la romanza è strettamente, anche se inconsapevolmente, legata ai momenti del 'rituale' dell'amore urbano, ai suoi tipici stadi. Nelle prime raccolte di romanze russe i titoli delle diverse opere indicavano direttamente una specifica situazione della 'storia d'amore', un tipico momento del 'rituale' dell'amore urbano: *Pesnja ljubovnika, razlučajuščegosja s miloj* [La canzone dell'amante che si separa dall'amata], *Ljubovnik oplakivaet izmenu miloj* [L'amante piange il tradimento dell'amata], *Pesnja zlosčastnoj devuški, kotoruju ljubovnik ostavil, ne prostjas', i o sebe ne uvedomljaet* [La canzone della sventurata ragazza, che l'amante ha abbandonato, senza salutarla e senza avvisare], *Molodaja devuška, ot kryvajuščajasja v ljubvi svoej* [Una giovane ragazza che si è aperta all'amore], *Pesnja, služuščaja otvetom na predyščuju* [Canzone che funge da risposta alla precedente], *Pesnja, pokazyvajuščaja, skol' sil'no dejstvuet ljubovnaja strast', čto daže i samyj prach počuvstvuet prichod vozljublennoj* [Canzone che mostra con quanta forza si scatena la passione amorosa, tanto che anche la polvere sente il passaggio dell'amata], *Ljubovnik, vspominajuščij o prošedšem sčastii* [L'amante che ricorda la felicità passata], *Molodoj čelovek, ispytavšij nepostojanstvo ljubvi, rešaetsja prezirat' strast' siju* [Il giovane che ha sperimentato l'incostanza dell'amore, decide di ripudiare la sua passione]²⁸. Tutte le romanze a quei tempi erano accompagnate

da un simile titolo 'funzionale'. In seguito, lo stile dei titoli si è modificato, ma la loro funzionalità e la loro percezione da parte del pubblico sono rimasti invariati.

Le possibilità linguistiche per esprimere tutti questi innumerevoli colpi di scena della 'storia d'amore', tutte le sfumature dell'intimità, sono grandi, ma non infinite. Prima o poi dovranno essere utilizzati una seconda volta. La romanza non cerca l'originalità nell'espressione verbale dei suoi sentimenti, anzi cerca di usare il vocabolo appropriato una seconda volta il prima possibile. In questo modo, il lessico romanzesco diventa un marcatore di genere stabile. Una romanza è facilmente riconoscibile dalla sua composizione verbale, così come un innamorato è riconoscibile dalla sua andatura.

I contemporanei del boom della canzone e della romanza di inizio secolo si rendevano del perfettamente conto della stabilità verbale e tematica della romanza. Fingendosi un sempliciotto, Averčenko ironizzò a questo proposito: "Gli zingari sono un popolo gretto e miope, i loro interessi ruotano attorno sei elementi: il bacio, il sangue, l'amore, il tiro a tre cavalli, gli occhi e il traditore. Non ho mai sentito una romanza zigana che trattasse dell'impostazione sbagliata dell'insegnamento nella scuola media o delle frodi nel Dipartimento dei trasporti ferroviari"²⁹.

Con maligna semplicità d'animo, ma con impeccabile esattezza Averčenko ha notato le due più importanti caratteristiche della 'romanza-eh': la sua fondamentale estraneità a qualsiasi tema, se non quello amoroso, e la canonizzata limitatezza della sua componente verbale, che funge da marcatore lessicale della romanzività. Lo stesso accade nella socialmente più elevata e 'letteraria' 'romanza-ah'.

Michail Kuzmin, poeta e compositore, protagonista riconosciuto del 'secolo d'argento', maestro dei maestri, ha debuttato nel 1895 con una piccola (composta da tre opere) raccolta di romanze. Una delle romanze, dal tipico titolo romanzesco *Blednye rozy* [Pallide rose], testimonia la sua appartenenza al genere in ogni sua parola, ogni costrutto e ogni intonazione:

Бледные розы осенние...

²⁸ Tutti gli esempi sono presi dal libro: *Novejšij rossijskij izbrannyj pesennik, soderžaščij v sebe polnoe sobranie lučšich raznogo roda pesen, kak upotrebiteľnych, tak i očen' mnogo dosele neizvestnych...*, II, Moskva 1817.

²⁹ A. Averčenko, *Teatr i sad 'Akvarium'*, "Satirikon", 1910, 26, p. 5.

Астры печально склоненные...
 Тихая дальняя музыка...
 Нежные ткани поблекшие...
 Сумрак...Бокалы старинные...
 Мысли покорно застывшие...
 Взоры медлительно страстные...
 Руки безмолвно сложенные...³⁰

La romanza di Michail Kuzmin, come un mosaico, è composta di tasselli, presi dalle romanze di Apuchtin, Polonskij, Pathaus e fissati, quasi con il cemento, da un ritmo e da un metro preso chissà dove con un'aureola indubbiamente romanzesca. La romanza, come un'opera del folklore, 'si è fatta da sola', aspirando, in alcuni casi, al centone. La romanza è uno dei generi più canonizzati dell'innovativa cultura cittadina e, forse, il rovescio bronzeo del secolo d'argento della poesia russa. La stabilità della componente verbale e fraseologica consente di immaginare un dizionario del lessico e della fraseologia della romanza russa, che fungerebbe efficacemente a suo modo da 'elemento definitorio' della romanza.

Il lessico banale della romanza è potuto diventare un segno distintivo di genere perché prima ancora (e contemporaneamente) era diventato un segno incondizionato di emotività diretta e aperta. "Un poeta emotivo, dopo tutto, ha il diritto di essere banale", scriveva Ju. Tynjanov, "Le parole logore, proprio perché sono state logorate, perché sono diventate trite e ritrite, sono insolitamente potenti. Da qui il potere attrattivo della romanza zingana. Da qui le banalità di Polonskij, Annenskij, Slučevskij, l'ululato apuchtiniano di Blok³¹.

Ju. Tynjanov lo chiama, notiamo, il filone più 'romanzesco' della lirica russa. Gli sconosciuti creatori del repertorio romanzesco di massa erano cattivi poeti, ma la loro emotività non può essere negata: "Per quanto orribili siano i versi e la musica di queste 'romanze', in loro si è conservato quasi per miracolo non tanto il tono, quanto uno spazio adeguato al

lirismo del cantante"³² – osservò un contemporaneo del boom delle romanze di inizio secolo. L'esuberante eclettismo della cultura bassa può essere percepito dalla cultura alta come una spericolata audacia estetica, e non è stata forse una tentazione per Blok, che si è gettato a capofitto nell'abisso della canzone di strada, dello stornello, della romanza?

"Vorrei poter fondere in una sola parola / la mia tristezza e il mio dolore" canta una delle romanze più famose (versi di A. Tolstoj). Un'altra, meno nota, ma che fa parte del repertorio di F. Šaljapin, le fa eco: "Oh, se potessi esprimere in musica / tutta la potenza della mia sofferenza...". (versi di G. Lišin). Una terza, del tutto sconosciuta, continua: "Vorrei, anche solo in una parola, / fondere tutto il mio amore". Ma ogni romanza, nel suo complesso, non è altro che un 'suono' che esprime la forza della sofferenza amorosa, una 'parola' che fonde insieme un messaggio poetico di dolore, tristezza o altri sentimenti associati a un particolare momento della 'storia d'amore'. Se una singola romanza racchiude un messaggio di questo tipo, allora nel mondo delle romanze, dove non si parla d'altro che d'amore, si può conversare con l'amata (o l'amato), usando la romanza come una sorta di 'parola' che testimonia una particolare situazione che ha avuto luogo tra 'lui' e 'lei'. Il repertorio romanzesco può essere facilmente presentato come un insieme di queste 'parole': un linguaggio specifico, come il linguaggio dei fiori, il quale, ricordiamo, ha lo stesso scopo, anche se più primitivo: voi portate una rosa e vi rispondono, ad esempio, con un giacinto e il dialogo ha avuto luogo.

Le 'romanze-ah' e '-eh' sono ideali per questo tipo di conversazione. Questa trova espressione, e qui la più importante caratteristica specifica del genere romanzesco, nella sua quasi indispensabile 'direttività' [*obrašënnost'*], 'indirizzabilità' [*adresacja*]. La poesia lirica è concepibile anche senza un 'io' lirico, che può essere per così dire implicito nel genere. Nella romanza è sempre presente, ma viene introdotto in un modo particolare: attraverso il 'tu' a cui si rivolge l'io'. In altre parole, il mittente rivela la sua presenza nominando il destinatario; l'enuncia-

³⁰ . Dmitriev, *K voprosu o pervoj publikacii M. Kuzmina*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 1993, 3, p. 156. "Pallide rose d'autunno... / Astri dolorosamente reclinati... / Distante una musica quieta... / Morbide stoffe impallidite... / Il crepuscolo... antichi boccali... / Pensieri umilmente velati... / sguardi lentamente appassionati... / braccia silenziosamente conserte...".

³¹ Ju. Tynjanov, *Promežutok, Poëtika. Istorija literatury. Kino*, Moskva 1977, p. 171.

³² Cfr. P. Nilus, *Vkusy moich sovremennikov. Cyganskije romansy*, "Odesskij listok", 20.01.1914.

tore si forma attraverso il soggetto a cui si rivolge. Tra 'io' e 'tu' si sviluppa l'evento romanzesco e, sulla stessa linea, da 'io' a 'tu', si trasmette il messaggio dell'evento. La 'direttività', l'indirizzabilità, il 'tu' in una poesia lirica è un prerequisito (non assoluto, ma molto importante) per trasformarla in una romanza.

La 'romanza-oh' riduce la direttività più spesso delle altre tipologie di romanza, anche se non di rado la conserva in modo implicito. Ma la 'romanza-oh', riducendo la direttività, a suo modo la rafforza: conformemente alla natura lirico-epica della romanza crudele si riproduce sia l'appello diretto che quello di risposta. È come se l'ascoltatore partecipasse al dialogo romanzesco, per bocca dell'esecutore: "Io gli ho detto...Lui mi ha detto...e io gli ho risposto" e così via.

È chiaro che l'intero strato della lirica russa, costituito dal rivolgersi 'A lei', 'Alla tale', 'A...' e così via, è un potenziale fornitore di romanze, a differenza dei messaggi rivolti a un amico, che chiaramente non possono diventare romanze. S. Spasskij, notando che i testi poetici delle romanze di Čajkovskij variano notevolmente dal punto di vista del loro livello artistico, si è interrogato sulla scelta compiuta dal compositore: "Cosa preferisce Čajkovskij? Il rivolgersi direttamente del soggetto che pronuncia il testo a un'altra persona o alla sua immagine, che riaffiora alla memoria. È come se assistessimo a una conversazione diretta e intima tra l'eroe lirico della romanza e l'interlocutore invisibile ma chiaramente percepibile a cui è rivolto il discorso"³³. Secondo Spasskij, oltre sessanta delle romanze di Čajkovskij (cioè la stragrande maggioranza) contengono un appello diretto; lo stesso vale per le romanze che Čajkovskij ha composto su testi propri: l'autore si è orientato sul modello offerto dalla romanza di costume, in funzione del genere.

Il requisito minimo di genere su questo punto è che non ci sia nulla nella lirica che precluda la possibilità che 'lui' si rivolga a 'lei' o viceversa. La possibilità, anche se non colta, deve rimanere. La romanza è qui molto sensibile, come a voler sondare se la poesia è in grado di arrivare a destinazione.

In una poesia di Lermontov si parla della lettera a una vicina con la quale l'eroe ha qualche rapporto. La poesia-lettera potrebbe diventare assolutamente una romanza, ma ecco la disdetta: non abbiamo a che fare con una lettera, ma con la richiesta di scriverla. La richiesta è rivolta a un amico: "Solo con te, fratello / vorrei rimanere..." (*Zaveščanie*, [Il testamento]) e non è possibile farne una romanza (di canzoni, invece, quante se ne vuole).

La poesia *Vychožu odin ja na dorogu* [Esco da solo per la strada] non si rivolge a nessuno, ma è facile capire che non c'è assolutamente nulla ad ostacolare la sua indirizzabilità, ribaltandola con una contraddizione interna. Per farlo, è sufficiente leggere la poesia immaginandola come un messaggio a 'lei', ponendo mentalmente l'indirizzo sopra il testo. Un maestro del verso 'indirizzato' come Majakovskij colse immediatamente la possibilità latente (e persino la necessità) di rivolgersi a qualcuno: abituato a rivolgersi all'amata o alle masse, sentì l'intima direttività dell'elegia di Lermontov: 'A mio avviso, la poesia *Esco da solo per la strada* è un'opera di propaganda affinché le ragazze escano con i poeti. Da solo, vedete, si annoiava..."³⁴. Come si dice, in ogni scherzo c'è una parte di verità, ma proprio a questa poesia di Lermontov risalgono i versi romanzeschi del poema *Pro èto* [Di questo].

Gli interpreti erano ben consapevoli della direttività del monologo romanzesco. Stanislavskij, preparando con i suoi studenti una serata in memoria di Rimskij-Korsakov, 'tradusse' queste potenzialità interiori della romanza nel linguaggio delle 'azioni fisiche'. Secondo le memorie di una partecipante alla serata, "le romanze erano leggermente teatralizzate... Alcune erano addirittura cantate con un 'destinatario' scelto tra i cantanti seduti sul palcoscenico..."³⁵

Gli appelli diversi da quelli indirizzati da 'lui' a 'lei' o da 'lei' a 'lui' sono estremamente rari nella romanza. La prima persona può dire estaticamente al cocchiere quello che prova ("Cocchiere, non spronare i cavalli! Non ho fretta di andare da nessuna

³⁴ V. Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Moskva 1959, p. 86.

³⁵ *Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo*, III, Moskva 1973, p. 245.

³³ S. Spasskij, *Poëtičeskaja osnova romana*, "Sovetskaja Muzyka", 1950, 10, p. 33.

parte! Non ho più nessuno da amare...”), ai cavalli (la *trojka* romanzesca), a un bouquet sbiadito, a un lampione o a un fascio di vecchie lettere. In tutti questi casi, la presenza del destinatario è ridotta al minimo, così come la sua capacità di essere a pieno titolo un partecipante al dialogo romanzesco, di rispondere all'appello. Abbiamo a che fare con un falso destinatario, il destinatario effettivo viene sostituito. E qui sta il punto: rivolgendosi a un interlocutore che non risponde, la romanza gli dà il ruolo di intermediario tra sé e il destinatario effettivo (l'innamorato o l'innamorata), il ruolo di postino o persino di cassetta delle lettere.

Se la dichiarazione d'amore per qualche motivo non può essere rivolta direttamente al destinatario, al partner, questa si svincola come per inerzia, e l'appello si fa simbolico. Confrontiamo, ad esempio, il surrogato di appello che Sergej Esenin rivolge al 'cane di Kačalov' "Dammi, Jim, la zampa come portafortuna" con un verso tratto da una romanza che Esenin riproduce o parodizza: "Dammi, mio caro amico, la mano come portafortuna". L'appello di Esenin è immaginario, maschera un dialogo interno, che non ha la possibilità di 'oggettivarsi' (simile ai romanzeschi "eh, vola, anima, abbandonati tutta a un sogno" o "ancora una volta sei turbato, cuore!"). L'impossibilità di rivolgersi direttamente, all'interlocutore romanzesco, sottolinea solamente la necessità di questo appello: "Leccale dolcemente la mano per me..." ('per me', 'a lei').

In russo il rivolgersi alla seconda persona può essere espresso con 'tu' o 'Voi' – il passaggio dall'uno all'altro è pieno di significato anche nel discorso quotidiano, ma in una romanza, dove si svolge la più dettagliata misurazione dei gradi di intimità, assume un significato immenso. Non può essere altrimenti nel mondo poetico, dove ci sono solo 'lui' e 'lei'. Il passaggio dal 'tu' al 'Voi' (o viceversa) può essere l'unico evento che si verifica nella romanza. Non è un caso che la doppia possibilità di indirizzo diventi così facilmente il tema della romanza: dai versi di Puškin "Un vuoto *Voi* in un caloroso *tu* / ha trasformato, sbagliandosi" e "Le dico: come *siete* cara, ma penso come *ti* amo" alla romanza zigana "Non dirmi un gelido *Voi*" e alla stilizzazione precisa e

liricamente aggiornata di Okudžava: "Perché siamo passati al *tu*?"

Quando Blok passò dall'elevato e devoto 'Voi' di *Stichi o prekrasnoj Dame* [Versi della bellissima dama] al più terreno e intimamente connotato 'tu' dei cicli successivi, fu un passo serio, e un passo verso la romanza³⁶. "Ricordo la tenerezza delle vostre spalle": così inizia e finisce una delle poesie di Blok: "E il mistero della tenerezza... tua" – cioè, l'intero evento romanzesco si inserisce tra il 'Voi' della prima riga e il 'tu' dell'ultima riga. Il gioco romanzesco sull'alternanza delle due possibilità di rivolgersi all'interlocutore permea le poesie di Blok, e ad esso andrebbe dedicato uno studio specifico.

La romanza è una 'poesia della terza persona' fortemente espressiva, nel senso che è stato dato a questo termine da Roman Jakobson:

La poesia epica, concentrata sulla terza persona, si basa in gran parte sulla funzione comunicativa della lingua; la poesia lirica, diretta alla prima persona, è strettamente legata alla funzione espressiva; la 'poesia della terza persona' è impregnata di funzione appellativa: o implora o insegna a seconda di chi è sottomesso: se la prima persona alla seconda o il contrario³⁷.

La romanza implora e insegna, ma soprattutto incanta, invoca, ordina, ricorda, rimprovera e così via, ma, di regola, si rivolge 'in seconda persona', a 'una seconda persona'. Anche nella struttura da ballata della crudele 'Romanza-oh', dove, sembra, dovrebbe valere una misura epica obiettiva, è difficile avere dubbi su chi racconta la narrazione lirica e su a chi è indirizzata. La romanza crudele fa proprio come Stanislavskij: traduce il contenuto lirico nella lingua dell'azione diretta.

Rivolgendosi all'amata, la romanza non si affretta a chiamarla per nome, come se seguisse il consiglio di Heine: "Se sei terribilmente affascinato da delle dame, non chiamarle per nome ad alta voce". (Il poeta ironico aggiunge: "Per il loro bene, se sono

³⁶ Blok prese "dalla romanza la sua sonorità, la sua fluidità, le sue pause, le sue rime e persino a volte le sue parole..." scrisse K. Čukovskij, aggiungendo: "E il costante rivolgersi a una donna: 'tu'" (*Kniga ob Aleksandre Bloke*, Sankt-Peterburg 1922, p. 46): "Non è un caso che le poesie di Blok siano piene di appelli al 'tu', da cui partono fili diretti verso il lettore e l'ascoltatore: una tecnica canonica per la romanza", Ju. Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka*, Moskva 1965, p. 256.

³⁷ R. Jakobson, *Linguistica i poëtika*, in *Strukturalizm: 'za' i 'protiv'*, Moskva 1975, p. 203.

perfette. Per il tuo bene, se sono banali”, ma questo non vale per le romanze: qualsiasi maledizione può cadere sul capo di un’innamorata romanzesca, ma non potrà mai essere banale). Sembra che il genere richieda di evitare un’eccessiva concretezza per non interferire con l’appropriazione lirica della romanza da parte dell’interprete e dell’ascoltatore. Sebbene appaia molto raramente in una romanza, un nome femminile si trasforma da nome proprio in quello generico dell’amata, diventando una sorta di pseudonimo assunto al suo passaggio dal mondo reale a quello romanzesco (tutte quelle Lila, Liza, Zemfira, Chloe, Malvina nelle liriche romanzesche della fine del XVIII secolo e inizio XIX secolo – in contrapposizione alle canzonettistiche Dunja e Maša, alle Faina e Carmen di Blok e alle Marusja della romanza crudele).

La canzone di massa sovietica non è mai stata così vicina alla romanza, e la romanza non è mai stata così organicamente presente nella vita sovietica come durante la Seconda guerra mondiale. È comprensibile: in quegli anni il principio individuale e intimo si era in parte liberato dalla pesante oppressione dello stato, la vita umana in guerra dipendeva molto di più dal caso e dal ‘destino felice’ rispetto che in tempo di pace e, soprattutto, la guerra divideva inesorabilmente le persone in ‘uomini senza donne’ (per usare la formula di Hemingway) e ‘donne senza uomini’, l’intimità diventava un’utopia inaudita. La poesia lirica si trasformava necessariamente in lettera, in corrispondenza. La situazione sociologica di quegli anni non poteva che far nascere il testo romanzesco, la canzone romanzesca, la romanza in quanto tale, e contribuì alla rinascita del genere. La realizzazione della romanza ha avuto luogo sullo sfondo di un’esplosione della creazione folklorica.

Un ricordo d’infanzia indelebile: nel vestibolo di un treno notturno, al rumore delle ruote e al tintinnio dei respingenti, un giovane tenente cantava *Tëmnaja noč* [Una notte scura] con un trasporto così spaventoso, con una sincerità così sconcertante, con totale abnegazione, che era in qualche modo imbarazzante assistere alla scena. Questa conversazione notturna, questa lettera cantata alla sua amata con una forza inaudita, mi ha rivelato il significato

romanzesco della canzone del film. Anche *Aspettami* di Simonov era una conversazione diretta con la persona amata: migliaia di uomini in guerra, dai soldati ai marescialli, inviavano a casa questa poesia, ritagliata da un giornale o copiata a mano. Purtroppo, la potenza romanzesca di *Aspettami* non è stata adeguatamente tradotta in musica, ma i tentativi sono stati frequenti.

Milioni di persone hanno cantato “Crepita il fuoco nell’angusta stufetta...” (*Zemljanka* [Il rifugio interrato] di A. Surkov) senza rendersi conto che non si trattava di una canzone ma di una romanza, in cui l’angusta stufa non ha cancellato il ricordo del vecchio camino romanzesco. È così che i musicisti contemporanei suonano la *Messa* di Bach, senza pensare al suo significato rituale. La romanzesca *Il rifugio interrato* si è rivelata essere la più (forse l’unica) umana delle poesie del poeta A. Surkov, particolarmente fedele al regime. Gli studiosi di letteratura dell’epoca postbellica non sapevano che farne de *Il rifugio interrato*, e non l’hanno inclusa nelle loro pubblicazioni su Surkov: nemmeno nelle monografie! Bisogna notare che inizialmente l’autore non attribuiva alcun valore a questa poesia: “Non aveva intenzione di pubblicarla, erano dei versi poetici tratti da una lettera alla moglie. Surkov li aveva scritti effettivamente in un rifugio sotterraneo, nei ‘campi innevati nei dintorni di Mosca’, nella zona di Istra, alla fine di novembre 1941”³⁸. I versi erano una lettera: questo ha segnato il destino romanzesco della poesia, come ha chiarito ironicamente Nikolaj Glaskov:

Рассчитывая на успех,
Желая отразить эпоху,
Поэт сложил стихи для всех.
Жена прочла, сказала: – Плохо.

Тогда лишь ей, своей жене,
Поэт сложил стихи другие.
И оказалось: всей стране
Потребны именно такие!³⁹

³⁸ *Druzja-odnopolčane. O pesnjach, roždënných vojnoj*, a cura di A. Lukonnikov, Moskva 1975, p. 101.

³⁹ *Den’ poëzij. 1956-1981: izbrannoe*, Moskva 1982, p. 47. “Contando sul successo, / volendo riflettere la sua epoca / il poeta compose versi per tutti / La moglie li lesse e disse: pessimi. // Allora solo per lei, sua moglie, / il poeta compose altri versi / e risultò che a tutto il paese / erano necessari simili versi!”.

A tutto il paese in guerra si rivelarono necessari versi romanzeschi e romanze, anche se poche opere degli anni della guerra ottennero la designazione di 'romanza' da parte degli autori, e ciò che è ancora più importante, non tutte queste opere che sono state contrassegnate come romanze sono entrate nell'uso quotidiano. Gli studiosi hanno giustamente notato la penetrazione della struttura della canzone nella romanza degli anni della guerra, ma non sarebbe più corretto notare la penetrazione della romanza nella canzone di massa?

Sulle vetrine degli studi di registrazione fino a non molto tempo fa si poteva leggere: "Una lettera sonora è il miglior regalo". Così era la romanza (soprattutto dalla fine del secolo scorso) e lo è ancora oggi, e i creatori del repertorio romanzesco lavoravano come un gigantesco atelier per la produzione di lettere sonore. Quando si componeva un nuovo testo sulla musica di una romanza già popolare, la musica assumeva il ruolo di busta per questa lettera: un pacchetto dai molteplici usi.

6.

Definire una romanza un monologo lirico è riduttivo e impreciso. Una romanza è la metà di un dialogo. Ogni appello, che sia pronunciato, scritto o cantato, implica o prevede la possibilità di una risposta, e il repertorio romanzesco si avvaleva di questa possibilità. Nel sistema comunicativo formato dal repertorio romanzesco, la comunicazione era bidirezionale: le lettere sonore andavano avanti e indietro, per così dire. È strano che una caratteristica sorprendente del repertorio di inizio secolo, ovvero la presenza di un numero enorme di 'romanze di risposta', non sia stata adeguatamente notata o apprezzata. Sono state interpretate come risposte dagli stessi autori del repertorio, dai suoi esecutori, sia professionisti che dilettanti, e da tutte le masse che le cantavano.

Alla romanza *O pozabud' bylye uvečen'ja* [Oh, dimentica i vecchi passatempi] seguì la romanza *Ja pozabyl bylye uvečen'ja* [Ho dimenticato i vecchi passatempi], a *Poceluj menja* [Baciami] seguì *Ja tebja poceluju* [Ti bacerò], a *Čaruj menja* [Incantami] *Ne čaruj* [Non incantarmi], a *Molči* [Ta-

ci] – *Ne zamolču* [Non tacerò]. Le pubblicazioni e le rappresentazioni delle romanze di risposta sono state regolarmente fornite con l'indicazione di ciò a cui stavano rispondendo: *Vremja ničto izmenit' ne moglo* [Il tempo non potrebbe cambiare nulla] risposta a *Vremja izmenitsja* [Il tempo cambierà], *Očarovannyj laskoj tvoej* [Incantato dalla tua carezza] a *Pod čarujuščej laskoj tvoej* [Sotto la tua incantevole carezza], *Vot čego ja tak choču* [È questo che desidero] a *Net, net, ne choču* [No, no, non lo desidero], *Mne ne zabyt' tvoj lobzan'ja* [Non dimenticherò i tuoi baci] a *Zabyty nežnye lobzan'ja* [I teneri baci si dimenticano], *Net, ne zabyt' ja* [No, non ho dimenticato] a *Zabyli vy* [Avete dimenticato], *Ne govori, čto grust' tvoja naprasna* [Non dire che la tua tristezza è vana] a *Ne govori, čto molodost' sğubila* [Non dire che hai rovinato la tua giovinezza], *Uspokoju ja* [Calmami] a *Uspokoj menja* [Calmati], *Otzovis'* [Richiamami] a *Otojdi* [Ritirati] e persino *Peterburg* [Pietroburgo] a *Moskva* [Mosca]. Negli ultimi due esempi figurano canzoni piuttosto che romanze, ma la possibilità di elaborare una risposta non deriva tanto dalla tradizionale rivalità tra le due capitali, quanto da un contrasto puramente romanzesco tra genere maschile (San Pietroburgo) e femminile (Mosca). Ci sono alcuni pezzi che sono del tutto privi di nome, ma con un'indicazione della romanza a cui rispondono: *Otvet na romans 'Doktor'* [Una risposta alla romanza 'Il dottore']. Infine, c'è la *Romans-ulybka. Otvet na vse (!) romansy* [romanza-sorriso. La risposta a tutte (!) le romanze] (T. Tagamlickij).

Alcune romanze, non avendo ancora ricevuto la loro 'risposta', l'hanno apertamente provocata. La pubblicazione della romanza *Na sebja vy pogljadite* [Guardatevi], ad esempio, è stata accompagnata dalla nota: "Una sfida". In sostanza, ogni romanza era 'una sfida' fin dall'inizio. La sfida è stata accettata con entusiasmo: a ogni romanza di successo sono seguite diverse 'risposte', due o più, un'infinità di spunti, a seconda del punto di vista di chi rispondeva. La famosa (e tuttora parodiata) romanza *Vy prosite pesen* [voi chiedete canzoni] aveva, a quanto pare, non meno di una mezza dozzina di risposte, tra cui *Začem vaša pesn' tak pečal'na* [Perché la vostra

canzone è così triste], *Ja pesen prosila* [Ho chiesto canzoni] e *Ja pesen ne prošu* [Non chiedo canzoni]; le risposte alla romanza *Požalej* [Abbi pietà] formavano un intero sistema, che esauriva quasi tutti i modi possibili di rapportarsi alla richiesta in essa contenuta: *Ne mogu požalet'* [Non posso avere pietà], *Ja ne v silach žalet'* [Non sono in grado di avere pietà], *Ach, naprasno žalet'* [Ah, avere pietà è cosa vana], *Požalet' ja teb' ja ne mogu* [Non posso avere pietà di te], *Požalet'-to ja mogu* [Posso avere una qualche pietà]. Una romanza di risposta poteva riscuotere maggiore successo di una romanza di richiesta: ad esempio, *Jamščik, ne goni lošadej* [Cocchiere, non spronare i cavalli] era più popolare di *Goni, jamščik* [Corri, cocchiere], a cui fungeva da risposta. E la romanza di risposta *Pozabud' pro kamin, v nēm pogasli ogni* [Dimentica il camino, il fuoco si è spento] ha messo in ombra la romanza originaria *U kamina* [Davanti al camino]. Nella coscienza delle masse urbane che cantavano, la romanza di risposta non era percepita come secondaria o di secondo piano: era una parte necessaria dello scambio di 'lettere sonore'. La romanza crudele, virando verso la struttura della ballata, ha assorbito questo dialogo e ha inglobato 'la sfida' e 'la risposta' all'interno di un'unica opera.

Il sistema comunicativo romanzesco di appelli e risposte stava prendendo forma e si stava sviluppando rapidamente proprio ai tempi di Blok, per cui di fronte a questo fenomeno della romanza di risposta, il poeta, sorpreso, ironizzava: "Gli zingari, come i nuovi poeti, ritengono che tutto sia 'strano': un anno fa Aksjuša Prochorova cantava: 'Ma stare con te è dolce e strano', e ora Raisova canta: 'è strano e terribile stare senza di te, il mio canto del cigno si è spento'".

Nel frattempo, Blok ha composto una poesia di tipo indubbiamente romanzesco, scritta prima di queste righe ironiche, ma in piena sintonia con l'essenza della 'corrispondenza' romanzesca. Il dittico *Poseščenie* [Una visita] (settembre 1910) è composto da una richiesta romanzesca (Una voce) e da una risposta ad essa (La seconda voce). In questo modo si fanno eco a vicenda: ogni osservazione della 'Voce' (femminile) è seguita da un'obiezione della

'Seconda Voce' (maschile): "Eccomi di nuovo, mi sono chinata / sul tuo letto, respiro, riconosco..." — "Mi sono abituato a che su questo letto / si chinasse solo un attento nemico..."⁴⁰ e così via.

Se la 'lettera' romanzesca era scritta al presente, la mancanza delle desinenze di genere tipiche dei verbi al passato in russo conferiva alla romanza un'indeterminatezza di genere, il che significa che sia 'lui' che 'lei' potevano allo stesso modo assumere il ruolo di mittente. Ma il tempo passato dei verbi, inserendo le desinenze, rivela immediatamente il genere del mittente. Ovviamente il genere ha un significato determinante nel mondo della romanza dove ci sono solo due protagonisti: un uomo e una donna (la presenza di 'un terzo' o di 'una terza' altera la situazione romanzesca, l'evento romanzesco, ma non il ruolo della categoria di genere). La romanza, come una sorta di 'parola' nella 'lingua dell'amore' cantata, è dotata di genere ma, quanto pare, lo può anche cambiare. Questi cambiamenti possono essere rintracciati in tutti gli spartiti e in tutte le raccolte: la romanza *Ach, ja vlyubljen v glaza odni* [Ah, mi sono innamorato dei soli occhi tuoi] (per l'interpretazione maschile) è pubblicata contemporaneamente come *V odni glaza ja vlyubljen* [Mi sono innamorata dei soli occhi tuoi] (per l'interpretazione femminile). La variabilità di genere di una romanza (che può essere vista come un caso particolare di romanza di risposta) veniva talvolta formalizzata graficamente: il testo della romanza *Pered buketom* [Davanti al mazzo di fiori], ad esempio, è stato stampato secondo il principio 'cancella ciò che non è necessario':

И в старой ленте, в слабом аромате
Я вспоминаю прежнюю/прежнего тебя...⁴¹

La romanza *Pridi, ja ždu* [Vieni, ti attendo] è stata stampata così:

Если б ты знал/Если б знала ты⁴²

E la romanza *S vostorgom žaždu vstreči* [con entusiasmo attendo il nostro incontro] così:

⁴⁰ A. Blok, *I dodici*, op. cit., p. 213.

⁴¹ "E nel vecchio nastro, nella debole fragranza / Ricordo la vecchia/il vecchio te..."

⁴² "Se solo tu fossi informato/informata".

В тебе одном/одной моя отрада...⁴³.

Quando il testo non conteneva desinenze di genere (al tempo presente e così via), la categoria di genere si faceva notare e veniva introdotta attraverso la tonalità musicale: le note per le voci maschili e femminili venivano stampate in parallelo. Le voci maschili e femminili si presentavano come una sorta di equivalenti delle desinenze di genere.

Va notato che una romanza viene eseguita solo da un solista o in duetto — è impossibile immaginare una romanza in trio vocale, quartetto, ecc. Per la romanza da camera questa limitazione, a quanto pare, non sussiste. L'esecuzione di una romanza da parte di un coro o di un ensemble composto da più di due voci è assurda quanto una dichiarazione d'amore collettiva⁴⁴. Il variare della romanza in base al genere è la chiave per comprendere questo fenomeno: l'esecuzione da solista è l'appello di una persona, un protagonista della 'storia d'amore', a un'altra persona, mentre il duetto è 'una romanza e una romanza di risposta' eseguite insieme, in cui la risposta coincide con l'appello. In altre parole, 'lei' crede di essere nello stesso rapporto con 'lui' e 'lui' con 'lei'. La romanza di risposta sembra 'restituire' la romanza di richiesta.

Nella natura comunicativa di una romanza riecheggia un'inaspettata affinità: in termini di caratteristiche di genere, una raccolta di romanze (e ancora di più un repertorio romanzesco) è più vicina al romanzo epistolare e ai vecchi 'manuali per la corrispondenza': raccolte di esempi di lettere per tutte le occasioni⁴⁵ (anche se la raccolta di romanze ha un'occasione particolare). Gli storici della letteratu-

ra non finiscono forse, una volta stabiliti i destinatari e collegata l'opera letteraria alla biografia, per decifrare i volumi di poesie come manuali per la corrispondenza? È per questa ragione che la lettera (nel senso più diretto e 'postale' della parola) è diventata il motivo prediletto e ricorrente della lirica romanzesca e della romanza in quanto tale: dal puškiniano *Proščaj, pis'mo ljubvi* [Addio, lettera d'amore] fino a *Mne slučajno v svjazke starych pisem* [Mi sono trovato per caso in un fascio di vecchie lettere] (dal repertorio di Tamara Ts'ereteli). La presenza di questo motivo trasforma la romanza in una risposta definitiva, in una auto-metadescrizione e conclude con la stessa la corrispondenza romanzesca.

L'intreccio lirico interno di una romanza-appello o di una romanza di risposta può essere facilmente drammatizzato: la storia di una relazione intima, 'coagulata' in una romanza e presentata come una caratteristica dell'ora romanzesco, si dipana in una serie di momenti consecutivi. Un esempio decisamente espressivo, ma non certo raro, è il film muto *Ugolok* [L'angoletto], basato sull'omonima romanza, che

racconta la storia di una donna che, aspettando il suo amante, 'riempiva di fiori il suo angoletto', di come aspettasse il suo amante, fino a che, logorata dall'attesa, si accorgeva che lui l'aveva abbandonata. Per mezz'ora, lasciata sola sullo schermo, la Germanova dimostrò la felicità dell'amore, la gioia dell'attesa, lo smarrimento, i primi dubbi, l'ansia e la disperazione...⁴⁶.

Il fatto è che la romanza *L'angoletto* è come un piccolo melodramma condensato, raccontato in versi cantati da un partecipante all'altro. Lo stesso tipo di intreccio di *L'angoletto* non è difficile da ritrovare in una qualsiasi romanza. Si potrebbe ipotizzare che il pubblico avesse in mente la romanza, e che il film *L'angoletto* trasformasse le immagini mentali in immagini visive. Decine di film dei primi anni del cinema russo sono stati intitolati con versi tratti da romanze: *O, esli b mog vyrazit' v zvukach* [Oh, se solo potessi esprimermi con i suoni], *Otcveteli už davno chrizantemy v sadu* [I crisantemi in giardino sono da tempo sfioriti], *Moj kostër v tumane svetit* [Il mio falò brilla nella nebbia], *Mečtam o sčast'e net vozvrata* [I sogni di felicità non hanno ritorno],

⁴³ "Tu solo/sola sei la mia gioia..."

⁴⁴ Nel verso di Junna Moric "quando eravamo giovani" (in base al contesto) 'noi' significa: 'io, il poeta, e la generazione dei miei coetanei', ma quando questo verso viene declamato con l'accompagnamento della chitarra da un duetto che solitamente esegue canzoni e romanze, allora 'noi' prende il significato di 'io e te' (un uomo e una donna).

⁴⁵ Il manuale per la corrispondenza è un libro che contiene le regole e gli esempi per scrivere lettere, carte, corrispondenza commerciale e privata; raccolta di lettere (V. Dal', *Tolkovyj slovar' živogo velikorusskogo jazyka. V 4 tomach*, III). Il celebre *Pis'movnik* [Manuale per la corrispondenza] di N. Kurganov (1769) è un libro di tipo leggermente diverso: contiene a mo' di appendice una selezione di canzoni popolari e di 'protoromanze'. È stato uno dei primi tentativi di raccogliere questo repertorio.

⁴⁶ S. Ginzburg, *Kinematograf dorevoljucionnoj Rossii*, Moskva 1963, p. 213.

I ljubov' byla tol'ko mečta [E l'amore era solo un sogno], *Noči bezumnye, noči bessonnnye* [Notti folli, notti insonni], *Davanti al camino*. Come le risposte romanzesche, ci sono state anche quelle cinematografiche: *Davanti al camino* è stato seguito da *Pozabud' pro kamin* [Dimentica il camino]. Ma gli storici del cinema che sostengono che il contenuto di questi film è indipendente rispetto al contenuto delle rispettive romanze⁴⁷ hanno ragione solo in parte.

Va tenuto presente che una romanza popolare è diventata il segno universalmente riconoscibile di una particolare situazione, di un qualche momento di una 'storia d'amore'. Inserito nel film, questo segno dava una sorta di indizio di una trama cinematografica diversa da quella della romanza, ma analoga ad essa, indicando il momento esatto all'interno della 'storia d'amore'. Il titolo dei film muti preso in prestito dalle romanze diventava quindi un 'sovratitolo', a tutti chiaro. In questo modo, la formula lirica della romanza ha superato i confini del genere e si è trasformata in un segno culturale comune, adatto non solo al cinema di gusto *Kitsch*. Persino un grande artista come Čechov, con i suoi *Cvety zapozdalye* [Fiori tardivi], marcò la propria opera con questo segno. Lo stesso fecero Ivan Bunin con *V odnoj znakomoj ulice* [In una strada conosciuta] e Andrej Platonov con *Na zare tumannoj junosti* [All'alba di una nebulosa giovinezza].

Il numero delle romanze di risposta è aumentato enormemente in quanto quasi ogni romanza del repertorio poteva servire come risposta alle altre. Accostando una romanza a un'altra, si potrebbe creare una serie inesauribile di irripetibili 'storie d'amore' in forma di romanze-lettere. Ogni romanza poteva facilmente trasformarsi in una scena drammatica: la combinazione di singole scene produceva un atto drammatico coerente. Il dialogismo interno delle romanze di appello e di risposta si è concretizzato nel dialogo romanzesco vocale-drammatico da varietà. In questo modo sono stati allestiti diversi spettacoli di successo, tra cui *Cyganskije pesni v licach* [Canzoni zigane recitate], noto a Blok. La disputa tra l'utopia romantica e l'utopia dell'operetta è stata

portata al limite da questo spettacolo.

Il repertorio romanzesco si svolgeva nelle forme più estreme e 'aperte' di lirismo e si allontanava dalla tradizione classica della lirica russa che, evitando gli eccessi, bilanciava gli elementi razionali ed emotivi del verso. Tra l'altro, questa tradizione era evidentemente troppo 'ufficiale' per i versi romanzeschi. Nella romanza incontriamo un modo diverso di esprimere i sentimenti rispetto a quello impiegato nella poesia alta: più immediato, candidamente impulsivo, ingenuamente diretto, poeticamente autosufficiente e che, quindi, non necessita di alcun 'bilanciamento'. Prendendo in prestito versi dalla lirica alta, composti in modo rigorosamente classico, la romanza si affidava ai propri parametri di genere (come l'appello all'amata o all'amato), mentre la pacatezza, limitante dal punto di vista romanzesco, era superata dalla semplificazione, dall'adattamento dei testi, della musica e del modo di esecuzione.

7.

Il modo tradizionale di esecuzione della romanza, che si è formato insieme al genere come parte essenziale della sua struttura, include continue e multiformi deviazioni dalle regole di pronuncia russa.

Queste deviazioni sono troppo frequenti e coerenti per essere casuali. La romanza non si chiede da dove provengano: se da un difetto dell'apparato vocale (un rotacismo, un sigmatismo, una blesità), se dalla peculiarità dei mezzi espressivi dell'esecutore (pronunciare la 'i' come 'y', per esempio, o cantare le sonanti), se dal non padroneggiare appieno le norme di pronuncia (un accento straniero). Date a una romanza una qualsiasi 'deviazione' di pronuncia, e la romanza accetterà questo cambiamento con gratitudine, reinterpretandolo a modo suo e dandogli il proprio significato romanzesco. Un lieve accento straniero o altre deviazioni di pronuncia diventano inaspettatamente (e, di fatto, legittimamente) la sfumatura più importante della fisionomia estetica della romanza.

Questa caratteristica del modo tradizionale di esecuzione l'hanno ascoltata tutti, eppure non l'ha sentita nessuno; in ogni caso, non c'è alcun accenno di

⁴⁷ N. Zorkaja, *Na rubeže stoletij. U istokov massogo iskusstva v Rossii 1900-1910 godov*, Moskva 1976, p. 213.

interpretazione di questa stranezza nella letteratura scientifica dedicata alla romanza, il che è, in un certo senso, corretto, perché la deviazione di pronuncia della romanza deve essere percepita in modo diretto e sensoriale, non razionalmente. Quando sentiamo a teatro un russo sgrammaticato, reagiamo immediatamente: ridacchiamo, sorridiamo o ridiamo. Il linguaggio scorretto, sia che faccia parte dell'immagine scenica sia che rappresenti un errore dell'attore, è soprattutto un segno comico. Un accento straniero in una romanza cantata non è affatto ridicolo. Al contrario, è percepito come qualcosa di serio, necessario per l'ascoltatore e caratteristico non tanto di questo o di quel cantante quanto della romanza, del genere in quanto tale. È evidente che l'accento in lingua straniera a teatro e nella romanza sono segni omonimi, esteriormente sovrapponibili ma profondamente diversi nel significato.

Chi ha assistito al recente boom della canzone degli anni Sessanta e seguenti non avrà difficoltà a ricordare che la rinata romanza e le forme a lei affini della canzone patriottica riscuotevano il massimo successo tra gli ascoltatori quando erano interpretate in russo da cantanti georgiani, armeni, lituani, kazaki, jakuti o da cantanti polacchi, rumeni, cechi o francesi. Un contemporaneo sarebbe sorpreso di realizzare che gli stessi brani, eseguiti da cantanti russi, erano in qualche modo molto meno attraenti. Alla base di ciò non c'era alcuna predilezione dell'"altrui" rispetto al "proprio", perché venivano eseguite canzoni ammantate da un'aura di "tradizione nazionale". Da qui la situazione paradossale per cui l'accento straniero dell'interprete di romanze russe e di canzoni simili veniva percepito inaspettatamente come "proprio", organico alla romanza e in grado di soddisfare le esigenze dell'ascoltatore. Inoltre, un leggero accento straniero o altri piccoli errori di pronuncia (e fonetici) sono alle volte così attraenti da conquistare l'ascoltatore, nonostante le qualità vocali e artistiche del canto.

Ma la romanza non si è discostata solamente dalle regole di pronuncia, intese come ideale astratto, bensì anche dal livello medio delle capacità di pronuncia degli ascoltatori di romanze. Insieme al lessico romanzesco, alla fraseologia, alle curve intonative

ed altri componenti, le deviazioni di pronuncia formano una sorta di 'dialetto romanzesco' della lingua poetica russa.

All'epoca del boom della romanza, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, accadeva la stessa cosa. A. Pleščeev, uno scrittore di quel tempo, ricorda il seguente episodio: quando una cantante francese appena arrivata in Russia iniziò a recitare romanze, distorcendo la pronuncia con ingenua sicurezza, "il mescolarsi della lingua francese con quella di Nižnij Novgorod suscitò in principio delle risate, ma poi piacque"⁴⁸. L'errata pronuncia dell'interprete delle romanze è un luogo comune in molte recensioni, rassegne e memorie di inizio secolo, ma ogni volta veniva notata come fosse la prima, un caso eccezionale e inspiegabilmente riuscito, e quindi perdonabile. L'enorme diffusione e la tipicità del fenomeno sfuggiva ai recensori, agli osservatori e ai memorialisti dell'epoca.

Un noto critico, A. Kugel', ricorda: "Montbazon era una diva dell'operetta. Soggiornò a San Pietroburgo nei primi anni Novanta. Già dopo pochi mesi di permanenza da noi Montbazon cantava, mostrando fascinosamente i suoi denti perlati:

И черный хлеб в обеды – ужин
Ее души не омрачит.
Ей поцелуй горячий нюжен...⁴⁹

Quel 'servé', che lei, birichina, ha enfatizzato di proposito, suscitando l'eccitazione del pubblico. E ha ripetuto 'servé' un numero infinito di volte, e ogni volta aggiungendo nuove fioriture alla lettera 'e'. È diventata quasi un'artista russo-francese, e l'hanno chiamata 'La nostra Montbazon'⁵⁰.

Il civettuolo 'servé' della francese Montbazon, la pronuncia 'piccantemente' blesa e con la erre moscia di Vertinskij, il famoso 'mmmm' passionale di Šaljapin, enfatizzato nel repertorio romantico del grande artista, il 'timbro nasale' della Vjal'ceva e il sottile accento georgiano di Tamara Ts'ereteli sono inaspettatamente sullo stesso piano. Non paragonabili sotto nessun altro aspetto, questi nomi sono parificati dall'esigenza del genere: introdurre nell'inter-

⁴⁸ "Stolica i usad'ba", 1915, 43, p. 21.

⁴⁹ "E il pane nero a pranzo e cena, / Non oscurerà la sua anima / A lei servé un caldo bacio..."

⁵⁰ "Žizn' iskusstva", 1923, 30, p. 5.

pretazione della romanza una deviazione di pronuncia, un piccolo ‘errore’, che nel contesto romanzesco diventa un ‘amplificatore espressivo’.

È ormai chiaro che queste deviazioni non possono essere attribuite al modo di esecuzione della romanza zigana. Al contrario, l’accento enfaticizzato non russo, le parole zigane inserite al posto di quelle russe, le aspirazioni che spezzano la parola in parti e altre ‘stranezze’ del modo di cantare zigano dovrebbero essere interpretate come un caso particolare di deviazione romanzesca della pronuncia. È vero, questo è un caso eclatante: la romanza russa non conosce deviazioni maggiori dalle norme della pronuncia russa rispetto al modo di cantare zigano. Ma questo è anche ciò che gli ascoltatori russi amano di più. Il’ja Sel’vinskij, dopo aver ascoltato gli zingari ‘dal vivo’, si rese conto che la stilizzazione poetica da sola non era sufficiente a riprodurre il loro modo di cantare, ma che era necessaria soprattutto una trascrizione fonetica. Con condensazione parodistica, ma anche con accuratezza parodistica, egli ha trasmesso le caratteristiche di questo modo di cantare nel suo ciclo ‘zigano’: in *Cyganska* [Zigana], *Cyganska 2* [Zigana 2], *Cyganska rapsodia* [Rapsodia zigana] e soprattutto in *Cyganski val’s na gitare* [Valzer zigano alla chitarra]. Non so se qualche folklorista abbia fatto registrazioni fonetiche del canto zigano, ma se non è così, i versi di Il’ja Sel’vinskij possono essere utilizzati alla stregua di una testimonianza (artistica) affidabile di un folklorista. Sembra che non ci sia stato nessun altro tentativo di riprodurre per iscritto le peculiarità di pronuncia della romanza zigana nella poesia russa:

Ночь-чи? Сон-ы Прох?ладыда
Здесь в аллеях заглохше?-го сады,
И доносится толико стон’ы? гиттары:

Таратинна-таратинна тап...

Милый мой – не? сердся:
Не тебе мое горико?е сердце –
В нем Яга наварйлыда с перы?цем ядыды
Черыну?ю пену любви⁵¹.

La massima distorsione ha introdotto la massima espressività in un genere che bramava l’espressività per sua stessa natura, per il suo scopo sociale ed estetico. Tutte le sfere di espressione del verso e della musica erano già al servizio di questo obiettivo, e solo lo ‘spazio’ della pronuncia restava libero. E così cominciarono a svilupparsi tutti i tipi di romanze, in primis quelle zigane, che facevano di tale aspetto il loro cavallo di battaglia.

Per ‘cantante zigana’ non si intendeva un’origine etnica, ma una professione aperta a qualsiasi interprete che ne adottasse i modi e il repertorio. I contemporanei non avevano dubbi: le romanze zigane “esistono da molto tempo. Si tratta, in sostanza, di tutte le romanze ‘crudeli’ di cui si parla nella letteratura russa a partire dall’inizio del secolo scorso”⁵². Lo stile estremamente espressivo del canto zigano, a quanto pare, non si è sviluppato immediatamente. In ogni caso, N. Davydov, esperto della vita moscovita degli anni Cinquanta e Sessanta dell’Ottocento, sostiene che le romanze di quell’epoca erano “molto più semplici ma più musicali, senza la marcatura deliberata degli accenti e senza tutte le particolarità del modo di cantare zigano, che oggi l’hanno notevolmente deformato”⁵³.

L’enfasi deliberata sugli accenti e su tutte le caratteristiche del modo di cantare degli zingani significa portare al limite l’espressività della performance, il che definisce il posto della romanza zigana nella scala emotiva romantica. Non per niente i compositori russi di romanze erano così desiderosi di far eseguire le loro opere agli zingari. Nella rubrica intra-genere della romanza russa, la ‘zigana’ viene individuata secondo gli stessi criteri di quella ‘crucele’ e di quella ‘sentimentale’: sulla base del carattere e del grado di espressività. È solo che la parola ‘zigana’, appartenente a un’altra categoria, nascondeva un po’ questa circostanza.

La pronuncia deviante della romanza, la sua estraneità, la sua ‘stranierità’ e ‘forestierità’ sono ben collegate alla natura utopica del mondo della roman-

⁵¹ «Di nnot-te? Sogn-i. Si è rinfres?cada. / Qui nei viali del giardino abbandona?-do / E giungono soolo i lament-i della chittaorra: // Taratinna-taratinna-tan // Mi-o caaro, non arrabbirti: / Non darò a te il mio cuore amaaro / Dove Jaga ha bollido con il pe?pe i velenni, // la schiuma neer?a dell’amore”.

⁵² G-” Michail, *O tak nazyvaemom cyganskom romanse*, “Teatr i iskusstvo”, 1906, 17, p. 266.

⁵³ N. Davydov, *Moskva. Pjatidesjatye-šestidesjatye gody XIX stoletija*, in *Ušedšaja Moskva*, Moskva 1964, pp. 39-40.

za. Il cambio di pronuncia allude al mondo in cui si svolge l'utopia romanzesca, alla discrepanza tra il mondo utopico e quello reale, alla contrapposizione tra il modo di parlare quotidiano e quello del 'balbettio d'amore'. In fondo, il segno dell'amplificazione espressiva si riempie di significato in funzione soprattutto di ciò che amplifica. Se applicato all'utopia romanzesca, forse l'unica utopia dell'intimità, si rivela naturalmente un segno erotico. Forse è questo il significato recondito della famosa metafora di Puškin:

Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю...⁵⁴

Entrambi i termini di paragone hanno un fondo comune, ovvero le labbra, e l'errore grammaticale di queste labbra viene paragonato al loro sorriso. Non è forse per questo che Blok ha insistito tanto sugli 'errori' grammaticali e di altro genere delle sue poesie? I testi di Blok, intrisi di romanzità, sembrano tradurre nel linguaggio dei suoi agrammatismi e solecismi le deviazioni di pronuncia della romanza. Forse è qui, nell'amplificatore espressivo della romanza, che hanno avuto origine i famosi errori di Blok, e la deviazione grammaticale di Blok è simile, o anche semplicemente equivalente, alla registrazione fonetica di Sel'vinskij. Blok sentì e riprodusse in modo particolare gli errori delle bocche che cantavano la romanza: "E io seguivo e cantavo i loro incontri", "E io, invisibile a tutti, seguivo il rozzo profilo dell'uomo", "Non aspetto i primi misteri, credetemi, non mi germoglieranno...", "Avendo scelto un amico designato, abbandona un fiore nel pavimento..." (di simili errori nelle romanze ce ne sono a bizzeffe).

Il carattere romanzesco di questi brani è evidente nonostante la loro brevità, e la lingua sembra quella di uno straniero che parla bene il russo. Uno studioso contemporaneo osserva giustamente che "Blok stabilisce una connessione diretta tra i suoi 'errori grammaticali' e il contenuto poetico che voleva

esprimere"⁵⁵, ma non dice nulla sul contenuto poetico che Blok ha presumibilmente espresso: il contenuto romanzesco. Le deviazioni linguistiche di Blok sono giustamente valutate come "molto attente e discrete"⁵⁶ sullo sfondo degli esperimenti linguistici di Chlebnikov, Pasternak, Majakovskij, Cvetaeva, Belyj, ma forse gli 'errori grammaticali' di Blok dovrebbero essere considerati su tutt'altro sfondo, quello romanzesco.

8.

Muovendosi nel tempo e modellandosi lungo il percorso, la romanza ha trovato qualcosa di affine a lei in una serie di fenomeni letterari successivi, e una volta trovato l'ha fatto proprio. È chiaro che la vittoria dell'elegia sull'ode nella poesia russa ha un ruolo eccezionale per la storia della romanza. La romanza ha riordinato a modo suo la sensibilità dell'epoca del sentimentalismo (da qui deriva anche la romanza sentimentale), il massimalismo della trama della ballata sull'amore fatale tipica dell'età romantica (la romanza crudele), il paesaggio tempestoso di Ossian insieme ai nomi esotici delle sue eroine, la descrizione minuziosa dei sentimenti intimi di un 'Heine russo' (pur essendo del tutto insensibile alla sua ironia: dopo tutto, "non si scherza con l'amore"!), la decadenza spirituale e quella della cultura del verso, che segnò il 'tempo senza tempo' della fine del secolo, le tensioni, per dirla con Blok, degli 'anni sordi, zingari, apuchtiniani', il lirismo tragico dello stesso Blok, ecc.

Tutto ciò che incontrava sul suo cammino, la romanza lo assimilava solo nella misura in cui esso favoriva, o almeno non contraddiceva, la formazione di un'utopia intima di massa. Attingendo alla lirica e alla musica russa (dai modelli dei classici alle poesie dei dilettanti), la romanza divenne un fenomeno espressivo della cultura nazionale e a sua volta ebbe una notevole influenza sullo sviluppo dell'arte poetica e musicale, sui generi teatrali e di va-

⁵⁴ "Come non amo senza un bel sorriso / Una bocca vermiglia, così invisibile / M'è il russo idioma senza qualche errore", A. Puškin, *Eugenio Onegin*, a cura di E. Lo Gatto, Firenze 1967, p. 83.

⁵⁵ O. Revzina, "Grammatičeskie ošibki" Bloka, in *Sbornik statej po vtoričnym modelirujuščim sistemam*, Tartu 1973, p. 157. Gli esempi riportati sopra degli agrammatismi di Blok sono presi da questo articolo.

⁵⁶ Ibidem.

rietà e sulla cinematografia. La romanza può essere strappata dalla cultura russa solo con la carne e pericolosamente vicino al cuore.

La struttura interna del genere è formata dal suo funzionamento sociale ed estetico ‘esterno’, sotto forma di un ‘linguaggio amoroso’ musicale-poetico con molte particolarità linguistiche: costituito da singole opere-‘parole’, il repertorio romanzesco è implementato nella vita quotidiana come un sistema comunicativo a sé stante con le sue caratteristiche di modalità, sinonimia e antonimia, direttività, genere e pronuncia. Se si confronta ‘la lingua della romanza’ con una lingua in senso proprio, una ‘lingua naturale’, diventa chiaro che la romanza coltiva solo quelle categorie grammaticali (convenzionalmente parlando) che sono necessarie e sufficienti per le esigenze specifiche della ‘lingua amorosa’. Contrapponendo l’intimo all’ufficiale, la ‘lingua della romanza’ assomiglia alle lingue segrete e agli *argot* che, come questa, si formano sulla base della ‘comunicazione interiore’. Il paradosso del genere sta nel fatto che, pur essendo un linguaggio d’amore intimo, recondito e segreto, viene eseguito in pubblico. Rivolto a un’unica persona, viene ascoltato da tutti. La romanza porta all’estremo questa contraddizione tra l’individuale e l’universale che è insita in tutta la lirica, ma esteticamente la ‘rimuove’ in misura minore rispetto alla lirica e mai completamente. Così come l’erotismo ‘autentico’ si circonda di parole e ciò che è naturale e biologico si ricopre di cultura, così conviene studiare attentamente la romanza, mentre si muove dal ‘basso’ verso ‘l’alto’.

Naturalmente, le caratteristiche della romanza qui descritte sono solo un abbozzo, uno schema che deve essere sviluppato e perfezionato. Non abbiamo ancora a che fare con un ritratto della romanza, ma con una campitura preparatoria ancora approssimativa, ma già emergono i contorni generali, il rapporto tra le parti e anzi, già si può indovinare la futura somiglianza e il carattere.

Sarebbe un errore grossolano interpretare le invarianti del genere qui descritte come un dogma la cui inosservanza porta all’eresia. Le caratteristiche descritte sono solo un’indicazione dei poli verso cui gravita la romanza, una tendenza che emerge se si

considera il genere nel suo complesso, il mondo artistico del genere nella sua interezza, e che in ogni singola opera si manifesta in misura maggiore o minore. Questo grado è la misura della probabilità che una poesia lirica possa diventare una romanza.

In questo modo la romanza si è formata completamente verso la fine del secolo scorso e in questo modo si presentava ai tempi del suo boom a cavallo tra il XIX e il XX secolo. Gli studi dedicati alla cultura di inizio secolo (e in particolare alla vita musicale nelle sue manifestazioni di massa) hanno descritto dettagliatamente tale successo della romanza, ma spesso non hanno visto in questo una qualche novità, non hanno riconosciuto questo boom in quanto ‘fenomeno’.

In quest’epoca (che all’incirca coincide con il periodo di attività di Blok) si è verificata una crescita senza precedenti della domanda di tutti i generi musicali e una produzione enorme, quasi industriale, di composizioni canore. Il volume del repertorio di tutti i generi musicali si è moltiplicato in modo rapido e incontrollato. Il *corpus* canoro-romanzesco, come una stella supergigante, ha trascinato e inglobato tutto ciò che è caduto nella sua sfera di influenza. Canzoni vecchie e nuove, o di origine del tutto ignota, romanze, versetti, canzonette, stornelli, si riversavano sulla folla di innumerevoli trattorie, birrerie, ristoranti, bettole, osterie, dai palcoscenici dei giardini estivi, delle fiere popolari, dei mercati, nei cabaret e nei teatri delle miniature, nelle sale da concerto, nelle salette cinematografiche prima dello spettacolo e semplicemente per le strade, al suono dell’armonica, della balalaika, della chitarra, della fisarmonica e del pianoforte, dell’organetto a manovella, nei cortili e negli incroci, accompagnate da orchestre russe, rumene, zigane e di ‘dame’, o completamente prive di accompagnamento, da solisti o in coro: basta prestar l’orecchio! E la folla urbana ha inghiottito avidamente questo flusso, appropriandosene e trasformandolo in una lirica propria.

In questo flusso canoro si diffondeva sempre più frequentemente la voce rauca, ma infinitamente attraente e quasi miracolosa del grammofono. Seppur non un miracolo, era comunque il primo tentativo di registrare meccanicamente e riprodurre la musica e

la voce umana. L'uomo moderno, circondato da ogni parte dalla riproduzione meccanica ed elettronica del suono (il registratore, il cinema, la televisione, la radio e via dicendo) non sarebbe già in grado di comprendere e apprezzare la forza magica dell'impressione che suscitò il grammofofono negli ascoltatori del tempo. Il boom della canzone di inizio secolo deve molto a questa novità tecnologica, ma chi potrebbe dire che era il boom della romanza a essere la causa della diffusione del grammofofono o, al contrario, la fortuna del grammofofono ad aver provocato il boom della canzone? E tale fortuna fu immensa: negli anni precedenti alla prima guerra mondiale in Russia venivano prodotti non meno di quindici milioni di dischi all'anno e altri cinque milioni importati dall'estero.

I baracconi, i circhi, i 'cinéma' e i pub si affrettarono a procurarsi questa novità. "Bevo ascoltando il grammofofono nella birreria sulla Goročovaja" appuntò con pedanteria Blok. Possiamo stare certi del fatto che la birreria sulla Goročovaja fosse particolarmente gettonata proprio per il fatto che là ci fosse un grammofofono. In virtù del grammofofono si riceveva a casa e si accettavano gli inviti: a casa di M. Terščenko "sedevamo con Remizov", annota più tardi Blok, "hanno portato un grammofofono, ancora una volta Varja Panina". E ancora un'altra visita nella stessa casa: "All'inizio ha cantato il grammofofono: Varja Panina e Šaljapin, la divina Varja Panina. La divina Varja Panina, la divina Anastasja Vjal'ceva e Nadežda Plevickaja, anche lei divina, a quanto pare, erano veri e propri idoli, che avevano dato inizio a un particolare culto con un corrispondente rituale di venerazione, che farebbe invidia persino alle stelle del cinema d'oggi.

Un accanito prosatore come Aleksandr Kuprin scrisse versi per le romanze, e pare che si appassionò alle romanze un poeta antiromanzenesco come Vladimir Majakovskij: la sua voce era magnifica, ma non abbastanza intonata. Perciò sperimentava il grado supremo di ascesi monastica, per combattere tutta la vita contro la romanza dentro di sé e subire in questa lotta una sconfitta cocente. La romanza dava voce a versi di poeti del tutto opposti, come Anna Achmatova e Sergej Esenin. Incom-

parabili personalità poetiche come Andrej Belyj e Igor' Severjanin cantavano con frenesia i propri versi su motivi gitano-romanzeneschi. La passione del simbolismo per il folklore aprì le chiuse anche per la semi-folklorica romanza, che in una larga corrente si sparse per i campi simbolisti. Era un'epoca malata di romanza (o forse che si curava con essa?). Nelle 'torri' esoteriche e ai loro piedi accadde quasi la stessa cosa: diverse decine di romanze tra le più popolari furono composte da Nikolaj Charito, studente di giurisprudenza di Kyiv e partecipante della cerchia clandestina di Dmitrij Bogrov, futuro assassino di Stolypin. E pare che lo stesso Bogrov componesse versi disperatamente romanzeneschi...

Le grandi città (in particolare le capitali) erano diventate propagatrici della produzione di canzoni di massa e l'espressione 'andare a Mosca per le canzoni' (o anche in altre città) aveva perso il suo senso metaforico. Le tipografie cittadine stampavano giorno e notte canzonieri, piccole edizioni dei testi (senza spartito) in uno, due o tre fogli stampati. Evidentemente gli spartiti non erano necessari, le melodie corrispondenti erano all'orecchio di tutti e la diffusione delle canzoni aveva preso un andamento quasi folklorico, tanto che anche i testi nei canzonieri erano spesso ricopiati ad orecchio. Secondo la testimonianza di Aleksandr Jakub, tra la prima rivoluzione russa e la prima guerra mondiale in Russia erano stati pubblicati più di 150 canzonieri all'anno. Sembra uno scherzo, si tratterebbe di un canzoniere ogni due giorni. Secondo altre testimonianze, nei cinquanta (all'incirca) anni prima della guerra in Russia erano stati pubblicati più di 60.000 opere canore-musicali su spartiti separati. Si tratta del numero dei titoli e non delle edizioni, che, effettivamente, sarebbero decisamente di più, in quanto i canzonieri più popolari venivano ristampati più volte.

Tutti questi dati e calcoli statistici hanno per noi un grande significato, in quanto nel canto cittadino di massa, nei canzonieri, nei dischi da grammofofono e negli spartiti pubblicati era proprio la romanza a farla da padrona. La cultura alta del 'secolo d'argento' era letteraturo-centrica, anzi persino poesio-centrica, mentre nella stessa epoca occorre definire la cultura di massa della città, specialmente nei suoi strati me-

di e bassi, romanzo-centrica, e questi due centri si trovavano tra di loro in uno stato di forte attrazione e repulsione.

Anna Achmatova ha chiamato Aleksandr Blok il ‘tragico tenore della sua epoca’, e questa definizione, esternamente fredda, ma internamente rovente, incisa, come un epitaffio, nel miglior marmo acmeista, rimane ancora aperta all’interpretazione, nonostante i molti tentativi e l’aiuto dell’autrice. Il tenore è sempre il beniamino del pubblico contemporaneo, colui che per lui incarna l’immagine più perfetta dell’innamorato, dell’amato, dell’amante. Il fascino dell’eterna giovinezza, che circonda l’immagine di ‘perenne ragazzo’ di Blok rientra certamente tra i componenti della metafora achmatoviana: il tenore lirico dell’epoca, non dimentichiamo, era Sobinov. ‘Tenore dell’epoca’ è qualcosa di più di ‘celebre’ o anche di ‘grande’ tenore. È una voce figlia dell’epoca, predestinata a ‘cantare’ l’epoca, a raccontarla, attraverso di sé, nella sua interezza e globalità. Raffigurare l’epoca con tutte le sue contraddizioni e i suoi tabù. Diventare un organo del corpo dell’epoca e allo stesso tempo un organo sul quale possa risuonare. E ovviamente in un’epoca tragica anche la voce deve essere tragica, non nel senso propriamente canoro, ma in senso ontologico. La formula di Achmatova gioca evidentemente su questi due significati. Ed ecco, pare che il tenore dell’epoca l’abbia cantata su una melodia romanzesca.

Né la guerra mondiale, né la rivoluzione e neppure la guerra civile hanno ucciso la romanza. Questi eventi non hanno fermato il suo boom, l’hanno appena rallentato, ne hanno forse abbassato il grado, ma solo relativamente: gli avvenimenti esterni al mondo romanzesco erano troppo grandi e tragici. Gli anni Venti, gli anni della NEP, hanno registrato un nuovo boom della romanza, nonostante stesse iniziando la lotta della macchina ideologica sovietica contro di essa, ritenuta un ‘residuo del maledetto passato’. L’onore di aver inferto il colpo più forte alla romanza appartiene, e non ci sorprende, al realismo socialista: il suo inizio corrisponde alla fine dell’esistenza della romanza in forma aperta, pubblica e di massa. Il volgare collettivismo dell’ideologia sovietica e del suo realismo socialista era assolutamente incompa-

tibile con il discreto, ma categorico personalismo della romanza. Una raccolta dedicata alla romanza russa a cavallo dei secoli dovrebbe, in realtà, terminare con quella romanza in cui si era trasformata la lettera scritta da Majakovskij prima di morire. Il ‘Noi’ alla Zamjatin della canzone di massa sovietica si è abbattuto con tutta la sua mole sul ‘tu ed io’, facendolo sprofondare nel sottosuolo. Sul piano sociale la questione sull’esistenza della romanza e il suo ulteriore funzionamento è né più né meno la questione sul riconoscimento dello status alla vita privata, non statale, non subordinata alla società, la questione dei diritti dell’individuo.

www.esamizdat.it ◇ M. Petrovskij, *Il fascino discreto del Kitsch, ovvero che cos'è la romanza russa*. Traduzione dal russo di A. Cavazzoni (ed. or: Idem, *Skromnoe obajanije kiča, ili Čto est' russkij romans*, in *Russkij romans na rubeže vekov*, a cura di V. Morderer – M. Petrovskij, Kiev 1997, pp. 3-60.). ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 277-309.

◇ **M. Petrovskii, *The Discreet Charm of Kitsch, or What Is Russian Romance?*** ◇
 Translated by Anna Cavazzoni

Abstract

Italian translation of *Skromnoe obaianie kicha, ili Chto est' russkii romans* by Miron Petrovskii.

Keywords

Russian Romance, Cruel Romance, Chamber Romance, Gypsy Romance, Urban Folklore.

Author

Miron Petrovskii (1932, Odessa-2020, Kyiv) was a Kyivan philologist, historian of literature, and writer. He never held any positions at any universities or academic institutions nor any academic degrees. He earned an MA in Philology (extra-mural) from Kyiv University, 1957. He characterized himself as a self-taught individual and an outsider, both in the USSR and in the independent Ukraine. He served in 1959-1962 as a literary secretary of Kornei Chukovskii and an editor at "Iunost" monthly (Moscow). Most of his life, he was unemployed. After 1994, he served (together with Gelii Aronov) as the literary editor of the "Yehupets" literary almanach (Kyiv). His publications appeared in such periodicals as "Novyi mir", "Iunost", "Voprosy literatury", "Detskaia literatura", "Knizhnoe obozrenie", "Literaturnoe obozrenie", "Literaturnaia uchëba", "Literaturnaia gazeta", "Sovetskii èkran", "Sem'ia i shkola", "Ogonëk", "Filosofskaia i sotsiologicheskaia mysl'" and others. His books took dozens of years to see the light of day, and when they did, they appeared in a censored version or they have been heavily plagiarized while moving in the manuscript form from one publishing house to another. During his lifetime, he managed to publish less than half-a-dozen books, including *Kniga o Kornee Chukovskom* [A book on Kornei Chukovskii, 1966]; *Muzyka èkrana* [Music of the movies, 1967; in Ukrainian]; *Knigi nashego detstva* [Books of our childhood, 1984; uncensored version, 2006]; *Gorodu i miru* [Urbi et orbi, 1990; 2nd revised and expanded edition, 2008]; *Master i gorod: Kievskie konteksty Mikhaila Bulgakova* [The master and the city: Kievan contexts of Mikhail Bulgakov, 2001]. He also co-edited a volume on Samuil Marshak (with Boris Galanov and Immanuel Marshak, 1975), on Lev Kvitko (with Berta Kvitko, 1976); and on the Russian romance (with Valentina Morderer, 1997). A significant part of his work remained unpublished (f.e., a monograph on the ideological aspects of the Soviet literature for children; a book on the circus as a phenomenon of the fin-de-siecle culture; and a study on the 20th century literary trends originating from the turn-of-the-century mass culture). His apartment in Kyiv served as a sui generis informal Tartu-University-type philological center in Kyiv.

Translator

Anna Cavazzoni is currently a PhD student in Slavic studies at Sapienza – University of Rome. In 2017, she graduated in Foreign Languages and Literature at the University of Bologna with a thesis in Russian literature. In 2020, she obtained her Master's degree in Modern, Comparative and Postcolonial Literature at the University of Bologna with a thesis in Polish Literature. Her research is devoted to the study of Ukrainian identity in Nikolai Gogol's and Juliusz Słowacki's private letters.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
 © (2022) Anna Cavazzoni



La romanza crudele

Evgenij Kostjuchin

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 311-319 ◇

LA romanza crudele rientra nella famiglia, classificabile in vario modo, delle ‘romanze popolari’. In una delle ultime pubblicazioni di romanze popolari M. Petrovskij suddivide tutte le romanze in *kamernye*, ‘da camera’, e *bytovyje*, ‘di costume’¹. Queste ultime si differenziano, a loro volta, in tre sottocategorie, a seconda dell’appartenenza sociale: la ‘romanza-ah’ da salotto piccoloborghese², la ‘romanza-eh’ dei *bohémienne* e degli zingani e la ‘romanza-oh’, ovvero la ‘romanza crudele’ che circola tra il popolino, per strada, tra le osterie e le fabbriche di periferia, negli scantinati e nelle soffitte. Così commenta Petrovskij il movimento della romanza lungo la scala sociale: “Più la romanza discende nella scala sociale più si avvicina alle modalità lirico-epiche e più fortemente si sentono gli elementi folklorici e mitopoietici”³.

Circa quarant’anni prima il celebre etnomusicologo B. Dobrovol’skij aveva individuato quattro tipi di romanza: 1) la romanza come forma tarda della canzone di costume domestico; 2) la romanza piccoloborghese; 3) la romanza russa di costume; 4) la romanza-ballata; e così le aveva descritte:

Il primo tipo contiene di solito una conclusione, una morale esplicita; le melodie sono tratte dalle canzoni del repertorio classico del genere o si ispirano a esso. Il secondo tipo, di regola, presenta forti corruzioni nel testo e abbonda di contaminazioni sparse; le melodie sono quelle dei musicisti semiprofessionisti del vecchio varietà, leggermente modificate. Il terzo tipo è la ripetizione pedissequa sia delle parole sia della melodia di romanze famose già pubblicate, che un tempo i direttori di coro e i maestri imparavano nelle scuole ecclesiastiche e domenicali. Nell’esecuzione di queste romanze si percepisce sempre un certo ‘accademismo’. Più difficile è definire il quarto tipo che è una sorta di fusione

dei primi due tipi. A livello di contenuto è, di solito, il racconto minuzioso di un evento, spesso ‘un fatto eccezionale’⁴.

Per quanto imprecisa, questa classificazione permette di separare la romanza lirica ‘di costume’, che ha una sua base solida e ‘accademica’, dalla romanza epica ‘piccoloborghese’, riferibile in sostanza alla romanza-ballata, ovvero il “racconto minuzioso di un evento”. In questo senso, le posizioni di Dobrovol’skij e Petrovskij si assomigliano: la romanza crudele, per usare le parole di Petrovskij, “tende all’impianto lirico-epico”, cioè in sostanza è una ballata. La romanza crudele è sempre narrativa, è sempre una ‘storia’ e questo la distingue nella sostanza dalla romanza ‘di costume’ che, invece, è per sua natura lirica.

Dal canto suo, la scala sociale sembra essere alquanto traballante. Le romanze crudeli non sono, in effetti, adatte a un’esecuzione domestica, ma non si limitano nemmeno alle bettole o alle periferie. Nata ai margini della città, la romanza crudele non è rimasta appannaggio unicamente delle masse urbane popolari: nel Novecento la maggior parte delle romanze veniva trascritta nella campagna russa.

La romanza-ballata popolare ha dunque preso il nome di ‘crudele’. Ja. Gudošnikov, studioso di romanza popolare, ne parla in questi termini: “Possiamo definire ‘crudeli’ le romanze cittadine che a un contenuto pretenzioso applicano un lessico altisonante, enfatizzando soprattutto la tragicità dell’evento descritto e la foga delle passioni che ne scaturiscono. . . Il loro protagonista non ambisce a trasformare

¹ Nella traduzione si è mantenuta la parola *byt* in russo, mentre l’aggettivo a esso riferito, *bytovoj*, è stato reso con ‘di costume’ o ‘quotidiano’.

² *Meščanstvo* e *meščanskij* sono stati resi, rispettivamente, con ‘piccola borghesia’ e ‘piccoloborghese’.

³ M. Petrovskij, *Il fascino discreto del Kitsch, ovvero che cos’è la romanza russa*, “eSamizdat”, 2022, XV, pp. 277-309.

⁴ B. Dobrovol’skij, *Čuchlomskoj rajon (Ėkspedicija v Kostromskuju oblast’)*, in *Russkij fol’klor*, VI, Moskva-Leningrad 1961, pp. 142-143. Ja. Gudošnikov propone un’altra classificazione secondo cui esistono “quattro gruppi principali” di romanze: 1) ‘giocose’, 2) elegiache, 3) ‘crudeli’ e 4) satiriche. Quasi un terzo dei testi presentati dall’autore (soprattutto del secondo e del quarto gruppo) non hanno alcun legame con la romanza. Cfr. Ja. Gudošnikov, *Russkij gorodskoj romans: Učebnoe posobie*, Tambov 1990, p. 36.

la realtà, a lottare per gli ideali della società. A guidare le sue azioni è un sentimento di individualismo ipertrofico”⁵. Per quanto il suo giudizio sia eccessivo, l’autore ha ragione sulla sostanza: la romanza crudele racconta una storia drammatica, il cui esito è spesso tragico. Da qui l’aggettivo ‘crudele’.

Le romanze crudeli non di rado sono chiamate anche piccoloborghesi. Tale definizione di tipo ‘sociale’ è piuttosto accurata, ma ha assunto connotazioni negative (‘coscienza piccoloborghese decadente’, ‘eccentricità criminale di bassa lega’, ecc.): in epoca sovietica la piccola borghesia, spesso e volentieri, passava da concetto sociale a giudizio morale. Ma la romanza crudele lo è davvero, un genere piccoloborghese, in quanto nato in città. Tuttavia, come spesso accadeva, quello che si creava in città diventava subito patrimonio nazionale (le byline di Novgorod, le ballate popolari classiche). La popolarità della romanza piccoloborghese non è però appannaggio della sola piccola borghesia: veniva cantata ovunque e da chiunque.

Le romanze folkloriche risalgono al Settecento-inizio Ottocento. Già M. Čulkov ne offre alcuni esempi. La poetica della prima ballata letteraria è affine alla romanza crudele e alcune poesie di A. Puškin e M. Lermontov sono poi finite nel repertorio delle romanze crudeli (*Pod večer osen’ju nenastnoj* [In una piovosa serata d’autunno], *Černaja šal’* [Lo scialle nero], *Trostnik* [Il giunco]). La storia vera e propria della romanza, tuttavia, inizia più tardi, dopo l’abolizione della servitù della gleba. Il genere prende forma in città, al crocevia tra diverse tradizioni culturali.

Prima di tutto la romanza crudele è figlia della cultura di massa urbana. La si può ascoltare nelle trattorie e sui palchetti approntati nei giardini pubblici, fa parte del repertorio delle stelle dell’*estrada*, il varietà russo, quali Varja Panina, Anastasija Vjal’ceva, Nadežda Plevickaja. È significativo che queste star siano le ‘cenerentole’ del XX secolo: Anastasija Vjal’ceva viene da una famiglia contadina di Orlov, Nadežda Plevickaja dalla campagna nei pressi di Kursk. Interpretavano sia romanze sia canti popolari tradizionali. Nel repertorio del varietà russo si

riscontra una sintesi di tradizioni eterogenee: dai canti contadini ai versetti umoristici, sia locali che importati da fuori. È questa, in fondo, la cultura della città capitalistica, eclettica per vocazione⁶.

I concerti di Vjal’ceva e Plevickaja erano proibitivi per chi abitava nei casermoni popolari o nelle periferie cittadine. Il varietà fa da apripista, detta la moda che però si diffonde tra le masse inurbate in tutt’altra veste. I cantanti di città, con il loro ampio ventaglio di canzoni, avevano spodestato i vecchi suonatori di organetto e la loro immancabile *Distacco*⁷. La tradizione del canto da strada si esaurisce verso la fine degli anni Trenta, ma riprende con nuova forza dopo la Seconda guerra mondiale: gli invalidi di guerra cantano nei parchi o nei vagoni ferroviari. Il repertorio classico della romanza crudele si allarga a nuovi temi (*Klava, Projdet vojna* [La guerra finirà]). Anche questa tradizione va via via scomparendo per rispuntare negli anni dopo la *perestrojka*. Nei sottopassaggi della metropolitana di San Pietroburgo si possono incontrare signore anziane che cantano di tutto, comprese le romanze crudeli.

A diffondere a macchia d’olio le romanze crudeli non aveva contribuito soltanto il varietà, ma anche la letteratura di boulevard. Le romanze andavano a ruba grazie alle raccolte di canti a basso prezzo. Nel solo 1911 di questi canzonieri ne erano stati pubblicati circa 180. Costavano tra i 2 e i 5 copechi, erano stampati su carta da giornale con un’illustrazione vivace in copertina e spesso prendevano il nome da una delle canzoni contenute all’interno, di norma la prima (*Zlatye gory* [Monti dorati], *Byvalo, v dni vesëlye* [Nei giorni allegri capitava], *Na paperti božego chrama* [Sul sagrato della cattedrale], *Bezumnaja* [La folle], *Marusja otravilas’* [Marusja s’è avvelenata], ecc.). Singole romanze crudeli finivano nei dischi per grammofono, parte integrante del *byt* cittadino.

L’estetica della romanza crudele acquista una cer-

⁵ Ivi, p. 70.

⁶ Lo ha colto bene il famoso critico teatrale A. Kugel’: “Nei suoni di Vjal’ceva si percepiva una sorta di fusione tra l’originalità primigenia russa e la Montmartre parigina. Già il sorriso ammaliante, la magrezza e il pallore malato facevano eco alla vita della città brulicante di esalazioni malsane, di fumo dalle fabbriche e puzzo di gasolio”. Cfr. A. Kugel’, *Teatral’nye portrety*, Leningrad 1967, p. 287.

⁷ *Razluka* è un classico del repertorio dello *ščarmanščik*, il suonatore di organetto [N.d.T.].

ta attrattiva anche per il neonato cinematografo. Alle romanze si ispiravano i titoli dei primi film – *Moj kostër v tumane svetit* [Il mio falò brilla nella nebbia], *Otcveli už davno chrizantemy v sadu* [I crisantemi in giardino sono da tempo sfioriti] –, alcune pellicole si rifacevano direttamente a tipiche situazioni da romanza crudele: *Vogne strastej i stradanij* [Nel fuoco delle passioni e delle sofferenze]. Infide seduzioni, tentazioni, tradimenti, vendette. Il cittadino ordinario vedeva materializzarsi sullo schermo quanto aveva sentito cantare per strada⁸.

Nella cultura di massa cittadina di fine Ottocento-inizio Novecento, imperniata sulle tradizioni popolari ma costruita secondo le leggi dell'arte, la romanza crudele si trova quindi 'a casa'. Da qui deriva la sua doppia natura e il suo status, così peculiare da indurre a definirla una 'terza cultura'⁹. Nonostante gli evidenti legami della romanza crudele con i prodotti della cultura cittadina a cavallo tra i due secoli, le sue radici sono saldamente ancorate al folklore. La sua prossimità alla ballata popolare è stata messa in rilievo già da tempo; N. Andreev ha giustamente osservato che "la seconda metà dell'Ottocento (soprattutto la fine del secolo) trasforma le ballate in romanze"¹⁰. Dello stesso parere era È. Pomeranceva, secondo la quale "in uno stadio preciso di sviluppo della creazione orale, la romanza crudele rappresenta l'equivalente funzionale della ballata"¹¹.

Romanza e ballata sono affini non soltanto in quanto canzoni lirico-epiche di contenuto drammatico, ma perché i protagonisti delle storie sono votati alla crisi, alla tragedia, alla morte. Non a caso la ballata popolare russa è il più cupo dei generi del folklore¹². I figli tormentano il padre per sapere dove ha nascosto la loro povera madre. Che lui ha ucciso e seppellito, senza nemmeno un perché (*Knjaz' Roman ženu terjal* [Il principe Roman ha perso la

moglie]). Per una parola sbagliata della sorella (che dice al fratellino "vien qui!" invece di "Signore, perdono!") la madre le dà un veleno che lei spartisce col fratello. Entrambi muoiono avvelenati e sulla loro tomba si intrecciano i rami dei cespugli (*Vasilij i Sof'ja* [Vasilij e Sof'ja]). Una fanciulla ha deriso incautamente un giovane e questi, dopo averla invitata al banchetto, prima la bacia e poi si toglie la fascia di seta e la percuote a morte. Inorridito dal suo gesto il giovane si suicida (*Dmitrij i Domna* [Dmitrij e Domna]). Nella ballata i fratelli uccidono il marito della propria sorella e il suo bambino, il loro stesso nipote, la violentano e solo a quel punto capiscono chi è (*Brat'ja-razbojniki i sestra* [I fratelli delinquenti e la sorella]). Il figlio di un mercante ama una bella ragazza che però viene data in sposa al mercante. Dietro queste passioni violente c'è tutto il tardo medioevo russo con la sua visione tragica del mondo. Non si tratta soltanto del riflesso nel folklore del regno di Ivan il Terribile, che inondò di sangue la Rus' moscovita, e del Periodo dei torbidi, ma di una percezione del mondo ben precisa che trova espressione nelle ballate.

Perché allora nei tempi moderni la romanza crudele diventa l'"equivalente funzionale della ballata"? Iniziata all'indomani dell'abolizione della servitù della gleba, la nuova epoca registra una crisi dei valori tradizionali legati all'assetto patriarcale della vita russa. La romanza, invece, difende e ribadisce questi valori a costo della vita dei propri personaggi. Come si confà alla tragedia, la morte del protagonista sancisce la speranza in un migliore ordine del mondo. Qui trionfa la giustizia più alta, il male è messo alla berlina e condannato.

Tuttavia, in questo tempo nuovo, la romanza sarebbe potuta diventare l'equivalente della ballata soltanto dopo una rielaborazione delle proprie istanze estetiche. C'è una parola per descrivere il senso dei cambiamenti avvenuti nella ballata che diventa romanza: democratizzazione. I protagonisti della ballata viaggiano all'altezza della tragedia: sono al di sopra della quotidianità e camminano sulla terra senza calpestarla. Gli eroi di ballate come *Il principe Roman ha perso la moglie o Knjaz', knjaginja i staricy* [Il principe, la principessa e le monache],

⁸ Per l'analisi delle trame del primo cinema russo cfr. N. Zorkaja, *Na rubeže stoletij. U istokov massogo iskusstva v Rossii 1900-1910 godov*, Moskva 1976.

⁹ Ć. V. Prokof'ev, *Sui tre livelli della cultura artistica moderna e contemporanea (il problema del primitiv nella arti figurative)*, "eSamizdat", 2022, XV, pp. 215-228.

¹⁰ N. Andreev, *Russkaja ballada*, Leningrad 1936, p. XLVII.

¹¹ È. Pomeranceva, *Ballada i žestokij romans*, in *Russkij fol'klor, XIV (Problemy chudožestvennoj formy)*, Leningrad 1974, p. 209.

¹² Ć. Gudošnikov, *Russkij gorodskoj romans*, op. cit., p. 45.

prendono socialmente le distanze dalle bassezze del vivere quotidiano. Vasilij e Sof'ja non appartengono al ceto aristocratico ma i loro nomi propri sottolineano l'eccezionalità della vicenda. La romanza crudele non fa che spostare questi nobili eroi in un'altra classe sociale: i personaggi sono persone comuni, dame e cavalieri che vivono nella città contemporanea, più raramente in campagna. La romanza lo dice chiaro e tondo: "il marito faceva l'autista, la moglie la contabile"; "nel paesello, in una catapecchia vivevano tranquilli due fratelli col papà". Una ragazzina della fabbrica, una giovane recluta, una ragazza senza impiego: questa è la 'fauna' della romanza crudele. Nessun palazzo, ma casette sperdute e squallidi appartamenti di città con le credenze e i letti con i pomi d'ottone; non le volte delle cattedrali ortodosse, ma i binari delle stazioni, i viali cittadini e le feste nei locali. La romanza crudele ha il suo ambiente e i suoi abitanti, i piccoli uomini della grande metropoli.

La democratizzazione dell'antica ballata che, col tempo, si è trasformata in romanza crudele, ha un importante impatto culturale. Quando il marito autista e la moglie contabile prendono il posto del principe e della principessa significa che i piccoli uomini hanno, per forza e profondità di sentimenti, raggiunto la stessa dignità. La romanza è la prova schiacciante che, per dirla con N. Karamzin, "anche le contadine sanno amare".

Pur introducendo i piccoli uomini nel mondo delle grandi emozioni, la romanza crudele assume raramente una connotazione sociale. Non c'è protesta contro l'oppressione di classe e i tentativi di legarla alla "rappresentazione della fatica della condizione del piccolo uomo nel mondo capitalista, soprattutto nella grande città" non hanno ragione d'essere. La romanza mette a nudo le 'ferite' e mostra volentieri l'imperfezione del mondo, ma non di quello capitalistico, bensì del mondo intero: è così che è fatta la vita, è una caratteristica del vivere umano:

Ах, молодежь, молодежь!
Не надо так сильно влюбляться.
Любовь не умеет шутить,
А только кроваво смеяться¹³.

Oppure:

Мужчины вы, мужчины,
Коварные сердца,
Вы любите словами,
А сердцем никогда!¹⁴

L'immagine di un mondo così dissoluto, dove la felicità umana non poggia su solide basi, è un segno dei tempi. Ma la romanza non muove una critica né sfida la sua epoca: si lamenta e basta. Anzi, non fa solo questo, ma ribadisce i grandi valori. Ecco una delle più celebri romanze crudeli, *Marusja s'è avvelenata*:

Вечер вечерет,
Наборщицы идут.
Маруся отравилась,
В больницу повезут.

Приходит мать родная
Свою дочь навестить,
А доктор отвечает,
Что при смерти лежит.

В больницу привозили
И клали на кровать,
Два доктора, сестрицы
Старались жизнь спасти

«Спасайте — не спасайте,
Мне жизнь не дорога,
Я милого любила
Такого подлеца».

Подруги приходили
Марусю навестить,
А доктор отвечает:
«Без памяти лежит».

Давали ей лекарства —
Она их не пила;
Давали ей пилюли
Она их не брала.

Пришел ее любезный,
Хотел он навестить,
А доктор отвечает:
«В часовенке лежит».

Маруся ты, Маруся!
Открой свои глаза!
А сторож отвечает:
Давно уж умерла.

Кого-то полюбила,
Чего-то испила;
Любовь тем доказала —
От яду умерла¹⁵

¹⁴ "Uomini, oh uomini / Perfidi cuori / Amate a parole / E mai con il cuore!"

¹⁵ "Si fa già sera / Camminano le addette in tipografia / Marusja s'è avvelenata / La porteranno all'ospedale. // Arriva la sua mamma / Per vedere la figlia / Il medico risponde / Che sta già morendo. // L'hanno portata in ospedale / E messa sopra il letto / Due dottori

¹³ "Ah giovani, giovani! / Non bisogna innamorarsi troppo / L'amore scherzare non sa / ma ride soltanto crudele".

Nel mondo della romanza crudele l'amore è il valore più importante. Quando è perduto, anche la vita perde ogni senso. Le cause della tragedia non sono fondamentali (a volte non vengono nemmeno nominate), anche se spesso c'è di mezzo un tradimento. Non sempre, inoltre, si dice perché l'amato tradisce, e anche quando si dà una spiegazione è sempre approssimativa, semplicistica: la distanza gli ha fatto dimenticare la sua bella, si è scordato del giuramento o più facilmente è andato a spasso con un'altra per vigliaccheria congenita o superficialità, come nella celebre *Kolombina* [Colombina]. C'è però, al di sopra di tutto e tutti, una ragione universale: il fato, la sorte. È il destino che spinge Jack nella braccia di un'altra così che a Colombina non resta altro che spararsi per quell'amore infelice, seguita a ruota dallo stesso Jack. La morte di Marusja e Colombina è la prova schiacciante della forza autentica e somma dell'amore: "Così l'amore ha dimostrato / morendo di veleno". Così è, per sempre: la romanza fissa l'istante e lo rende eterno. L'amore è dimostrato una volta per tutte: la romanza è il genere delle sentenze definitive, senza possibilità d'appello. Il verdetto si fa sentenza, rendendo la romanza didattica, a differenza della ballata antica. Le conclusioni morali a cui giungono gli autori delle romanze crudeli hanno una portata praticamente universale:

Когда цвет розы расцветает,
То всяк старается сорвать;
Когда цвет розы опадает,
То всяк старается стоптать.

Когда девице лет семнадцать,
Ту всяк старается любить;
Когда девице лет под двадцать,
Ту всяк старается забыть¹⁶.

e le infermiere / Cercavano di salvarle la vita. // 'Che mi salviate o meno / La vita non mi importa / Amavo una persona / Un tale farabutto' // Arrivano le amiche / Per salutare Marusja / Il medico risponde / 'è incosciente' // Le davano medicine / Ma lei non le prendeva / Qualunque pillolina / Lei non la ingoiava // Arrivò il suo amato / Voleva rivederla / Ma il medico risponde / 'È già nella cappella' // Marusja, oh Marusja! / Apri i tuoi occhi! / Risponde la guardia / È morta già da un pezzo. // Aveva amato un tale / Ha bevuto qualcosa / Così l'amore ha dimostrato / Morendo di veleno". Cfr. *Marusja otravilas'*, in *Sbornik ljubimych narodnych pesen*, Moskva 1915, p. 3.

¹⁶ "Quando il fiore della rosa fiorisce / Chiunque cerca di strapparlo / Quando il fiore della rosa appassisce / Chiunque cerca di calpestarlo // Quando la ragazza ha diciassette anni / Chiunque cerca di amarla / Quando la ragazza ne ha una ventina / Chiunque cerca di

La 'rivoluzione democratica' della ballata ebbe, come c'era da aspettarselo, conseguenze pesanti. La tragedia si erge sempre sulla quotidianità. Il suo ritorno sulla terra fa dubitare dell'autenticità dei sentimenti dei protagonisti della romanza crudele: sono davvero capaci di passioni simili? La tensione dei piccoli uomini alla grande tragedia sembra fuori luogo, sospetta. Perciò le sofferenze dei protagonisti delle romanze crudeli suscitano sì, compassione, ma anche una punta di scetticismo.

La mancata corrispondenza degli eroi della romanza crudele ai ruoli che sono chiamati a recitare sui palcoscenici dell'arte è corroborata dalla poetica del nuovo genere. Riproponendo gli stessi intrecci della ballata popolare, la romanza crudele si nutre di tradizioni letterarie. Il lessico forbito, la struttura strofica e rimica della romanza hanno origine letteraria: gli autori di romanze crudeli guardano alla poesia alta. Com'è proprio del folklore, la tradizione non conserva la memoria dei suoi creatori e così non conosciamo gli autori della maggior parte delle romanze. Ma se ne trovano di ben noti tra le file dei poeti: Puškin, Lermontov. Molto spesso, tuttavia, a cimentarsi nella romanza erano poeti autodidatti e dilettanti. Si tratta di veri e propri poeti popolari, che avevano poca dimestichezza con la tecnica; i goffi versi delle romanze crudeli strappano un sorriso all'ascoltatore o lettore esperto. Anche qui, però, ci sono dei classici, per esempio Matvej Ožegov, autore di una delle più celebri romanze popolari — *Začem ty, bezumnaja, gubiš'* [Pazza, perché tu uccidi] — ma la maggior parte degli autori rimane sconosciuta.

I poeti autodidatti "si danno da fare" con le iperboli, a livello di emozioni e contenuto. È il modo per portare i protagonisti della romanza crudele al livello della tragedia altrimenti irraggiungibile, a causa del loro status socio-psicologico. La romanza ama le passioni fatali. L'incesto fa spesso capolino (eredità della ballata popolare): il padre maledice il figlio e la figlia uniti in un legame osceno, l'amante scopre che l'amata è sua madre (o il fratello scopre che è la sorella), e nel cimitero Mitrofan'evskij il padre fa a pezzi sua figlia. Le situazioni e gli epiteti che esprimono un valore ingigantiscono le passioni all'inverosimile:

dimenticarla".

‘padre-belva’, ‘cadaveri ammazzati’, tutto fa brodo.

Le grandi azioni dei protagonisti della romanza crudele non passano soltanto attraverso iperboli psicologiche o di contenuto, ma richiedono anche prove fattuali. Ciò conduce inevitabilmente a quello che si può chiamare il «naturalismo» della romanza crudele. Non solo la romanza si sofferma su particolari mostruosi (“Prima l’ha soffocata con le mani / dopo la fece a pezzi col coltello / e rivoli di sangue sgorgarono / e Manja cadde sotto il cespuglio”)¹⁷, ma registra l’attendibilità dell’accaduto. Da un lato “hanno giudicato una ragazza”, ma quale? Quando? E dove? Dall’altro: la stazione Varšavskij, il cimitero Mitrofan’evskij, la pellicola *Bagdadskij vor* [Il ladro di Bagdad] nel club operaio – tutti dettagli non casuali, ma fattuali.

La stessa tendenza a registrare la realtà si trova nella struttura discorsiva della romanza crudele. Le sue radici nel genere della ballata dovrebbero, a prima vista, garantire la predominanza di un principio epico. E infatti la romanza si costruisce spesso come un racconto di un narratore esterno difficilmente individuabile. Quando invece c’è, la sua presenza è segnalata all’inizio o alla fine della narrazione (“Silenzio, cittadini, non mi date fastidio”, “Ecco, amici, vi racconto” sono incipit di romanze, mentre le frasi finali spesso contengono una ‘conclusione’: è morta d’amore, dorme nella tomba solitaria, ecc.). Tuttavia, a differenza della ballata, la romanza prende le distanze dall’idea di narrazione pura delegando il racconto al o alla protagonista (“Mia madre mi amava, rispettava”, “Siedo al pianoforte, suono”) oppure dando la parola a ciascun personaggio e creando qualcosa di simile a un dramma teatrale (*Okrasil-sja mesjac bagrjancem* [La luna si tinse di porpora], *Kogda b imel zlatye gory* [Avevo i monti dorati]). È un dramma che si svolge nel cuore della vita popolare, in cui i personaggi ‘democratici’ hanno ricevuto il diritto di parola, confermato con prove alla mano.

Naturalismo e tragedia non vanno a braccetto, e la loro unione scatena un effetto comico non previsto dal ‘programma estetico’ della romanza crudele. Lo stesso effetto deriva anche dalla varietà stilistica

delle romanze che sfiora l’eclittismo più spinto. Nel tentativo di rendere i propri eroi degni dell’alta tragedia, gli autori di romanze crudeli si ispirano allo stile della lirica romantica, ma quell’ambiente poetico entra in contraddizione con la verosimiglianza naturalistica. Mal’vina qui sta a fianco di Marusja, la ‘terra straniera’ con la cittadina russa di provincia, il mare tumultuoso con la pista da ballo. E ancora, il logoro cliché del fuoco d’amore – tratto dalla poesia alta – fa da cornice a un film descritto nei minimi dettagli (con un’indicazione temporale ben precisa: negli anni Venti si diceva ‘mettere la pellicola’ al posto del contemporaneo ‘mostrare il film’):

Я Сеньку встретила на клубной вечеринке,
Картину ставили тогда “Багдадский вор”.
Глазки карие и желтые ботиночки
Зажгли в душе моей пылающий костер¹⁸.

Nella romanza di simili cliché e iperboli romantiche ce n’è in abbondanza, dai falò ardenti ai monti dorati e ai fiumi rigonfi di vino.

Il desiderio di parlare dei personaggi in uno stile ‘solenne’ si scontra, nella romanza crudele, con l’incapacità a farlo. Il risultato è un uso povero della lingua che ancora una volta fa sorridere. Quasi in ogni romanza si possono trovare perle di questo tipo: “E vi canto una cosa accaduta: a tutti può accadere di peccare”, “Lo sguardo folle della sposa luccicava fisso per tutta la chiesa”, “Si trovò una nuova moglie, cattiva di cuore e dall’animo fiero”, “Il caro Vanečka s’è incupito, e dal dolore nel fiume s’è gettato”, “L’immagine di Katja gli frullava negli occhi”.

La romanza crudele costruisce la propria poetica facendo largo uso di vecchi cliché altisonanti. In tal modo, l’antica simbologia floreale (e in primo luogo l’equivalenza tra fiori avvizziti e amore perduto: “Nel campo fiorivano i fiori, sono avvizziti, il mio adorato mi amava e poi mi ha lasciato”) qui si concretizza: si parla di rose, crisantemi, centauree. Il senso resta lo stesso: le rose bianche sfiorano e l’amato perde la vita, una corona di centauree affonda ed è Lelja, la ragazza uccisa dal suo amato (è la famosa ro-

¹⁷ Cfr. *Russkij žestokij romans*, a cura di V. Smolickij – N. Michajlova, Moskva 1994.

¹⁸ “Sen’ka l’ho incontrato a una serata nel club, / avevano messo la pellicola *Il ladro di Bagdad*. / Occhi color nocciola e stivaletti gialli / Un falò ardente si accese nel mio cuore”.

manza *Vasil'ki* [Centauree] tratta dalla poesia di A. Apuchtin). S. Adon'eva e N. Gerasimova osservano:

Nella stragrande maggioranza dei casi il genere fa uso di 'floreali-smi'. Questa passione arboricola e floreale nasconde l'affinità tra i canoni estetici dei nuovi generi folklorici cantati e l'arte primitiva (le decorazioni florale del vasellame, i tipici ornamenti dei vassoi di Žostovo e gli scialli russi di Pavlovo Posad e – sempre nello stesso ambito – gli ornamenti floreali e vegetali che incorniciano le storie di letteratura cortese sulle rocche decorate)¹⁹.

A questi paralleli si potrebbero aggiungere anche i tappetini di tela cerata con paesaggi mozzafiato e bellezze seminude, tanto di moda nel primo decennio postbellico. L'estetica è la stessa. Nella romanza si canta "In Caucaso c'è una montagna, ci crescono i tulipani" e sul tappeto è raffigurata una montagna con giganteschi tulipani.

Questi paesaggi pittoreschi contrastano con la riproduzione naturalistica della realtà quotidiana di cui si è parlato prima. Ma la romanza riesce a collegare l'incollegabile. La bella fanciulla si vendica in vari modi dell'amato che tradisce. In una romanza lo aspetta al varco quando è con la nuova fiamma, esce dai cespugli e uccide l'odiata Coppietta con la 'rivoltella'. In un'altra "la luna s'è tinta di porpora e le onde s'infrangono sugli scogli". Il limitare di un bosco e il romantico mare in subbuglio non sono in contraddizione. Semmai si amalgamano, dando risultati curiosi, come nella celebre romanza *Šumel kamyš, derev'ja gnulis'* [Il giunco fischiava, gli alberi si piegavano].

I protagonisti della romanza crudele sono idealizzati. Sono tutti belli e 'bella fanciulla', 'bellezza' non sono epiteti costanti, bensì nomi propri: "La bella scaldava il cuore dell'amante, i loro cuori si fondevano in uno solo", "Nel Volga si gettò la stupenda", "Andiamo a fare un giro, bellezza" fino a "Per ristoranti e bettole si mise a girare, dimenticando la sua bellissima madre".

Nonostante i pronostici dei folkloristi che accusavano la romanza crudele di volgarità decretandone ogni volta la fine, il genere è rimasto vivo. Certo, molti testi appartengono alla storia: il vecchio *byt* è sparito, sono cambiati i modi di interagire dei giovani. Eppure la vena della romanza non si è ancora

prosciugata: ai giorni nostri la guerra in Afghanistan ha fornito nuovi temi, per esempio la romanza *Žil mal'čiška na kraju Moskvy* [Viveva un ragazzino nella periferia di Mosca] è diventata molto famosa (ed è tipico della romanza crudele l'enfasi sulla periferia). Poiché la tradizione del canto di strada è praticamente scomparsa, le romanze sono di rado interpretate 'per il pubblico'; si cantano in cerchie ristrette o si trovano nelle pagine dei diari delle ragazze. La romanza crudele qui ha radici ben salde. Una volta, nel Novecento, erano le ragazze della piccola borghesia a tenere questi 'album', ora i diari li tengono le ragazzine di 12-15 anni.

Non sono soltanto le scolare a tenere diari simili (i cosiddetti *dembel'skij al'bom*, gli 'album di smobilitazione'²⁰), ma anche i soldati all'ultimo anno di leva e i giovani detenuti. Il 'folklore della mala' ha il suo repertorio specifico di romanze crudele con il proprio linguaggio (molte parole derivano dal *fenja*, il gergo dei malavitosi, e dalla musica della mala), ma le vicende sono più o meno le stesse; la differenza è che l'amante del marito in questo caso è, di solito, la prigioniera. Anche qui ci sono i classici del genere, come *Murka*, che da decenni è viva nel folklore.

I 'regolamenti' violenti, gli omicidi per gelosia, la punizione della 'traditrice' sono luoghi comuni della romanza crudele. Il giovane criminale spiega al processo come ha fatto a pezzi la sua famiglia e il giovane ladro come ha riservato lo stesso trattamento alla sua bella che lo tradiva. D'altro canto, la giovane ladra ha piantato un pugnale nel petto dell'amato infedele, e un giovane delinquente viene condannato a morte dal padre-procuratore. Questo mondo criminale è stato incluso nel folklore della mala dove le storie melodrammatiche sono particolarmente in auge. E altre storie sono state generate proprio da quel mondo, il cui folklore fornisce materiale per la

¹⁹ *Sovremennaja ballada i žestokij romans*, a cura di S. Adon'eva – N. Gerasimova, Sankt-Peterburg 1996, p. 359.

²⁰ Cfr. I. Rajkova, *Fol'klor sovremennykh soldat: idejno-chudožestvennoe svoeobrazie i otnošenje k detskomu fol'kloru*, in *Mir detstva i tradicionnaja kul'tura: Sbornik naučnykh trudov i materialov*, Moskva 1995. L'album di smobilitazione' è un album che si è creato nella sottocultura dei coscritti e contiene materiale fotografico, documenti di testo, testi scritti a mano e altri ricordi sul servizio di leva. Viene preparato durante il periodo in cui un militare è prossimo alla smobilitazione dai ranghi delle forze armate [N.d.T.].

romanza crudele. L'ultima dichiarazione²¹ dell'imputato a processo è diventato uno dei *topoi* della romanza: suona come l'amara 'verità della vita' (e da qui le rispettive reazioni degli ascoltatori: "Ha chiesto di parlare / il giudice lo ha permesso / Appena ha iniziato a raccontare / La sala era tutta in pianto"), o come sermone sulle 'verità ultime'.

Gli album di smobilitazione e il folklore della mala prevedono un ambiente diverso rispetto a quello del *corpus* principale delle romanze crudeli. La versione tradizionale della romanza crudele è di solito femminile, per cui la vita e l'amore vengono giudicate dal punto di vista della donna. Le romanze 'maschili' (non solo quelle dei soldati e dei prigionieri, ma anche dei giovani democratici) hanno i propri ideali, la propria estetica. I seduttori con gli stivaletti gialli e i traditori scaltri non corrispondono a questi ideali, le romanze crudeli maschili offrono eroi di altro tipo.

C'è un campo vasto di romanze crudeli giovanili dove viene proposto un mondo esotico, lontano da quello reale. Gli autori, per lo più sconosciuti, conoscono meglio il mestiere rispetto ai loro omologhi che producono romanze per il pubblico femminile, ma anche qui si trova una gran quantità di luoghi comuni e cliché che si rifanno alla poetica del romanticismo. Mari e porti remoti, navi bianchissime con capitani dai denti smaglianti, bellezze indigene dagli occhi a mandorla che fuoriescono dai fumi del tabacco di bettole e taverne, uomini tutti d'un pezzo che sanno farsi valere in un corpo a corpo all'ultimo sangue: questo è il mondo della romanza esotica. Il cowboy Gerry tradito dalla bella Mery, un giovane capobanda, morto a causa del capitano Janet, Bill il mozzo che si batte a denti stretti per le trecce della piccola Mery color della cenere: ecco gli eroi di questo genere. Anche la 'filosofia' qui cambia. Nella romanza esotica i finali violenti sono nell'ordine delle cose, ma la vittoria morale non è appannaggio di chi è morto ("il pirata è morto e l'oceano piange", ma gli ascoltatori non versano una lacrima), ma di chi ha la meglio: la romanza esotica professa il culto della

personalità forte. Le situazioni delle romanze esotiche sono, in linea generale, le stesse: tradimento, suicidio, incidente fatale, incesto. Il capitano dalle sopracciglia nere che ha passato la notte con la bella di malaffare che si scopre essere sua sorella, lo straccione a piedi nudi che fa a pugni col marinaio "per un paio di trecce sciolte", e lo uccide, per poi scoprire che era suo fratello; la ragazza della bettola che, dopo essere stata lasciata dall'inflessibile capitano, si getta in mare dal faro. Sono tutte facce note, soltanto trasposte in luoghi estremi.

In tutte le sue varietà ('classica', criminale, esotica) la romanza crudele è il risultato naturale dell'evoluzione del folklore e della cultura di massa della fine dell'Ottocento-inizio Novecento. La sua produttività cala nella seconda metà del XX secolo, ma le innovazioni artistiche della romanza crudele vengono riproposte nel cinema, nei serial televisivi, nella letteratura di massa, a un livello superiore rispetto a quanto succedeva nella sua fruizione orale: come tutti i fenomeni del folklore, la romanza crudele ricade nella sfera d'influenza dell'arte professionale.

www.esamizdat.it ◇ E. Kostjuchin, *La romanza crudele*. Traduzione dal russo di G. De Florio (ed. or: Idem, *Žestokii romans*, in *Sovremennij gorodskoj fol'klor*, a cura di S. Nekljudov, Moskva 2003, pp. 492-502). ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 311-319.

²¹ Secondo il sistema giudiziario russo l'imputato di un processo penale ha diritto a un'ultima dichiarazione (*poslednee slovo*, lett. 'ultima parola'), un discorso che può pronunciare davanti alla corte, senza limiti di tempo, prima che venga emessa la sentenza [N.d.T.].

◇ E. Kostiukhin, *The Cruel Romance* ◇
Translated by Giulia De Florio

Abstract

Italian translation of *Zhestokii romans* by Evgenii Kostiukhin.

Keywords

Russian Romance, Cruel Romance, *Blatnaia Pesnia*, Urban Folklore, Ballad.

Author

Evgenii Kostiukhin (1938–2006) was a Russian ethnographer, literary critic and folklorist. He graduated from the Philological Faculty of the Lomonosov Moscow State University where he made his first steps in folklore studies during various ethnographical expeditions. His dissertation for the first doctoral degree (1969) focused on the folklore and literary tradition about Alexander the Great. In 1988 he defended his second doctoral degree dissertation entitled *Types and Forms of the Animal Epics*, which was based on a wide range of materials coming from different ethnic groups. He published also on contemporary urban folklore and children's folklore. At the beginning of his career he taught courses in Kazakhstan and Poland, and then moved to Leningrad in 1983, where he held his professorship till 1989. For the last 27 years, he carried on his research at the Institute of Russian Literature. For the book *Lektsii po russkomu fol'kloru* [Lessons of Russian Folklore, 2004] he was given The Giuseppe Pitrè – Salvatore Salomone Marino International Prize for Ethnohistory, one of the oldest and most distinguished awards in the field of Cultural Anthropology.

Translator

Giulia De Florio, PhD at Sapienza – University of Rome, is senior researcher at the University of Parma. Her research interests focus on Russian children's literature, *magnitizdat* and guitar poetry, and translation. She collaborates with national and international scientific journals. Her monography on Russian children's literature in Italy (1945–1991) is currently in print.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2022) Giulia De Florio



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

Michail Lur’e

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 321-335 ◇

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

loro opere, di trasmetterle al loro pubblico.

2. I CANTANTI DI STRADA COME FABBRICA DEL FOLKLORE URBANO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

un migliaio di canzonieri, usciti negli ultimi decenni prerivoluzionari⁶.

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

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

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

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

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

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

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

Люди-зверу № 2

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

sul crimine, Sokolov scrisse:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸ Cfr. V. Bachtin, *Pesni*, op. cit.

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

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

¹³ Ivi, p. 66.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. LE CANZONI-CRONACA SULLA SCENA DI STRADA

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

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

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

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

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

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

[...]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В узком проливе Морского канала
Тянется лентой изгиб,
Место зловещее помнится гражданам,
Где «Буревестник» погиб.
Далее долго и подробно описывались все перипетии катастрофы с точки зрения автора песни; больше всех досталось от него капитану:
Трус и подлец капитан парохода
Судно доверил судьбе,
Всех пассажиров на тот свет отправил,
Спасся один на трубе.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. "LA FINE DELLE CANZONI DI STRADA"

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

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

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

repertorio musicale contadino, accanto a ballate e romanze crudeli.

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

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

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

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

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

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

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

Abstract

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

Keywords

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

Author

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

Translator

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

Publishing rights

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



© (2022) Riccardo Mini

Il folklore delle *kommunalki*

Il'ja Utechin

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 337-348 ◇

COME noto, una significativa parte della popolazione delle più grandi città sovietiche, in particolare Mosca e San Pietroburgo, abitava nelle *kommunalki*, appartamenti dove diverse famiglie senza legami di parentela e spesso appartenenti a diversi gruppi sociali ed etnici condividevano la cucina, la stanza da bagno e il gabinetto. Situate in appartamenti con diverse stanze nel centro della città, queste comunità potevano raggiungere dimensioni notevoli (fino a cinquanta persone o più), in particolare nelle epoche in cui non di rado persone non imparentate tra loro condividevano una stanza. L'interazione domestica ravvicinata, in senso letterale e figurato, portava alla formazione di modelli di comportamento che permettevano di ripartire nel modo più efficiente le risorse disponibili e le responsabilità per il loro mantenimento, in conformità alle disposizioni sull'organizzazione della vita quotidiana approvate dall'alto. Proprio questi modelli, o pratiche di comportamento quotidiano, rappresentano l'oggetto di studio dell'etnografo, mentre le loro motivazioni, così come tutta una serie di altri fenomeni della cultura spirituale, appartengono all'ambito del folklore specifico delle *kommunalki*. Il presente articolo propone uno sguardo d'insieme su questo ambito e sul suo legame con la costruzione mitologica del comportamento quotidiano. I materiali su cui ci basiamo sono stati personalmente raccolti nelle grandi *kommunalki* di San Pietroburgo.

Anche se un nuovo arrivato, che entra in una comunità di questo genere, parla la stessa lingua dei suoi membri e appartiene alla stessa cultura, all'inizio non condivide con loro la particolare competenza di un abitante del luogo, non è 'uno di loro'. Ciò significa che molte delle cose che gli inquilini di vecchia data danno per scontate sulle relazioni all'interno della comunità non sono evidenti per lui.

Al contempo, le relazioni umane sono influenzate da ogni sua mossa, da ogni sua azione nella sfera pubblica. Alla percezione degli altri, ogni movimento viene giudicato più o meno conforme alle consuetudini vigenti in questo luogo. Al nuovo arrivato spetta il compito di acquisire la padronanza dei modelli di comportamento e di interpretazione in uso. A poco a poco egli acquisisce le competenze specifiche del residente locale, ma introduce anche qualcosa di nuovo nel quotidiano, guadagnandosi di conseguenza il proprio status all'interno della struttura della comunità.

Ma cosa rientra in questa competenza dell'essere 'uno di loro'? Innanzitutto si tratta di informazioni che riguardano la struttura della comunità e, di conseguenza, l'organizzazione dello spazio. Immaginiamo un ospite che si rechi per la prima volta nell'appartamento. Non conosce gli inquilini. Entrando nella cucina comune li saluta in modo distaccato. Chiede dove sia la toilette. Non sa dove siano il sapone e l'asciugamano, su quale fornello appoggiare il bollitore, dove trovare i fiammiferi, e così via, perché gli è concesso disporre solo delle cose — e dello spazio — della persona a cui fa visita. Un errore può attirare le ire degli altri inquilini, non tanto sul visitatore in sé quanto su chi l'ha invitato, perché ogni sapone, asciugamano, piastra del fornello, ecc. appartiene a qualcuno. Si presuppone che ogni inquilino conosca perfettamente queste informazioni e sia tenuto a fornire quelle più necessarie all'ospite.

Queste informazioni non possono essere interamente descritte da un rigido insieme di divieti e regole. Non tanto perché la lista sarebbe interminabile, quanto piuttosto perché molte norme non sono rigide e prevedono eccezioni e clausole, e succede che si modifichino nella loro applicazione. Di fatto, quando entrano in gioco le relazioni umane, le regole

contano ben poco rispetto alla realtà dei fatti. Tale osservazione riguarda l'incapacità dell'inquilino di informare in modo esaustivo l'ospite sulle relazioni nell'appartamento, e vale anche per l'incapacità del ricercatore di descrivere correttamente il materiale (in questo caso, la competenza del membro della comunità) applicando un modello coerentemente strutturalista.

Così, non si può appoggiare la propria borsa sullo sgabello altrui o la pentola sul tavolo altrui: se inavvertitamente lasciate lì un vostro oggetto, rischiate di ritrovarlo sul pavimento più tardi. Tuttavia, se il proprietario del tavolo o dello sgabello (e/o un testimone) è assente, o nel caso in cui lo sgabello o il tavolo appartenga a un inquilino amichevole, allora la regola può essere infranta, cosa che accade spesso. La competenza del membro della comunità gli indica in ogni possibile circostanza una linea di condotta ammissibile. Al contrario, una persona che non faccia parte di questa comunità conosce in teoria la regola secondo cui non si devono utilizzare le cose altrui, ma non sa come applicarla, poiché ignora lo status di questo o quel posto (cosa), dietro cui si celano le relazioni tra gli inquilini.

Ci si potrebbe chiedere che cosa abbia a che fare tutto ciò con il folklore. Poniamo che del folklore non facciano parte le informazioni su regole e strategie di comportamento, bensì le loro spiegazioni e motivazioni verbalizzate in forme più o meno stereotipate. Le motivazioni fanno riferimento al senso comune (“как это ты будешь стирать на кухне, здесь же все готовят?” o “что же, ждать, когда ты постираешь, чтобы помыться? Стирай в кухне, как все люди”)¹, o a una situazione passata, un precedente del tipo “abbiamo sempre fatto così” o “mio padre aveva già un appendino qui, mi ha lasciato questo posto in eredità”.

Il folklore specifico delle *kommunalki*, nella sua espressione scritta, include le disposizioni ufficiose. Siccome le regole su cui le persone fanno affidamento nella vita di tutti i giorni sono più flessibili e sfaccettate del ‘Regolamento interno dell’apparta-

mento’ ufficiale, gli inquilini più propositivi avevano l'impressione che le disposizioni formali dovessero essere integrate. Le regole, redatte da singoli residenti che agiscono a nome del collettivo, cercano di colmare le lacune lasciate dalle disposizioni ufficiali. Per quanto si possa giudicare dagli esempi disponibili e dai racconti sull'attività dei capi appartamento, le norme ufficiose consistono in una regolamentazione più dettagliata delle attività quotidiane rispetto a quanto contenuto nelle istruzioni approvate ufficialmente in quei punti che potrebbero causare controversie e conflitti. Il rimando a regole appese alla parete rendeva il richiamo più persuasivo e la richiesta più legittima. Così, con tutta la pedanteria possibile, l'autore delle regole scriveva che quando si pulisce il corridoio, la paletta deve essere tenuta abbastanza vicina da raccogliere i rifiuti spazzati a poco a poco piuttosto che trascinarli in cumuli; che una telefonata non deve avere una durata superiore al tempo prestabilito; che non è consentito fumare nelle aree comuni perché nuoce alla salute degli altri; che le porte delle camere devono essere ben chiuse e che non si deve fare rumore dopo le undici di sera. Tutto ciò, si noti, era un potenziale motivo di scandalo.

Nella stanza da bagno questa persona responsabile e intraprendente appendeva avvisi del tipo “Не перекручивайте кран”². In generale, l'affissione di avvisi interessava soprattutto gli ambienti comuni e serviva a scongiurare i conflitti. Poteva trattarsi di un laconico “Моются!”³ come avvertimento a non aprire il rubinetto della cucina collegato allo stesso scaldabagno da cui proviene l'acqua calda per il rubinetto del bagno, dove proprio in quel momento “qualcuno si sta lavando”. Si veda anche, vicino al telefono, la richiesta personale di qualcuno, senza l'indicazione dell'identità del richiedente: “Кто взял телефонный справочник, положите, пожалуйста, на место”⁴, oppure un avviso degno di nota, appeso in bagno: “Душ новый. Пользуйтесь осторожно”⁵. Di solito, un avviso di questo tipo è un modo per

¹ “Come fai a lavare i panni qui in cucina, dove tutti fanno da mangiare?” o “non bisognerà mica aspettare che tu abbia finito con il bucato per lavarsi? Lava in cucina, come tutti”.

² “Non chiudere il rubinetto troppo stretto”.

³ “Qualcuno si sta lavando!”.

⁴ “Chi ha preso l'elenco telefonico lo rimetta a posto, per favore”.

⁵ “La doccia è nuova. Usatela con cautela”.

rivolgere un avvertimento a più persone in una situazione di potenziale deviazione dalla consuetudine, qualora non sia possibile controllare il rispetto della norma per assenza di testimoni. Si veda ad esempio l'avviso “В унитаэ бумагу не бросать”⁶. In presenza di un simile avvertimento il colpevole accertato della violazione non sarà accusato di negligenza, ma di cattiveria e mancanza di rispetto nei confronti dei vicini, come nel caso del gabinetto: “Подними за собой стульчак!”⁷.

Non tutti gli avvisi sono volti a monitorare il comportamento nell'interesse della comunità. A volte lo scopo del messaggio è proteggere gli interessi individuali e la proprietà da eventi accidentali o intenzionali, il che, a conti fatti, è vantaggioso per l'intera comunità. È il caso, ad esempio, dell'avviso sotto il quale, nel ripostiglio, qualcuno ha sistemato i propri oggetti fragili coperti da un tappeto: “Пожалуйста, не кладите ничего сверху!”⁸. Un altro esempio degno di nota è la scritta sulla parte interna dello sportello dell'armadietto in bagno, dove sono riposti il sapone e il dentifricio: “Не бери чужого!”⁹. Essa rappresenta l'occhio onniveggente della coscienza e quello vigile del proprietario: soltanto chi avesse compiuto un'infrazione insinuandosi nell'armadietto altrui avrebbe potuto leggerla.

Gli avvisi del primo tipo sono un richiamo per il lettore a qualche norma accettata dalla collettività. Tuttavia, la loro affissione con lo scopo di difendere l'interesse comune è sempre un gesto individuale, manifestazione dell'iniziativa personale, e il destinatario può essere del tutto specifico: infatti il trasgressore in un appartamento condiviso non è un individuo astratto, bensì una persona in carne ed ossa, nella maggior parte dei casi nota all'autore del messaggio. E se il nome del trasgressore non è indicato nell'avviso, questo può essere interpretato come un tentativo di agire su di lui ‘con tatto’, evitando lo scandalo. L'autore dell'avviso si rivolgerebbe così al destinatario proponendo un patto: non diremo a tutti a gran voce che sei stato tu (anche se tutti già

lo sanno), ma non lo devi fare più.

L'individuo che si intuisce come autore dell'avviso e la stessa formulazione impersonale della norma possono dare avvio a un dialogo: in questo caso sull'avviso compaiono delle aggiunte. Il carattere stereotipico e l'apparente impersonalità, la compostezza dello stile, ma soprattutto la sottile manifestazione della funzione estetica negli avvisi e nei loro ampliamenti (cfr. “Берегите тепло” con l'aggiunta: “окружающих вас людей”)¹⁰ forniscono elementi per classificare gli avvisi negli appartamenti comunitari come folklore specifico delle *kommunalki*. La carica estetica dei testi delle *kommunalki* è stata recepita e utilizzata nell'arte russa d'avanguardia del periodo della perestrojka e del post-perestrojka, in particolare nelle installazioni di Il'ja Kabakov. Notiamo che non solo negli avvisi, ma anche nelle disposizioni ufficiose può trapelare una particolare natura artistica ed espressività dello stile. Non solo, a volte è complicato tracciare un confine netto tra l'avviso e la disposizione, perché le disposizioni possono essere legate a esigenze più o meno specifiche ed essere appese nei luoghi più opportuni. Ecco, ad esempio, tre di tali testi da un appartamento.

Avviso sulla porta del bagno sul lato interno:

В коммунальной квартире с 23 час. вечера до 7 час. утра полагается соблюдать тишину.

Поэтому просьба после 23 час. вечера не мыться и не стирать, поскольку в комнате, прилегающей к ванной не капитальная стена. И потому слышен плеск воды при полоскании белья, стук тазом, а закрываемая задвижка звучит, как выстрел в ночи, слышно шелканье выключателя.

И умыться можно до 23 час.

После мытья в ванной следует стиральным порошком вымыть ванну и ополоснуть душем и вытереть пол!¹¹

Avviso sul lato interno della porta di ingresso:

Эго преступление против всех жильцов квартиры НЕ ЗАКРЫВАТЬ ДВЕРЬ на верхний замок в нашем БАНДИТ-СКОМ ПЕТЕРБУРГЕ!!! Нижний замок можно открыть

⁶ “Non gettare carta nel WC!”.

⁷ “Alza la tavoletta quando hai finito!”.

⁸ “Per favore, non appoggiate niente qui sopra!”.

⁹ Non prendere le cose altrui!”.

¹⁰ “Non fate uscire il calore” e “delle persone intorno a voi”.

¹¹ “In un appartamento condiviso si deve osservare il silenzio dalle ore 23 fino alle 7 del mattino. Perciò si chiede di non lavarsi e non fare il bucato dopo le 23, perché tra il bagno e la stanza ad esso adiacente non c'è un muro portante. Pertanto quando si sciacqua il bucato si sente il rumore dell'acqua, il tintinnio della bacinella, e il chiavistello che si chiude risuona come uno sparo nella notte; si sente lo scatto dell'interruttore. E ci si può lavare la faccia anche prima delle 23. Dopo che ci si è lavati nella vasca bisogna pulirla con il detersivo, risciacquare con il doccino e asciugare il pavimento!”

гвоздем. Как можно забыть закрыть дверь на верх. замок!!! И когда ходите на помойку обязательно закрывайте на верхний замок¹².

Si veda anche un documento incollato alla parete del bagno, ma parzialmente strappato:

Правила мытья ванной, ..я того, чтобы не ободрать краску в ванной ... астер, красивший ванну велел:
мыть ванну только стиральным порошком или ...ылом, а жваччину отчищать питьевой содой. Ни в коем случае для чистки ванной нельзя ...ользовать средства, содержащие шавелевую кислоту: "санитарный", "са...с", пасту ...ржа", вообще ...акие пасты чтобы не ...ть краску, нельзя ставить ...анну металл...е или эмалирован.. только...этиленовые.
...лько мягкой тряпкой, щеточкой.
...00 тыс. Сейчас краска...
Берегите ванну¹³

In questo caso l'autore dei testi è una signora anziana che abita, come si capisce dal primo avviso, nella stanza accanto al bagno. Lei è il leader informale della comunità, che esercita la propria autorità, basata soprattutto sullo status di inquilina di vecchia data, attraverso una tale attività legislativa. I testi da lei redatti riflettono le relazioni nel collettivo. Essi sono rivolti in particolar modo a quei membri della comunità che sono visti dall'autrice come potenziali elementi di disturbo dell'ordine. Tra questi rientrano sempre anche i nuovi arrivati.

Le caratteristiche degli inquilini, i rapporti tra loro e anche le informazioni in merito a cosa appartiene a chi, e a come comportarsi, diventano note al nuovo arrivato non soltanto attraverso l'osservazione diretta. Le informazioni e le valutazioni provengono in larga parte dalla bocca altrui, anche sottoforma di pettegolezzo. La natura del pettegolezzo è tale che non ha senso parafrasarlo, anzi, di fatto è impossibile riproporlo in altre parole. Non allo stesso modo in

cui non si può raccontare con altre parole un testo poetico, ma esattamente l'opposto: anche riproducendo parola per parola il pettegolezzo, non siamo in grado di restituire tutto il contenuto che il pettegolo vi attribuisce rivolgendosi al proprio interlocutore. La ragione è che non essendo membri della comunità in questione, non padroneggiamo il contesto a cui il pettegolezzo è legato in modo indissolubile. Esso ha senso solo tra coloro che sono in qualche misura compartecipi, inclusi nella comunità e che hanno i loro propri interessi (in parte coincidenti). Di conseguenza, è destinato a fallire anche il tentativo di trascrivere il pettegolezzo nei termini neutri del passaggio di informazioni. Infatti ci toccherebbe disvelare ciò che nel pettegolezzo è rimasto non detto, ma che era sottinteso per il parlante e per l'ascoltatore. Oltre a ciò, sarebbe necessario riportare il pettegolezzo a un certo 'stato reale delle cose' per poter spiegare perché si tratti proprio di una diceria e non di un'informazione oggettiva. Questi compiti sembrano difficili da portare a termine. Tuttavia, in linea di principio, possiamo stabilire cosa sia abitualmente oggetto di pettegolezzo, quali funzioni esso svolga e come lo faccia.

Il più delle volte il pettegolezzo comunica informazioni che non sono ovvie e che non possono essere ottenute in una forma diversa dal pettegolezzo, ad esempio dall'osservazione o dalla bocca del personaggio oggetto della diceria. Questi non vorrebbe consegnare l'aspetto della propria vita di interesse del pettegolo alla conoscenza e discussione pubblica. Di conseguenza, l'impossibilità di un controllo attendibile lascia spazio alla fantasia del pettegolo. Interesse e immaginazione sono rivolti a tutto ciò che si discosta dal normale corso degli eventi, che rappresenta un avvenimento che merita attenzione e spiegazioni; e se c'è motivo di supporre che l'evento abbia dei risvolti non scontati, e che i suoi partecipanti siano spinti da secondi fini. Gli eventi provocano giudizi carichi emotivamente (spesso di invidia), che cercano di superare i confini della sfera individuale. È il caso, ad esempio, di acquisti costosi o novità della vita privata.

I coinquilini, il cui stile di vita e abitudini sono in contrasto con quelli abituali e spiegabili secondo

¹² "È un crimine contro tutti gli inquilini dell'appartamento NON CHIUDERE A CHIAVE la serratura superiore della PORTA in questa CITTÀ DI BANDITI!!! La serratura inferiore può essere aperta con un chiodo. Come è possibile dimenticarsi di chiudere a chiave la serratura in alto!!! E quando andate a buttare la spazzatura assicuratevi di chiudere la serratura superiore".

¹³ "Regole per il lavaggio della vasca, al f... di non rovinare la vernice della vasca ... peraio che ha dipinto la vasca ha raccomandato: per la pulizia della vasca non bisogna ... tilizzare in nessun caso agenti contenenti acido ossalico: 'sanitario', 'sa...', 'pasta ... ruggine', in generale ... ali paste per non ... re la vernice, non si devono mettere nella ... asca metall... o smaltat... solo... etileni. ... olo con un panno morbido, una spazzolina. ...00 mila. Adesso la vernice... Tenete da conto la vasca".

il senso comune del luogo, attirano costantemente su di sé lo sguardo degli altri. Compreso quello dei bambini, che sono intimoriti da questi vicini. Nonostante la relativa mancanza di privacy e la profonda conoscenza della vita gli uni degli altri, tale conoscenza non può mai essere esaustiva. Soprattutto se qualcuno cerca di proteggersi da sguardi indiscreti. Gli altri inquilini sono costretti a risolvere il mistero, a trovare spiegazioni ‘razionali’ per abitudini e azioni ‘strane’. Spiare, sorvegliare di soppiatto e origliare si rivelano fonti di informazioni tendenziose, pronte per essere utilizzate nei conflitti nella comunità da parte di personaggi litigiosi con una mentalità comunitaria tradizionale. Il pettegolezzo è sempre tendenzioso, ma ha senso trattare separatamente dei pettegolezzi, in cui la quantità delle interpretazioni distorte supera di gran lunga quella delle informazioni in qualche modo veritiere.

Il pettegolezzo del momento è una sorta di espressione verbale di un *Present Perfect* della realtà sociale, da ciò dipende il suo ruolo nel fornire conoscenze di base che guidano il comportamento, e argomentazioni in situazioni di conflitto. Le persone, ma anche i luoghi e le cose (nella misura in cui sono legati alle persone) hanno il proprio *Present Perfect*. Anche se queste informazioni sul loro passato sono più o meno private, esse possono acquisire attualità in determinate circostanze. Mettiamo, il fatto che “questa tazza l’ho comprata a Nižnij Tagil nel mille-novecentosettantasei” resta un fatto della biografia personale, appartiene al mondo della vita privata e non può essere interessante PER NESSUNO fino al momento in cui non diventa attuale nelle relazioni con le altre persone, quando, ad esempio, questa tazza viene rotta o rubata da qualcun altro.

Di minor importanza per il comportamento quotidiano sono le notizie che passano di bocca in bocca sui precedenti inquilini e su come andavano prima le cose qui.

Клавдия Николаевна была проститутка. Когда совсем состарилась, стала портнихой. У нее была комната, как антикварная лавка. Была очень интересная женщина. Она до самой смерти ходила на каблуках, подтянутая, и если все старушки выносили горшки, то она выносила вазу красивую, будто бы воду для цветочков меняла. И только однажды, уже совсем старенькая, она в этих своих каблуках запуталась, запнулась, упала, и вся эта ваза, вонючая,

разлилась по коридору [...] Какая у нее была комната! Там, бронза на бронзе, фарфоровые штучки... Интерьер такой, проститутский, фитюлечка на тютюлечке, розочки-разрозочки...¹⁴

Non avendo una rilevanza diretta nell’effettiva vita quotidiana (e costituendo, quindi, una sorta di *Past Indefinite*) riguardo allo spazio comune, questi dati spiegano in particolare l’origine di svariati ‘resti’ nell’ambiente circostante decisamente conservativo dell’appartamento comunitario attuale: tali sono i resti di uno scaldabagno rotto in cucina, un lavandino che non funziona, gli sci di qualcuno sulla mensola della toilette, la cassapanca nel disimpegno, il cui proprietario è morto da tempo. Molti oggetti e attrezzature sono inutilizzati e pressoché inutilizzabili, ma rimangono al loro posto semplicemente perché nessuno si dà la pena di rimuoverli, dato che non coinvolgono direttamente gli interessi di nessuno. Si noti che questa situazione era meno comune nei periodi in cui la concentrazione di inquilini era elevata.

Informazioni di questa natura fanno parte della storia orale della comunità. In particolare, i pettegolezzi perdono di attualità (passano dal livello del *Present Perfect* a quello del *Past Indefinite*) e si legano con tutto ciò che viene visto con i propri occhi e che un tempo godeva di una maggiore credibilità. Ciò si riferisce soprattutto all’insieme dei pettegolezzi-racconti sul comportamento stravagante o assurdo dei vicini, comprese le stravaganze degli ubriachi. Qui l’osservazione prevale nettamente sull’interpretazione, mentre l’informazione può, se lo si desidera, essere sottoposta a verifica e confermata da altri testimoni. Elementi esatti e distorti con il tempo sbiadiscono e i fatti assumono tratti leggendari e si trasmettono nei racconti ancora molto tempo dopo la morte o il trasferimento dei protagonisti. È il caso,

¹⁴ “Klavdija Nikolaevna era una prostituta. Solo quando si fece proprio vecchia, divenne sarta. Aveva una stanza che sembrava la bottega di un antiquario. Era una donna molto interessante. Fin proprio alla sua morte portò i tacchi, sempre vestita di tutto punto, e se tutte le altre vecchiette portavano fuori i vasi di coccio, lei invece tirava fuori un bel vaso, come se stesse cambiando l’acqua ai fiori. E solo una volta, ormai molto vecchia, incespì in quei suoi tacchi, perse l’equilibrio e cadde e tutto quel suo vaso fetido si rovesciò per il corridoio [...] E che stanza che aveva! Là c’erano bronzi su bronzi, cosette di porcellana... La perfetta stanza di una prostituta: ninnoletti su nannoletti, roselline e rosellucce...”

ad esempio, delle storie sui vicini di cui si ricordano soltanto gli inquilini di più vecchia data.

Он повесился. У него радио как раз орало песни Петра Лещенко; проигрыватель он выбросил в окошко. И оставил свою жену Нину беременной. И она родила алкоголика Колю, который после армии пошел в милицию, и в милицейской форме падал посреди коридора, а он был двухметрового роста, так что было не пройти. И при этом пел песню, лежа, где были такие слова: “Мы вам честно сказать должны, что девчонки нам больше жизни нужны”¹⁵.

La narrazione di tali racconti agli ospiti, ai nuovi arrivati o da parte degli anziani ai più giovani (“Tu probabilmente sei troppo giovane...”) può essere provocata da una qualche circostanza, ma può anche non richiedere un motivo esplicito. Non di rado si sentono racconti su “come si viveva una volta” durante le feste, quando le casalinghe di generazioni diverse preparano in cucina, oppure quando i vicini amichevoli si riuniscono attorno alla tavola imbandita.

Il contenuto dei racconti sul passato dell'appartamento e della casa, in cui rientrano anche storie di un passato immemore, prerivoluzionario, noto solo attraverso le parole degli antenati (*Past Perfect*) è abbastanza tipico. Orientativamente questi materiali si possono dividere per periodi storici: il periodo dalla fine della perestrojka, il decennio precedente la perestrojka (quando la densità della popolazione cominciò a calare notevolmente), il periodo successivo alla morte di Stalin, gli anni del dopoguerra, la guerra, gli anni Trenta (periodo che segue il compattamento della popolazione nelle *kommunalki*), il periodo postrivoluzionario e gli anni Venti (quando comparvero gli appartamenti comunitari), l'inizio del secolo. Di questo materiale ci interessa non tanto la raffigurazione di fatti storici reali, quanto le caratteristiche modalità di interpretazione e rappresentazione (per non dire di costruzione) della realtà storica.

Una posizione di rilievo in questo insieme è occupata dalle idee degli attuali residenti su chi ha costruito il loro palazzo, quando e perché, e su chi l'ha abitato, in particolare il loro appartamento. La maggior parte degli edifici con grandi appartamenti comunitari si trova nel centro città ed è stata costruita prima della rivoluzione. Ciascuna di queste case ha il proprio volto, il proprio aspetto architettonico e non di rado un nome e un valore artistico e storico. Nel centro storico della città gli edifici si distinguono l'uno dall'altro e, agli occhi degli abitanti, le peculiarità della propria casa hanno un significato. Sebbene le informazioni riguardanti un 'passato lontano' non esercitino un'influenza diretta sulla vita quotidiana, il loro ruolo per l'autoidentificazione dei residenti, per il loro senso di appartenenza al luogo e il loro status di inquilini 'anziani' è abbastanza evidente. Queste nozioni vengono trasmesse ai nuovi arrivati e agli ospiti per dimostrare la singolarità del luogo (che si estende anche alle persone che vi abitano). Il possesso di tali conoscenze garantisce un certo prestigio e, per una persona giovane, non è raggiungibile se non attraverso l'esperienza di una lunga convivenza con gli anziani.

Dopo la rivoluzione, i grandi appartamenti del centro spesso venivano assegnati ai funzionari di partito, militari e dirigenti di alto e medio rango. Anche se nessuno dei loro discendenti, poi costretti a compatarsi, rimane nell'appartamento, il fatto si conserva nella memoria. Sono curiose le ipotesi su come l'appartamento sia diventato una *kommunalka*. Nei nostri materiali, che riguardano diversi appartamenti nello stesso edificio, gli intervistati si esprimono a questo proposito in modo sorprendentemente simile. Viene confermato il fatto che la divisione iniziale dello spazio abitativo tra alcune famiglie fosse volontaria e avvenisse per iniziativa dello stesso inquilino, che inizialmente occupava l'intero appartamento con la famiglia. Ecco un passaggio caratteristico dall'intervista a una donna nata nel 1934.

... Эту квартиру вначале дали такому революционеру, Тютчеву, он жил в этой квартире с дочкой. Целую квартиру выдали. И вся она была с антикварной мебелью, брошенной тут. Квартира, якобы, генерала, это со слов бабушки... И вот этот самый Тютчев заскучал с дочкой. За какие заслуги ему дали, я не знаю, но, в общем, Тютчев Николай, родственник

¹⁵ “Si impiccò. La radio da lui stava giusto urlando le canzoni di Pëtr Leščenko, e lui prese il giradischi e lo gettò dalla finestra. E lasciò la moglie Nina incinta. E lei partorì l'alcolizzato Kolja, che, dopo aver fatto il militare, entrò in polizia e con indosso l'uniforme da poliziotto cadde in mezzo al corridoio, ma lui era alto due metri e quindi bloccava completamente il passaggio. E in tutto questo cantava una canzone, si sdraiato, che diceva: ‘Ve lo dobbiamo dire onestamente, abbiamo bisogno più delle ragazze che della vita’”.

poeta, кстати [...] Но что бабушка мне рассказывала, это что ему стало скучно, квартира большая, обстановка прекрасная, слонялись они из комнаты в комнату. И он стал искать себе приятных людей, знакомых, интеллигенцию всякую — так, чтобы позвать не каких-то посторонних, а... то есть по своей воле стал искать, сначала... а потом уже начали заселять... и вот там в конце же зал шикарный, который разделили, как по Ильфу и Петрову, перегородочками. Короче говоря, сначала заселились люди по интеллекту и по всяким замашкам друг другу приятные. Вот эти, у нас там жили из института благородных девиц, две сестры, знающие языки, там, все такое. И так же вот приехала родня моей мачехи. А она с папой и с мамой из прежней интеллигенции, оба педагоги. И вот они в этой комнате жили [...] Короче говоря, стали жить да поживать¹⁶.

In un altro caso si racconta di un funzionario di partito che invitò delle persone che erano state colpite dall'alluvione del 1924 a stare nel suo appartamento. Queste persone poi invitarono i loro parenti e l'appartamento divenne popoloso. Elemento caratteristico di questi racconti è la natura volontaria dell'invito. Le persone considerano naturale che, per una famiglia, vivere da sola in un grande appartamento sia scomodo e che sia necessaria la giusta compagnia. A fondamento di questa convinzione potrebbero esserci alcuni fatti reali, in quanto la nuova élite non si sentiva a proprio agio in condizioni di lusso, quando la quantità di stanze superava il numero degli abitanti.

Tuttavia, un'altra versione dei fatti sembra più verosimile, anche se non presuppone una decisione pienamente volontaria. Si tratta del cosiddetto 'diritto all'autocompattamento', in base al quale chi

disponeva di spazio abitativo in eccesso era autorizzato a scegliere da sé i propri coinquilini entro un certo periodo di tempo, dopo essere stato avvertito dall'ufficio gestione condomini. Di norma, per evitare di vivere con degli estranei, si invitavano i parenti dalla campagna o si registravano i domestici. Una volta scaduto il tempo, l'ufficio alloggi decideva in merito ai traslochi senza il consenso degli inquilini che venivano compattati.

Ne risultava che i proprietari vivessero nell'appartamento alla pari dei domestici oppure che i vecchi padroni lasciassero l'appartamento e la servitù restasse. Le conseguenze di tale situazione in certi casi si avvertono ancora oggi. Si veda un passaggio di un'intervista in cui si parla del precedente proprietario dell'appartamento:

... банкир, банкир... фамилия я не помню, Башкирцев, что ли. У нас есть соседка, которая должна, по идее, помнить это. Не его. А ее мама работала у него горничной, по-моему. Она не очень любит этот факт упоминать, ее, видимо, как-то задевает, что мама была горничной, но тем не менее... Банкир сбежал, и вот осталась эта горничная, и еще какая-то прислуга...¹⁷

L'autocompattamento (e semplicemente il compattamento) interessò sia gli inquilini di epoca prerivoluzionaria che quelli del periodo successivo alla rivoluzione. Sia gli uni che gli altri sono solitamente considerati, in un certo senso, personalità di spicco. Quelle poche informazioni che si hanno sulle loro abitudini e stile di vita sono legate alla topografia storica del luogo. In quasi tutti i grandi appartamenti comunitari c'è un inquilino, non necessariamente anziano, che si assume il compito di farvi da guida, e di spiegarvi la destinazione originaria di ogni stanza. Che abiti nella vecchia sala da pranzo o in una delle sue parti separata da un tramezzo, o in una piccola camera isolata per la servitù, egli immagina comunque la planimetria originale dell'intero appartamento, anche se non l'ha mai vista concretamente. Gli elementi decorativi rimasti sono l'unico supporto

¹⁶ "... Questo appartamento all'inizio era stato dato a quel rivoluzionario, Tjutčev. Lui viveva in questo appartamento con la figlia. Gli avevano assegnato l'appartamento intero. Era pieno di mobili antichi abbandonati lì. Doveva essere stato l'appartamento di un generale, stando a quanto diceva mia nonna... E così, questo Tjutčev si stufo di starsene con la figlia. Per quali meriti gli fosse stato dato, non lo so, ma, insomma, Tjutčev Nikolaj, un parente del poeta, tra l'altro [...]. Ma mia nonna mi raccontava che lui si annoiava: l'appartamento era grande, l'arredamento magnifico e loro girellavano da una stanza all'altra. E lui iniziò a cercarsi delle persone affabili, conoscenti, intellettuali di ogni tipo, in modo da non chiamare degli sconosciuti, ma... Cioè, da principio ha iniziato a cercarli di sua spontanea volontà... e poi hanno cominciato a stabilirsi lì... e così alla fine c'è una stanza elegante che è stata divisa, alla If e Petrov, da tramezzi. Per farla breve, per prime si erano trasferite qui persone che per intelletto e per maniere si intendevano tra loro. Ecco, qui da noi vivevano due sorelle dall'istituto per nobili fanciulle che sapevano le lingue, e così via. E così si trasferirono i parenti della mia matrigna. E lei con il papà e la mamma, che facevano parte della vecchia *intelligencija*, erano entrambi pedagoghi. E loro vissero in questa stanza [...] Per farla breve, vissero felici e contenti".

¹⁷ "... un banchiere, un banchiere... non mi ricordo il cognome, qualcosa come Baškircev. Abbiamo una vicina che in teoria dovrebbe ricordarsene. Non di lui. E sua mamma lavorava per lui come cameriera, secondo me. Non le piace molto parlarne, sembra che il fatto che sua madre fosse una cameriera la urti in qualche modo, ma comunque... Il banchiere è scappato, e così è rimasta questa cameriera e anche qualche altro domestico..."

visivo di questa rappresentazione, e la storia dell'appartamento si rivela una storia di rifacimenti e suddivisioni, una storia di lotta della comunità contro un ambiente che non era stato originariamente concepito per la condivisione. Le ristrutturazioni dovevano cancellare sistematicamente questi appigli per la memoria, ma, essendo fatte nella maniera più economica, esse lasciano tracce visibili delle condizioni precedenti.

Si pensa che la soffitta, la cantina e in generale le estremità della casa possano nascondere i segreti di precedenti inquilini e proprietari. Perciò è diffusa l'idea che quando qualcuno di loro dopo la rivoluzione fuggì all'estero, i tesori restarono nella casa. Alla ricerca di tesori si battevano i muri e si rovistavano le cantine e le soffitte.

Все рассказывали, что тут где-то есть клад, и вот все ходили стучали, искали клад. И дети, и взрослые искали клад, соседи, когда услышали от швейцара, что тут где-то клад замурован. Ну, пошел слух [...] Может быть, и есть он до сих пор где-то, но... Так бабушка рассказывала. Соседи каждый в своей комнате выстукивал. Ничего не нашли¹⁸.

Le riorganizzazioni interne e le suddivisioni dei grandi appartamenti in altri di misure più ridotte hanno contribuito ad aumentare i segreti dell'edificio. Nelle scale e negli appartamenti comparivano porte chiuse o sbarrate, delle quali non era sempre possibile dire con certezza dove conducessero. A proposito di tali porte circolano le voci più curiose e in generale, pochi inquilini hanno un'idea precisa della reale planimetria della casa. Se però occasionalmente si avvertono dei rumori provenire da dietro una porta, questo lascia molto spazio alle speculazioni. D'altra parte, la convinzione che una stanza celi qualche mistero non dipende necessariamente dalla presenza di elementi esteriori sospetti, come una porta sbarrata. Una signorina di diciotto anni racconta di una delle stanze nell'appartamento:

Вот эта комната пользуется такой нехорошей славой. Все говорят, что она нехорошая. На самом деле я не трусливый

человек, но недавно мне так страшно было. Я спала, и у меня такой глюк был — я спала лицом туда к стенке — и у меня глюк был, что здесь стоит какой-то мужик и мне что-то говорит. Я уже не помню, я не сообразила, что он мне сказал. У меня просто закружилась голова, и мне так страшно было. Я сюда повернулась — никого нет. И с тех пор у меня — все, я уже напугалась, и мне постоянно кажутся какие-то голоса тут, наверное, я с ума схожу. Раньше я никогда не боялась, ни темноты, ничего... Говорят, тут видели какую-то черную девочку. Такая байка ходит. Я, конечно, в нее не верю, но мои соседи, то есть брат молодого человека, которого вы видели, они, наверное, вплоть до прошлого года утверждали, что они тут видели лет пять назад какое-то привидение, силуэт черной девочки, который как будто бы сюда вошел, через дверь просто, прошел откуда-то из коридора, из темноты, и все, и исчез. Они живут вот там, и у нас часто не бывает света в коридоре. И они говорят: “Мы вышли, смотрим — идет”. И она зашла в эту комнату. Причем я здесь еще не жила, им как бы незачем было меня пугать¹⁹.

Anche senza fare riferimento a fantasmi, il collegamento con i residenti di una volta e i fondatori della casa è invisibile, ma viene percepito dagli inquilini, in particolare da quelli di più vecchia data. Le persone sentono di vivere in un luogo speciale. Per inciso, questa sensazione è quasi del tutto estranea a coloro che abitano in periferia, in case tutte uguali, dove né gli edifici né gli appartamenti hanno un volto proprio e una storia particolare. È difficile immaginarsi una placca commemorativa sul muro di un palazzo a blocchi prefabbricati, costruito secondo un progetto standard: un tale edificio dalla scarsa individualità non è concepito per essere ricordato, è qualcosa di temporaneo, che funge da dormitorio. Al contrario, nel centro città, dove ogni luogo è carico

¹⁹ “Questa stanza gode di una pessima reputazione. Tutti dicono che ha qualcosa che non va. A dire il vero non sono una fifona, ma di recente ho avuto molta paura. Nel sonno ho avuto questa allucinazione: dormivo rivolta verso il muro, e mi è sembrato di vedere un uomo in piedi che mi diceva qualcosa. Non ricordo bene, non sono riuscita a cogliere le sue parole. Ha iniziato a girarmi la testa e ho avuto tanta paura. Mi sono voltata e non c'era nessuno. E da quel momento, sono terrorizzata e ho sempre l'impressione di sentire delle voci lì. Forse sto impazzendo. Prima d'ora non avevo mai avuto paura, né del buio, né di altro... Dicono che l'ombra di una bambina sia stata vista qui. Gira questa storia. Io non ci credo, ovviamente, ma i miei vicini, cioè il fratello del giovane che avete visto, probabilmente fino all'anno scorso sostenevano di aver visto qui cinque anni fa un fantasma, la sagoma di una ragazzina, che sembrava entrare qui, proprio dalla porta, era sbucata da qualche parte nel corridoio, dal buio, e poi era sparita. Ecco, loro abitano là e spesso da noi manca la luce in corridoio. E loro raccontano: ‘Usciamo e la vediamo che arriva’. Ed è entrata in questa stanza. Siccome non vivevo ancora qui, non avevano nessun motivo per spaventarmi”.

¹⁸ “Tutti raccontavano che qui da qualche parte ci fosse un tesoro, e quindi tutti andavano in giro a bussare, alla sua ricerca. Bambini e adulti gli davano la caccia, i vicini di casa si unirono a loro quando sentirono dire dal portiere che c'era un tesoro murato da qualche parte. Beh, la voce si sparse [...] Forse c'è ancora da qualche parte, ma... È quello che diceva mia nonna. Ogni vicino ha battuto i muri nella propria stanza. Non hanno trovato nulla”.

di connotazioni storiche e letterarie, la memoria attrae in modo impercettibile anche quelle persone che sono ben poco inclini agli interessi di questo tipo, perlomeno attraverso i nomi delle vie e dei palazzi. Quando una persona vive sin dalla nascita in una grande *kommunalka* nel centro della città si sente radicata in questo luogo.

Per di più, sostiene che proprio questo suo luogo sia speciale rispetto agli altri. Così, ad esempio, gli abitanti di diversi appartamenti dello stesso edificio riferivano che l'architetto che l'aveva progettato fosse vissuto esattamente nel loro. Una donna anziana sosteneva persino di sapere per certo che l'architetto avesse continuato a vivere segretamente nella casa dopo la rivoluzione, fino al tristemente noto 1937. Ingannava le sue giornate in soffitta con la governante, che a volte usciva per vendere i gioielli di famiglia (si è poi scoperto che l'architetto morì nel 1923 e la sua tomba si trova al Cimitero di Volkovo). Di solito si fanno ipotesi simili anche sull'appartamento in cui viveva il precedente proprietario del palazzo. Il nome del proprietario viene ricordato (spesso senza sapere altro su di lui), e gli attuali inquilini di appartamenti diversi ritengono che abbia vissuto proprio nel loro appartamento, e mostrano il suo studio, la sala da pranzo o il soggiorno.

Il periodo degli anni Trenta viene solitamente ricordato come un'epoca di vita comunitaria ben organizzata, nonostante le condizioni anguste, con un ordine rigoroso. Le scale pulite e la cura che ne avevano i custodi, i cortili sicuri, i cancelli e le porte d'ingresso chiuse a chiave suscitano nostalgia. In tempo di guerra, durante l'assedio di Leningrado e nei primi anni del dopoguerra la popolazione degli appartamenti cambiava più attivamente che in altri periodi. C'è un motivo ricorrente nei racconti degli inquilini di vecchia data e dei loro discendenti sulle difficoltà di quel periodo: gli allora nuovi arrivati sono considerati responsabili del primo grave deterioramento dell'ordine e della disciplina nell'appartamento. Anche le persone nate dopo la guerra hanno un'idea chiara dei cambiamenti nella compagine degli inquilini in quel periodo. Si veda a questo proposito la testimonianza di una donna relativamente giovane:

... Сильно изменился контингент в войну. Кто-то умирал, а в это время те, кто там воздушной обороной занимался, вот их подседали по месту их дежурств. Вот такие появились у нас... по-моему, они псковские, что ли... последняя из них недавно умерла. А так остальные, скажем, во второй этаж снаряд попал, окна разнесло — перебрались на пятый...²⁰

In linea di principio, questo testo non si discosta affatto da quello di qualcuno che sia stato testimone diretto degli eventi di quegli anni:

И вот эта квартира была заселена довольно приличными людьми. Они дружно так жили, но вот постепенно начинает меняться контингент. С войны. Освободившиеся комнаты стали заселяться. В основном из деревни, многие пытались ведь в город прорваться. Обрати внимание, что одна придет сестра, потом за ней все остальные, они все сейчас имеют отдельные квартиры, эти деревенские. А мы так тут и чахнем²¹.

Un successivo e altrettanto serio peggioramento riguarda già il periodo della perestrojka. Gli inquilini di vecchia data e l'*intelligencija* considerano l'origine campagnola dei nuovi residenti, e la conseguente 'rozzezza', come causa di un'atmosfera conflittuale nell'appartamento, che ritengono essersi creata proprio in quel periodo. I periodi relativamente più recenti si riflettono nella struttura della comunità odierna: i protagonisti degli eventi vivono ancora qui o hanno traslocato di recente. I loro conflitti, problemi, furti, matrimoni, morti e nascite determinano il paesaggio odierno dell'appartamento. Sebbene i cambiamenti della seconda metà degli anni Ottanta abbiano portato a una significativa riduzione della popolazione degli appartamenti, questo periodo è visto come la caduta definitiva delle norme tradizionali della vita comunitaria. Nella mente degli inquilini di vecchia data, una tappa fondamentale

²⁰ "... Durante la guerra è cambiato molto l'insieme degli inquilini. Qualcuno moriva, e nel frattempo chi era impegnato nella difesa aerea veniva insediato nel luogo in cui prestava servizio. Ecco che persone vennero da noi... secondo me erano di Pskov o qualcosa del genere... l'ultima di loro è morta poco tempo fa. Mentre gli altri, mettiamo che una granata colpiva il primo piano e distruggeva le finestre, loro si trasferivano al quarto..."

²¹ "Quindi, questo appartamento era abitato da persone piuttosto rispettabili. Erano in buoni rapporti, ma a poco a poco il gruppo cominciò a cambiare. Tutto iniziò con la guerra. Le stanze lasciate libere iniziarono ad essere occupate. I più venivano dalla campagna, molti cercavano di farsi strada in città. Fa' attenzione: arriva una sorella, poi dopo di lei tutti gli altri. Adesso hanno tutti appartamenti autonomi, questi campagnoli. Invece noi qui continuiamo a fare la fame".

nella catena degli eventi che ha portato a questo declino è stata l'abolizione del servizio notturno dei custodi. Da quel momento, ad esempio, sulle pareti delle sale d'ingresso compaiono graffiti, il ruolo dell'amministrazione condominiale perde di importanza e i tribunali di quartiere smettono di essere uno strumento efficace per scoraggiare fenomeni di vandalismo negli appartamenti. Negli anni della *perestrojka*, da un lato, si diffuse un comportamento anomalo che sfuggiva al controllo della comunità, e dall'altro peggiorarono drasticamente le condizioni strutturali degli appartamenti, che oggi sono quasi in rovina. In questo caso un evento significativo è stato il cambiamento del sistema di raccolta dei rifiuti: prima, c'erano bidoni per i rifiuti alimentari in ogni vano delle scale di servizio, mentre nell'appartamento i rifiuti si raccoglievano in secchi comuni, che venivano portati ogni giorno al cassonetto da un addetto. Oggi, ogni famiglia ha il proprio contenitore, che porta fuori per conto proprio. Si tratta di una manifestazione particolare del processo di privatizzazione della vita e di indebolimento del controllo del collettivo sulla vita quotidiana, che viene percepito come il collasso delle norme tradizionali della vita comunitaria.

Un luogo comune dei racconti sul passato degli inquilini di vecchia data è rappresentato dal singolare mitologema del 'secolo d'oro': si stava stretti, ma non ci si lamentava, si sapeva come mantenere l'ordine. Si litigava e si seminava zizzania, ma in generale si viveva in armonia. Non c'erano tossicodipendenti, l'appartamento veniva pulito meglio, le persone erano più oneste e non si derubavano a vicenda. Inoltre, nell'appartamento c'erano dei leader, delle persone che anteponevano l'interesse comune a quello personale, che prendevano decisioni e si assumevano responsabilità. Le storie di queste persone e delle loro gesta rappresentano una categoria a sé delle narrazioni storiche.

Потом был у нас еще офицер морской, Пал Сергеич, удивительный тоже человек, деловой. Там же была большая кафельная плита, и ее велели сломать. Когда ее ломали, он собрал все эти кафельные плитки, он все срочно спрятал и сложил, а потом позвал сотрудников каких-то там, и сделали кафельные стены белые, они до сих пор у нас. Его инициатива. Он тоже всегда строго обращал внимание на всякие неприятности. В общем, как-то подтягивали

всех разгильдяев, которые... людей же одинаковых нет, сам понимаешь²².

Naturalmente tale atteggiamento nostalgico è più evidente tra i rappresentanti della vecchia generazione, che sono portatori della tradizionale visione del mondo comunitaria. Non si può tralasciare che questo approccio interpreti in modo particolare i processi reali del cambiamento sociale.

L'acquisizione della memoria storica collettiva da parte dell'individuo si rivela come uno dei fattori più importanti della sua autoidentificazione come membro della comunità. Oltre a ciò, questo corpus di rappresentazioni ha una rilevanza concreta nella vita quotidiana. Lo status di inquilino di vecchia data, che sottintende la padronanza di questo corpus e i diritti speciali che ne conseguono (e che in parte persistono) non rientravano solo nel diritto consuetudinario, ma si riflettevano anche nella legislazione sovietica. Gli inquilini di vecchia data, ad esempio, avevano diritto di priorità sugli alloggi lasciati liberi, e ancora oggi molti anziani sono convinti che lo Stato 'debba' fornire loro delle stanze in più o un appartamento separato solo perché hanno vissuto qui per tutta la vita e sono rimasti anche durante l'assedio. Il riferimento alla durata della permanenza nell'appartamento si rivela un argomento comune nei conflitti interni.

Вообще, раньше наш стол стоял там, где у нас сейчас пенал. Потом уехала вот эта соседка, и мы по-быстренькому, пока не въехали новые жильцы, забили ее место. А потом приехали те жильцы и стали разбираться, почему так... то есть, если мы поменялись с той женщиной, значит, наш стол должен стоять там, где стоял ее стол. Мы сказали "ничего подобного, мы тут дольше живем"²³.

²² "Da noi ci fu poi un ufficiale di marina, Pal Sergeič, un uomo sorprendente, pratico. C'era una grande superficie piastrellata e la fecero rompere. Quando venne rotta, lui raccolse tutti i pezzi e subito li mise da parte e poi chiamò qualche aiutante e ricoprirono le pareti di piastrelle bianche che ci sono ancora oggi. Tutto di sua iniziativa. Inoltre fu sempre impeccabile nel prestare attenzione a tutti i tipi di inconvenienti. Comunque, in qualche modo furono messi in riga tutti gli scansafatiche che... insomma non ci sono due persone uguali, si sa".

²³ "Difatti, il nostro tavolo prima era là, dove ora c'è la nostra credenza. Poi se n'è andata questa vicina e noi abbiamo occupato in fretta il suo posto prima che arrivassero i nuovi inquilini. Poi sono arrivati gli inquilini e volevano capire perché fosse così... Cioè, se avevamo fatto a cambio con quella donna, il nostro tavolo doveva essere dove prima c'era il suo. Abbiamo detto 'nemmeno per sogno, viviamo qui da più tempo'".

Peraltro, i rimandi possono anche non riferirsi al coinvolgimento personale nella vita di un determinato appartamento, ma piuttosto al fatto di aver vissuto in questa casa, in questa strada o in questa città, cioè al coinvolgimento nella storia locale in senso più ampio.

In tal modo, un particolare senso di appartenenza a un luogo viene trasferito da un determinato appartamento a un luogo della cartina storica della città, con tutte le sue connotazioni. Negli ultimi anni, le agenzie immobiliari che si occupano del reinsediamento di grandi appartamenti comunitari nel centro della città hanno dovuto affrontare la riluttanza degli inquilini a separarsi. Per quanto possa sembrare allettante ottenere un appartamento indipendente in cambio della propria stanza in una *kommunalka*, molti inquilini si oppongono ostinatamente, rifiutando di cambiare il proprio stile di vita e il luogo di residenza. A volte, tuttavia, gli inquilini accettano di trasferirsi solo nel caso in cui possano trovarsi a condividere il pianerottolo con i loro ex vicini.

Il folklore degli abitanti degli appartamenti comunitari è stato da noi discusso fin qui soprattutto dal punto di vista del contenuto. Il fatto è che il suo sistema di genere, in confronto con il folklore urbano contemporaneo, non ha niente di specificamente ‘comunitario’. Perciò, tra i materiali in nostro possesso legati agli appartamenti comunitari, in questa sede non abbiamo affrontato *bylički*²⁴, sogni e altri generi di prosa non narrativa, e anche i graffiti, che per contenuto non sono necessariamente collegati alla vita in una *kommunalka*.

Occorre tuttavia notare che la vita nella comunità di un appartamento e la comunicazione costante e ravvicinata all’interno della collettività creano un terreno fertile per alcuni generi del folklore. Sarebbe interessante soffermarsi sulla pragmatica di questi generi, cioè su come lo scambio di certi testi si inserisce nelle interazioni quotidiane e come è condizionato dalle relazioni tra le persone. È chiaro che i sogni,

ad esempio, non vengono raccontati a chiunque e quando capita. Non solo, ma vengono raccontati ‘a proposito’, in modo che il loro contenuto sia in qualche modo legato all’argomento della conversazione o alle azioni compiute.

Un interessante tipo di contesto per le *bylički* e il racconto dei sogni è rappresentato dalle conversazioni in cucina circa cose miracolose e misteriose, spesso innescate da una discussione su qualcosa visto in televisione o letto sul giornale. Il pensiero che “ci sia qualcosa di vero” (diciamo, nella predeterminazione del destino o nelle previsioni contenute nei sogni) viene confermato da diverse testimonianze. Si percepisce distintamente che, accanto alla dimensione quotidiana, prosaica, la vita scorra anche attraverso un’altra dimensione, nascosta all’uomo, che si intreccia in modo fantasioso con quella di tutti i giorni. Lasciando questi temi a una ricerca a essi dedicata, concludiamo con un sogno degno di nota, dove la rappresentazione simbolica del destino, che solo limitatamente dipende dalla volontà umana, viene percepita dal narratore come direttamente connessa con la consueta realtà quotidiana:

Мне снился трамвай, красивый такой, весь освещенный, с занавесочками. Он подходил к остановке, и я как раз туда шла. И я знаю, что мне обязательно нужно сесть на него. Я знаю, что если я на него сяду, все у меня будет хорошо. И вот я бегу уже, но тут появляется другой трамвай, в другую сторону, и мне никак не перейти улицу. И я боюсь, что я не успею, что тот мой трамвай, красивый, уйдет. Этот трамвай — моя судьба. Так и есть, проехал другой трамвай, а на тот мой я так и не успела. . . Мне вообще часто снится этот сон, про поезд. И я знаю, что когда я не успеваю сесть в вагон, что-то в жизни у меня не получится²⁵.

www.esamizdat.it ◇ I. Utechin, *Il folklore delle kommunalki*. Traduzione dal russo di P. Ferrandi (ed. or: Idem, *Fol'klor kommunal'nych kvartir*, in *Sovremennyj gorodskoj fol'klor*, a cura di S. Nekljudov, Moskva 2003, pp. 560-572). ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 337-348.

²⁴ Si tratta di narrazioni orali che includono spesso elementi sovranaturali e l’incontro con forze maligne. Il narratore intende comunque mantenere la credibilità del racconto, alla base del quale si trovano fatti realmente accaduti o situazioni familiari per l’ascoltatore e che possono trovare una loro interpretazione nel ricorso al meraviglioso [N.d.T.].

²⁵ “Ho sognato un tram bellissimo, tutto illuminato, con le tendine. Stava arrivando alla fermata e io andavo in quella direzione. E so che devo per forza salirci. So che se ci salgo, andrà tutto bene. Ed ecco che sto correndo, ma a quel punto appare un altro tram dall’altro lato e io non posso attraversare la strada. Temo di non fare in tempo e che quel mio bel tram se ne andrà. Quel tram è il mio destino. È vero che è passato un altro tram, ma io non ce l’ho fatta a prendere il mio. . . Faccio molto spesso questo sogno. E so che quando non riesco a salire sul vagone, c’è qualcosa nella mia vita che non si realizzerà”.

◇ **I. Utekhin, *Folklore of The Communal Apartments*** ◇
Translated by Paola Ferrandi

Abstract

Italian translation of *Fol'klor kommunal'nykh kvartir* by Ilya Utekhin.

Keywords

Urban Folklore, Soviet Urban Housing, Communal Apartments, Social Relations, Informal Behaviour Regulation.

Author

Ilya Utekhin is Associate Professor in the Department of Liberal Arts and Sciences at St. Petersburg University, Russia. Since 1996, he has also held the position of Associate Professor at the Department of Ethnology/Department of Anthropology at the European University at St. Petersburg. He has previously taught at the University of Helsinki (Finland), Institutum Studiorum Humanitatis (Slovenia), University Paris IV-la Sorbonne (France), University of St. Quentin-en-Yveline (France), American University at Prague (Czech Republic), and the Center for Independent Sociological Research (Russia). He received his PhD in Anthropology from the Institute of Anthropology and Ethnology, Russian Academy of Sciences in Moscow in 2001. He is author of a monographic anthropological study of Soviet urban housing, studies in the field of talk-in- interaction and in visual anthropology. His interest to the anthropological study of human-computer interaction has embodied itself in a start-up: since 2017 he leads the development of an alternative news aggregator ONO Media Scope and also works with users' materials from Instagram.

Translator

Paola Ferrandi is a PhD candidate in Germanic and Slavic Studies at Sapienza – University of Rome and Charles University in Prague. Her research focuses on Vasilii Grossman's early writings and aims at a narratological analysis of selected short stories and sketches from the 1930s. Her interests are Russian, German and comparative literatures, translation and history of ideas, that were object of her master studies at University of Bergamo and Ruhr University in Bochum.

Publishing rights

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



© (2022) Paola Ferrandi

La barzelletta contemporanea

Aleksandr Belousov

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 349-362 ◇

NEL definire la barzelletta si tende solitamente a sottolinearne il carattere comico. Un'opinione diversa è sostenuta soltanto dagli studiosi che si occupano della barzelletta letteraria risalente all'inizio del XIX secolo e che, diversamente dagli altri, credono nell'esistenza di barzellette serie¹. Ciò vale per la barzelletta come genere letterario, ma non per le barzellette di tipo folklorico, da sempre e tuttora a carattere prettamente comico; anche i bambini piccoli ne sono al corrente, infatti "si immaginano la barzelletta come una storia divertente, un 'piccolo racconto buffo'"².

Allo stesso tempo sorgono seri dubbi intorno alla definizione corrente della natura epica della barzelletta, ricondotta così alla forma breve del racconto. L'insieme principale delle barzellette contemporanee non è affatto costituito da testi 'con intreccio' (cioè, più precisamente, da testi narrativi), ma da testi drammatizzati, che spesso consistono di scene elementari, più raramente di dialoghi, e talvolta anche soltanto di una replica (ad es.: "Vovočka! Non mangiare quella mela! E poi smamma via dalla discarica!"). La distinzione tra questi tipi di barzellette è tale che G. Permjakov li considerava due generi distinti³. Tuttavia, l'appartenenza della barzelletta a un determinato genere non è sostanziale per i contemporanei. Se nelle antiche raccolte umoristiche il 'gioco di domande e risposte' rappresentava una sezione a sé stante⁴, le barzellette sulla Radio Armenia, riconducibili a quest'ultima sezione, vengono

tuttavia considerate barzellette alla stregua di tutte le altre. La definizione di 'racconto breve' andrebbe sostituita con quella di 'testo breve'.

La barzelletta si riconosce a partire dalla sua struttura, caratterizzata da un finale a sorpresa che suscita il riso degli ascoltatori. Non solo gli studiosi, ma anche gli 'esecutori' delle barzellette individuano nell'"arguto finale a sorpresa" il suo tratto principale. A questo proposito si vedano i 'versucoli sul bimbo', conosciuti come 'barzellette sadiche' per la loro struttura basata sul principio del finale a sorpresa.

Tuttavia, non tutte le barzellette folkloriche si distinguono per un finale a sorpresa, che non è indispensabile nel caso della tradizionale barzelletta popolare. Uno dei primi studiosi delle barzellette popolari russe, A. Pel'tcer, chiamava 'barzellette' semplicemente dei "racconti brevi a carattere prevalentemente umoristico, faceto"⁵. Tale definizione è confermata dai testi catalogati come barzellette nei nostri "Indici" tipologici delle fiabe, in cui il finale a sorpresa si trova spesso a mancare. Sebbene a livello tematico le barzellette contemporanee si dimostrino vicine a quelle popolari⁶, in queste ultime l'accento è posto non sulla costruzione del finale, ma sulla rappresentazione di eventi insoliti. Nell'analisi di questi eventi, visti come dei 'paradossi assurdi', E. Meletinskij afferma che "proprio essi, e non semplicemente la facezia e un finale arguto definiscono [...] la forma" della barzelletta popolare⁷.

Le barzellette di questo tipo sono riconducibili allo

¹ Cfr. E. Kurganov, *Anekdota kak žanr*, Sankt-Peterburg 1997, pp. 25-28.

² M. Lur'e, *O detskom sovremennom anekdote* in *Tradicionnaja kul'tura i mir detstva*, III, Ul'janovsk 1998, pp. 53-54.

³ G. Permjakov, *Ot pogovorki do skazki. (Zametki po obščej teorii kliše)*, Moskva 1970, pp. 59, 105 et al.

⁴ Ad esempio: *Al'bom balagura. Sbranie zabavnyh povestej, rasskazov, satiričeskich očerkov, komičeskich scen, anekdotov, pufov i raznyh kur'oznostej*, Sankt-Peterburg 1851, pp. 342-345.

⁵ Cfr. A. Pel'tcer, *Proischoždenie anekdotov v russkoj narodnoj slovesnosti*, in *Sbornik Char'kovskogo istoriko-žilologičeskogo obščestva*, XI, Char'kov 1899, pp. 65, 70.

⁶ Cfr. V. Blažes, *Sovremennye ustnye žumorističeskie rasskazy v ich svjazi s narodno-poëtičeskoj tradiciej*, in *Fol'klor Urala: Sovremennij russkij fol'klor promyšlennogo regiona*, Sverdlovsk 1989, pp. 38-47.

⁷ E. Meletinskij, *Skazka-anekdota v sisteme fol'klornych žanrov, in Učebnyj material po teorii literatury. Žanry slovesnogo teksta. Anekdota*, Tallinn 1989, p. 73.

stadio iniziale nello sviluppo di tale genere, mentre le barzellette dal finale a sorpresa compaiono più tardi, nel contesto di una diversa compagine culturale. Esse si legano alla tradizione del ‘motto arguto’, che colpisce per la novità e per la singolarità di pensiero e per questo motivo gode di particolare popolarità nel folklore urbano. E proprio al folklore urbano risalgono le ‘barzellette di costume’, alle quali appartengono anche le barzellette contemporanee qui prese in esame.

Già L. Tolstoj, ad esempio, raccontava ai suoi figli le barzellette sui pazzi⁸. Una di queste ha tuttora successo:

В палате хохочет сумасшедший. Врач спрашивает:
 – Что ты смеешься?
 – Ха-ха-ха! Вот потеха! Васька проснется, а его голова в тумбочке⁹!

A servire da modello a questo tipo di personaggio è lo scemo del folklore, che “pensa solo a ridere”. Sono ugualmente conosciute le barzellette che mettono in scena le conseguenze catastrofiche di un’azione, tipicamente motivata dalla follia del protagonista. A tratti il pazzo delle barzellette ricorda il personaggio folklorico dello scemo, che appare come il custode delle credenze più arcaiche:

Из сумасшедшего дома выписывается пациент.
 – Ну теперь вы знаете, что вы не просо? – спрашивает врач.
 – Конечно, знаю.
 – Всего вам лучшего!
 Через пять минут пациент, весь дрожа, возвращается к врачу.
 – В чем дело?
 – Там во дворе курица.
 – Ну и что?
 – Она меня съест.
 – Ну, вы же знаете, что вы не просо!
 – Я-то знаю, а она¹⁰?

Molto più spesso i pazzi vengono semplicemente rappresentati come scemi, ignoranti che si

comportano in modo del tutto inappropriato alla situazione:

Сумасшедших на самолете перевозят в другой город. Подошло время завтракать. Санитары раздали им бутылки с кефиром, булочки и ушли. Возвращаются, а никого, кроме одного сумасшедшего, нет. Спрашивают его:
 – А где остальные?
 – Бутылки пошли сдавать.
 – А ты что ж не пошел?
 – Что я, дурак? В воскресенье же стеклотару не принимают¹¹!

Anche una persona apparentemente normale può comparire nelle vesti del tipico protagonista pazzo. Questo è generalmente vero per le barzellette su pazzi il cui rinsavimento è continuamente messo in discussione:

Выпускают сумасшедших домой и проверяют, выздоровели они или нет. Спрашивают одного:
 – В унитазе рыба ловится?
 – Нет.
 – Молодец! Можешь идти домой!
 Сумасшедший выходит. Его спрашивают:
 – Чего от тебя хотели?
 – Да спросили, ловится ли рыба в унитазе.
 – А ты что?
 – Конечно, сказал “нет”. Что я дурак – рыбные места выдавать¹²?!

Ne risulta che la risposta giusta da un punto di vista normale è sbagliata: il matto fa il furbo, nasconde la sua verità, di cui non sospetta neanche l’inadeguatezza. Se da una parte il pazzo non può essere una persona normale, dall’altra una persona comunemente considerata normale spesso si rivela essere pazza:

Психбольницу осматривает комиссия из облздрави. В палате на крюке висит на руках человек.
 – Что это такое? – спрашивают главврача.
 – Это больной Иванов. Ему кажется, что он золотая люстра.
 – Так снимите его.

⁸ S. Tolstoj, *Očerki bylogo*, Moskva 1956, pp. 89-90.

⁹ “Un pazzo ride nel reparto. Il medico gli chiede: – ‘Che ti ridi?’ – ‘Ah ah ah! Ci sarà da ridere quando Vas’ka si sveglierà e la sua testa sarà nel comodino’”. La barzelletta diventa più comprensibile se si considera che in altre varianti il pazzo in questione brandisce un’ascia insanguinata [N.d.T.].

¹⁰ “Stanno dimettendo un paziente dal manicomio: – ‘Allora, adesso ha capito che lei non è il miglio?’ – ‘Certo, l’ho capito.’ – ‘Buona fortuna!’ Dopo cinque minuti il paziente torna dal medico, tutto tremante. – ‘Cos’è successo?’ – ‘In cortile c’è una gallina.’ – ‘E allora?’ – ‘Mi mangerà.’ – ‘Ma se ha detto di sapere che lei non è miglio!’ – ‘Io lo so, ma chi le dice che lo sappia anche lei?’”.

¹¹ “Dei pazzi vengono trasportati in un’altra città in aereo. È tempo di fare colazione. Gli infermieri distribuiscono loro delle bottiglie di kefir e dei panini, quindi si allontanano. Quando tornano è rimasto soltanto un pazzo. – ‘E gli altri dove sono?’ gli chiedono. – ‘Sono andati a restituire le bottiglie.’ – ‘E tu perché non sei andato con loro?’ – ‘Che sono scemo, io? Ma se di domenica non ritirano il vetro!’”.

¹² “Alcuni pazzi vengono dimessi e i medici controllano se sono guariti o no. A uno di essi chiedono: – ‘Si va a pesca di pesci nel gabinetto?’ – ‘No.’ – ‘Bravo! Puoi tornare a casa.’ Il pazzo esce. Gli chiedono: – ‘Che ti hanno chiesto?’ – ‘Se si pigliano pesci nel gabinetto.’ – ‘E tu?’ – ‘Chiaramente ho detto di no. Mica sono scemo, a lasciarmi scappare così le zone pescose!’”.

– Но темно же будет, – отвечает главврач¹³.

Scoprire che una persona normale è pazza rientra nella logica del genere, e non nella visione del mondo degli ‘esecutori’. Solo un esito inaspettato può servire da finale alla barzelletta. Esistono varie barzellette sui pazzi: certe si basano su paradossi assurdi, altre utilizzano un finale a effetto, da cui scaturisce un significato inatteso. La tradizione arcaica si combina con la produzione del genere contemporaneo.

La stupidità nelle barzellette, oltre che dalle patologie psichiche, può essere motivata da un temporaneo offuscamento della ragione. Le barzellette sugli ubriachi esistono da sempre. Ultimamente ai protagonisti si sono aggiunti i drogati, che rappresentano un’infermità mentale specifica.

Звонок в дверь. Наркоман спрашивает:
– Кто там?
– Я.
– Я¹⁴?!!!

Tuttavia, le patologie da cui sono affetti i protagonisti della barzelletta contemporanea non sono tutte riconducibili all’infermità mentale. Ciò è evidente nella serie di barzellette dedicate ai distrofici, presi a bersaglio per la loro condizione fisica, che nella barzelletta viene esagerata. Come risultato si ottiene un protagonista sorprendente, che percepisce il mondo da una prospettiva nuova e per noi straordinaria. Per questo le barzellette sui distrofici si limitano di frequente a presentare il suo punto di vista:

Лежит дистрофик в больнице, а по нему муха ползает. Он и говорит слабым голосом:
– Сестра, прогони муху. Она мне всю грудь истоптала¹⁵.

La barzelletta non deride il distrofico, è la visione del mondo paradossale di questa creatura non stupida, ma semplicemente strana, a essere divertente.

Come nei casi precedenti, la barzelletta si fa in primo luogo beffe di chi si trova a ricoprire una posizione di potere. Questo si nota bene nelle barzellette che ritraggono poliziotti. La loro ignoranza dipende da un’insufficienza di conoscenze e di esperienza, insufficienza con cui si spiegano i mezzi comici e rozzi che i poliziotti adoperano per raggiungere i propri fini:

Сколько нужно милиционеров, чтобы вкрутить лампочку?
– Девять. Один стоит на столе и держит лампочку. Четверо вращают стол по ходу вкручивания лампочки. А еще четверо идут в противоположную сторону, чтобы у тех голова не закружилась¹⁶.

Allo stesso tempo le barzellette spesso ritraggono l’accoppiata del poliziotto e dell’ubriaco, per mostrare che il primo è sprovvisto di buon senso non meno del secondo:

Стоит пьяница около фонарного столба и стучит. Подходит милиционер к нему и спрашивает:
– Чего вы стучите?
– Да вот жена домой не пускает, а я вижу, что на втором этаже свет горит.
– Тук-тук-тук. Откройте, милиция¹⁷!

Il poliziotto delle barzellette è uno scemo notorio, a cui si può attribuire qualsiasi azione stupida. Ed è uno scemo in quanto è un rappresentante del potere, cui la barzelletta è ostile per la propria natura decostruttiva. Così le persone vengono ricompensate delle violenze e degli arbitri della vita quotidiana.

Le barzellette ritraggono il poliziotto come rappresentante delle autorità:

Однажды при встрече двух друзей один из них стал жаловаться на судьбу и власть:
– Жрать нечего!
Его слова услышал постовой милиционер:
– Вы что, гражданин, здесь агитацию разводите? Пройдемте со мной!
Тогда за него вступился товарищ:
– Товарищ милиционер, да ведь он ненормальный.

¹³ “Una commissione del Ministero della sanità sta esaminando un ospedale psichiatrico. Nel reparto c’è una persona appesa per le mani a dei ganci: – ‘E questo cos’è?’, chiedono al primario. – ‘È il malato Ivanov. Crede di essere un lampadario d’oro.’ – ‘Mettetelo giù.’ – ‘Ma poi restiamo al buio’, risponde il primario”.

¹⁴ “Suonano alla porta di un drogato. – ‘Chi è?’, chiede il drogato. – ‘Sono io.’ – ‘Sono io?!!!’”.

¹⁵ “Una mosca sta camminando su un distrofico in ospedale, che dice debolmente: – ‘Infermiera, scacci via questa mosca. Mi ha storpiato il petto’”.

¹⁶ “Quanti poliziotti ci vogliono per avvitare una lampadina? – ‘Nove. Uno sta in piedi sul tavolo e tiene la lampadina in mano. Quattro ruotano il tavolo nel senso di avvitarmento della lampadina e altri quattro vanno in senso contrario perché ai primi non giri la testa’”.

¹⁷ “Un ubriacone se ne sta vicino a un palo della luce e bussa. Gli si avvicina un poliziotto e chiede: – ‘Per quale ragione sta bussando?’ – ‘Mia moglie non mi lascia entrare, ma io lo vedo che al secondo piano la luce è accesa.’ – ‘Ток-ток-ток. Аprite, полиция!’”.

— Какое, к черту, ненормальный, когда правильно говорит, — огрызнулся милиционер и повел арестованного¹⁸.

Quest'ultima risale alla categoria delle barzellette politiche dedicate all'apparato governativo e ai suoi rappresentanti, all'ideologia dominante, a eventi serissimi, alle situazioni e ai conflitti più tipici della vita pubblica. Molto spesso le barzellette politiche sono considerate un fenomeno legato all'epoca sovietica. Non è così. Simili barzellette sono esistite sotto ogni regime, esistevano anche nella Russia zarista. Mi limiterò a citare soltanto una delle barzellette politiche risalenti alla fine del XIX-inizio del XX secolo, diffuse tra l'opposizione studentesca:

— А с Александром Вторым другой казус приключился, когда он лез по лестнице в царство небесное [...], — начал высокий блондин с круглым румяным лицом, закусывая губы и выпячивая глаза от душившего его внутреннего смеха. — Как известно, Александр Второй был плешивый. И вот, когда его лысина показалась в небесном отверстии, Петр-апостол шлеп по ней ладонью:
— Што ты, — говорит, — не тем концом в царство небесное лезешь!¹⁹

Queste barzellette non sono sparite senza lasciar traccia: a volte i nuovi padroni sono scherniti per mezzo di vecchi intrecci. Ne è prova, ad esempio, una raccolta delle prime barzellette sovietiche chiamata dall'editore *Anekdoty 's borodoj'* [Barzellette 'con la barba']²⁰: si tratta veramente di barzellette vetuste, conosciute ancora prima della rivoluzione, quando a voler comprare l'iperbole era il mercante

fiduciario di una scuola di epoca zarista²¹, e che in seguito viene sostituito dal preside svizzero di una scuola sovietica²². Comunque sia, tutto pare indicare che ci fossero molte meno barzellette politiche prima dell'epoca sovietica: i totalitarismi contribuiscono sempre al proliferare di barzellette politiche, che aiutano a superare la paura del regime e a resistere alla pressione ideologica²³.

Un esempio tipico sono le barzellette su Lenin, apparse non appena comincia a svilupparsi il culto della sua personalità. La figura di Lenin viene smiunita già nella prima ondata di barzellette sul leader, composte in occasione della morte e in sua memoria perpetua:

— Кто, по-вашему, был Ленин?
— Известно кто — председатель Совнаркома.
— Ничего подобного! Это был первый мануфактурист в России.
— Почему?
— А вот пройдитеесь-ка по Никольской улице и увидите, что во всех мануфактурных лавках висит его портрет, а под ним подпись: "Ленин умер, но дело его осталось"²⁴.

Ciò si manifesta in modo ancor più evidente nelle barzellette che accompagnano la nascita del culto di Lenin negli anni Sessanta, e che rappresentano la parodia della 'Leniniade':

— Все работаете, Владимир Ильич? Отдохнули бы, поехали бы за город, с девочками.

¹⁸ "Un giorno due amici si incontrano, uno di loro comincia a lamentarsi del destino e a ingiuriare il potere: — 'Non c'è nulla da mangiare!' Un vigile urbano sente quello che ha detto e dice: — 'Cittadino, cos'è questa propaganda? Venga con me!' Allora l'amico si intromette in sua difesa: — 'Compagno vigile, ma non vede che non è normale?' — 'Ma quale non normale, per Dio, se dice la verità', risponde brusca-mente il vigile e porta via l'arrestato"; da: A. Man'kov, *Iz dnevnika rjadovogo človeka (1933-1934 gg.)*, "Zvezda", 1991, 5, p. 151.

¹⁹ — 'Invece ad Alessandro II accadde un altro fatto, mentre stava salendo i gradini verso il regno celeste [...]', cominciò a raccontare un ragazzo biondo e alto, dal tondo viso arrossato, mentre per la voglia di ridere si mordeva le labbra e strabuzzava gli occhi. — 'Com'è noto, Alessandro II era calvo. Ed ecco, quando la sua zucca pelata appare all'apertura del cielo, l'apostolo Pietro le dà una pacca con la mano e dice: «Ma che combini, stai entrando nel regno celeste dal lato sbagliato!»"; da: S. Kanatčikov, *Iz istorii moego bytija*, Moskva 1932, p. 220.

²⁰ R. Jangirov, *Anekdoty 's borodoj'. Materialy k istorii nepodcenzurnogo sovetskogo fol'klora. 1918-1934*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 1998, 31, p. 161.

²¹ A. Formakov, *Faina: Roman*, Riga 1938, p. 178.

²² Il riferimento è alla seguente barzelletta: Sotto al nuovo potere l'istitutore svizzero di un istituto pubblico viene promosso e diventa preside della 'scuola del lavoro sovietica'. Dal primo giorno comincia l'ispezione della struttura che gli è stata affidata. Dopo aver visitato la collezione di uccelli e di altri animali impagliati, conservati in scaffali a vetro del laboratorio di zoologia, il nuovo preside si mostra molto insoddisfatto. "Come mai qui non vedo l'idra, né l'aquila bicipite?", chiede minaccioso all'insegnante che lo accompagna. "Vede, l'idra è un mito e l'aquila bicipite un'iperbole", spiega confuso lo zoologo. "E allora? Bisogna urgentemente comprare e il mito e la... come l'ha chiamata? L'iperbole. Proprio così, anche quella! I nostri ragazzi devono sapere contro chi dovranno lottare e da chi dovranno proteggere le conquiste della rivoluzione!" [N.d.T.].

²³ D. Šturman — S. Tiktin, *Sovetskij Sojuz v zerkale političeskogo anekdotičeskogo*, Moskva 1992.

²⁴ — 'Chi pensate che sia stato Lenin?' — 'Si sa chi è stato, presidente del Sovnarkom.' — 'Niente di simile! Era il primo tra i manufatturieri russi.' — 'Perché?' — 'Andate un po' a passeggiare sulla via Nikol'skaja, vedrete che in tutti i negozi di manifattura c'è il suo ritratto, con scritto sotto: «Lenin è morto, ma la sua opera rimane»".

– Вот именно, батенька мой, с де-воч-ка-ми! А эту политическую проститутку Троцкого не бгать, не бгать, не бгать²⁵!

L'immagine del leader viene trattata in modo analogo nelle barzellette a discredito dello scalpore creatosi intorno al giubileo degli anni Settanta.

Al giubileo di Lenin vengono dedicati la vodka 'Lenin in piena', il sapone 'Per i luoghi di Lenin', il letto a tre piazze 'Lenin è con noi'.

Beffandosi dei cliché della propaganda, le barzellette su Lenin profanano il suo culto.

Che le barzellette si riferissero a delle reliquie era chiaramente una fonte di irritazione per le autorità, le quali nondimeno si limitarono per un tempo abbastanza lungo a sottolinearne la 'volgarità' e l'essenza 'controrivoluzionaria'. Solo nell'epoca delle Grandi purghe raccontare barzellette politiche cominciò a essere considerato un crimine. Tuttavia, esse non sparirono:

Остроумцы! Видно, зря
Вас сажают в лагеря.
Все равно ехидный кто-то
Сочиняет анекдоты²⁶.

Le barzellette non solo sopravvissero, ma si appropriarono del tema della repressione, alla quale il potere ricorreva di tanto in tanto per lottare contro la loro 'dannosità ideologica'.

Судья выходит из зала суда и хохочет.
– В чем дело? – спрашивают его.
– Анекдот слышал, ужасно смешной!
– Расскажи!
– Не могу, я только что за него пять лет дал²⁷.

La posizione delle barzellette politiche rispetto al potere cambia soltanto con la democratizzazione e

la *glasnost'*, quando vengono legalizzate: nella primavera del 1989 cominciano ad apparire nei giornali sovietici²⁸.

Eppure le barzellette antisovietiche non esauriscono affatto la categoria delle barzellette politiche in epoca sovietica. Prendiamo il testo seguente:

Зоопарк. За решеткой зебра.
Человек вздыхает:
– Господи! До чего большевики лошадь исполосовали²⁹!

Si gioca qui con l'immaginario corrente dei cittadini su posizioni antisovietiche. Sebbene non ci siano molte barzellette del genere, esse testimoniano del fatto che il fine principale fosse smontare tutti i possibili cliché e opinioni correnti. È naturale che in uno Stato dove la lingua e l'ideologia del regime venivano imposti ai cittadini predominassero le barzellette antisovietiche. Non bisogna limitarsi a queste, come non bisogna ricondurre tutte le barzellette dell'epoca sovietica alla categoria delle barzellette politiche. Trattano i temi più vari, alcuni molto lontani dalla sfera politica. Allo stesso tempo possiamo rintracciare motivi politici anche nelle barzellette sui pazzi, per menzionare solo un esempio.

Ciò è particolarmente caratteristico delle barzellette sugli ebrei, che in epoca sovietica assumono una distinta natura politica. Le barzellette sulla Radio Armenia – nate con ogni probabilità alla fine degli anni Cinquanta come eredità della tradizione comica delle 'domande e risposte', d'altronde già chiamata 'armena' per influenza di certi indovinelli divertenti, cui si aggiunse un colorito etnico – non parlano solo di sesso, ma anche di politica:

Что такое пролетарский интернационализм?
– Это когда русские, евреи, армяне и татары вместе идут бить грузин³⁰.

²⁵ – 'Sta ancora lavorando, Vladimir Il'ič? Si riposi, vada fuori città, con le ragazze.' – 'Ecco, signor mio, proprio con le ra-ga-zze! Ma quella prostituta politica di Trockij non viene, non viene, non viene!'

²⁶ "Ingegneri scaltri! Si vede, invano / Vi mettono in manette. / Se comunque di malvagio qualcuno / Non smette di comporre barzellette"; da: N. Sokolova, *Iz starych tetradj. 1935-1937*, "Voprosy literatury", 1997, marzo-aprile, p. 362.

²⁷ "Un giudice esce dalla sala del processo ridendo a crepapelle. – 'Che succede?', gli chiedono. – 'Ho sentito una barzelletta terribilmente divertente!' – 'Raccontacela!' – 'Non posso, ho appena condannato a cinque anni quello che l'ha detta'".

²⁸ "Včera mne rasskazali anekdot...", intervista a V. Bachtin e pubblicazione di barzellette politiche, "Literaturnaja gazeta", 17.05.1989, p. 16; "Rasskažu vam anekdot", intervista a V. Bachtin, "Pravda", 18.06.1989, p. 4.

²⁹ "Allo zoo. Dietro al recinto c'è una zebra. Qualcuno sospira e dice: – 'O Signore! Certo che i bolscevichi l'hanno proprio conciato per le feste questo cavallo'".

³⁰ "Che cos'è l'internazionalismo proletario? – 'È quando russi, ebrei, armeni e tatarci vanno tutti insieme a dargliele di santa ragione ai georgiani'"; cfr. E. Hellberg-Hirn, *The Other Way Round. The Jokelore of Radio Yerevan*, "Arv. Scandinavian Yearbook of Folklore", 1985, 41, pp. 89-104.

Eppure il carattere politico non è così distintivo nel caso delle barzellette propriamente ‘armene’. Le barzellette etniche preferiscono prendersi gioco degli stereotipi legati a questa o quella nazionalità, e talvolta semplicemente delle particolarità linguistiche (l’accento e altri ‘errori’ nel russo che parlano, la lingua straniera, ecc.):

- Мыкола, зыграй!
- Ну нэ хочу!
- Ну зыграй, Мыкола!
- Ну нэ можу!
- Ну, Мыкола, слухачи ждуд!
- Ну в другой раз!
- Мы передавали “Капрыз” Мыколы Паганини³¹.

La politica gioca un ruolo di secondo piano anche nelle barzellette sui ‘ciukci’. Queste apparvero tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio degli anni Settanta (forse sotto l’influenza della commedia *Načal’nik Čukotki* [Il capo della Čukotka], 1967³²) e introdussero l’immagine tipica dello scemo-zotico, rappresentato dal ‘selvaggio’ proveniente dal più remoto angolo della terra. Così sono giustificate l’estrema ignoranza e semplicità del personaggio. Quelle sui ‘ciukci’ sono barzellette sullo straniero che non conosce i concetti fondamentali e non padroneggia le capacità basilari della nostra cultura.

- Чукча спрашивает в кассе Аэрофлота:
- Самолет до Чукотки сколько летит?
- Минуточку...
- Спасибо³³.

Consideriamo adesso i cicli ‘culturali’ della barzelletta russa. Cominciamo l’indagine dal ciclo più antico, dedicato a Puškin. Non conosciamo il periodo e le circostanze in cui nacquero le barzellette che A. Sinjavskij chiama “vecchiume scabroso”³⁴. A metà degli anni Trenta lo studioso del folklore N.

Ončukov trascrisse le barzellette su Puškin che aveva sentito raccontare agli scolari della città provinciale di Sarapul³⁵ negli anni Ottanta del XIX secolo. In esse a risaltare come poeta da barzellette è Ivan Barkov, cui Puškin serve soltanto da spunto creativo. In seguito però Barkov è rimpiazzato da Puškin, come si vede dalle varianti più tarde della barzelletta sulla moneta ardente da cinque copeche che il poeta raccoglie recitando una frase arguta in rima. Le barzellette sul Puškin poeta esistevano già prima della rivoluzione, come mostrano le loro rivisitazioni da parte dei lettoni³⁶ e dei polacchi³⁷, che le avevano sentite nelle scuole russe o nell’armata zarista. Continuano a nascere anche in epoca sovietica, in gran parte sotto la spinta clamorosa del giubileo del 1937. Il Puškin delle barzellette parodia l’immagine arcaica del poeta ed è contrapposto all’immagine corrente del grande poeta russo. Lui “è diverso: ‘indecoroso’, non censurato, non solo non ufficiale, ma consapevolmente ‘anti-ufficiale’”³⁸. È un buffone, tipica immagine legata al poeta nella tradizione culturale russa. Gli altri esponenti culturali sono molto meno popolari: le barzellette su di loro sono meno numerose e meno longeve di quelle puškiniane, che gli studenti continuano a raccontare ancora oggi.

Una caratteristica particolarmente tipica della barzelletta contemporanea è la presenza in esse dei protagonisti del cinema e della televisione. Aprono la fila i personaggi del celebre film sovietico *Čapaev* (1934), che compaiono nelle barzellette a partire dalla metà degli anni Sessanta. Alla loro apparizione può aver contribuito il trionfo legato al trentesimo anniversario dell’uscita del film sugli schermi nazionali, ma esiste anche una versione specifica della loro origine, secondo la quale tali barzellette furono introdotte intenzionalmente, per contrastare l’ondata di quelle su Lenin. L’ignoranza e l’ingenuità contadina

³¹ – ‘Mykola, suonaci qualcosa!’ – ‘Non ho voglia!’ – ‘E dai, Mykola!’ – ‘Non poscio.’ – ‘Dai, Mykola, il pubblico aspetta!’ – ‘Facciamo un’altra volta!’ – ‘Abbiamo trasmesso *Capriccio* di Mykola Paganini”.

³² Cfr E. Rabinovič, *Ob odnom iz predpoložitel’nyh istočnikov “Čukotskoj serii”*, in *Učebnyj material po teorii literatury. Žanry slovesnogo teksta. Anekdota*, Tallinn 1989, pp. 100-103.

³³ “In una biglietteria della compagnia aerea Aeroflot un ciukcio domanda: – ‘Quanto ci vuole in aereo per arrivare in Čukotka?’ – ‘Un attimino solo...’ – ‘Grazie!’”.

³⁴ A. Terc (A. Sinjavskij), *Progul’ki s Puškinym*, Sankt-Peterburg 1993, p. 6.

³⁵ N. Ončukov, *Puškin v fol’klore*, manoscritto, RGALI, f. 1366, op. 1, ed. chr. 41, l. 7-9. Esprimo qui il mio sincero riconoscimento a M. Muchlynin, che mi ha indirizzato a consultare il manoscritto.

³⁶ *Latvju tautas anekdotes*, a cura di P. Birkerts, Riga 1996, pp. 595-597.

³⁷ F. Sielicki, *Podania, legendy, anegdoty i przysłowia na Wilejszczyźnie w okresie międzywojennym*, “Slavica Wratislaviensis”, 1993, 77, pp. 62-63.

³⁸ Definizione di V. Toporov, cit. in V. Ajrapetjan, *Germenevtičeskie podstupy k russkomu slovu*, Moskva 1992, p. 200.

dell'eroe cinematografico raggiungono il loro limite nel Vasilij Ivanovič Čapaev delle barzellette, che allo stesso tempo colpisce per il suo buon senso:

Василий Иванович и Петька сидят на берегу реки и полощут ноги в воде. Петька говорит:
— Ох, Василий Иванович, ну и грязные же у тебя ноги! Куда грязней моих!
— Еще бы, Петька, ты с какого года, а я с какого³⁹?

La barzelletta è l'imitazione parodica del personaggio ufficiale:

— Эх, Петька, потомки о нас еще песни слагать будут!
— Анекдоты, Василий Иванович, анекдоты⁴⁰...

Eppure, il protagonista “racchiude il significato dell'eroe del popolo, sebbene al contrario, nel combinarsi di ottusità, coraggio, ignoranza, semplicità d'animo e realistica assennatezza”⁴¹. Le barzellette su Vasilij Ivanovič e i suoi compagni di battaglia restano fino a oggi uno dei cicli di barzellette più popolari.

Anche la serie televisiva *Semnadcat' mgnovenij vesny* [Diciassette attimi primaverili] (1973) ha generato una quantità enorme di barzellette. Facendo leva sul sublime senso eroico del film, esse lo degradano con i dettagli volgari e primitivi della vita materiale; la penetrante drammaticità della trama si trasforma in farsa comica, recitata da idioti sconclusionati, più simili a pagliacci che ad agenti dei servizi segreti, mentre il protagonista, un intellettuale, è rappresentato come un sempliciotto da barzelletta, che non può e neanche vuole custodire il proprio ‘mistero’. Dopo le ‘controfigure’ parodiche della serie televisiva apparvero decine di barzellette basate su semplici calembours:

Штирлицу угодила в голову пуля. “Разрывная”, — подумал Штирлиц, раскинув мозгами⁴².

Il ciclo di barzellette su Štirlic è l'unico in cui i calembours ricoprono un ruolo così importante: il doppio piano del calembour assomiglia all'ambiguità dell'argomento, del personaggio e dell'azione caratteristici dei film di ‘spionaggio’. Il disvelamento del significato nascosto dell'enunciato nel gioco di parole corrisponde alla specifica legata al genere della serie televisiva, il che ha favorito lo sviluppo di un ciclo di barzellette basate sul principio del calembour⁴³. Da tempo immemore le barzellette “nascono intorno all'asse stupidità-intelligenza”⁴⁴ e per questo gli intellettuali si dimostrano essere dei protagonisti d'elezione. La risonanza del film *Mesto vstreči izmenit' nel'zja* [Il luogo dell'incontro non dev'essere cambiato] (1979), ad esempio, fu molto più debole rispetto a quella delle serie televisive su Sherlock Holmes e il dottor Watson (1979-1983). Prendendosi gioco delle facoltà intellettive dei protagonisti, le barzellette si avvalgono della fraseologia corrispondente delle serie televisive:

Утром Холмс пьет на кухне кофе. Входит Ватсон. Холмс говорит ему:
— Ватсон, вчера вы пришли домой вдрызг пьяным!
— Как вы догадались, Холмс?
— Элементарно, Ватсон! Вся лестница заблевана⁴⁵.

Le barzellette attinsero i propri soggetti non solo dalle serie televisive ‘per adulti’, ma anche dai famosi cartoni animati della fine degli anni Sessanta e inizio anni Settanta. Le barzellette composte su questi motivi si distinguono forse soltanto per il loro carattere elementare: alcune sono costruite su un'inversione, su un semplice capovolgimento degli attributi del prototipo. Gli amici modello sono presentati come nemici: le barzellette sull'aggressività

³⁹ “Vasilij Ivanovič e Pet'ka sono seduti sulla riva di un fiume, con i piedi a mollo nell'acqua. Pet'ka dice: — ‘Oh, Vasilij Ivanovič, certo che hai i piedi sporchi! Più sporchi anche dei miei!’ — ‘Ci mancherebbe, Pet'ka, ho ben qualche anno più di te!’”.

⁴⁰ — ‘Oh Pet'ka, i nostri discendenti comporranno canzoni su di noi!’ — ‘Barzellette, Vasilij Ivanovič, comporranno barzellette...’.

⁴¹ A. Terc (A. Sinjavskij), *Anekdot v anekdote*, in *Odna ili dve russkie literatury?: Mežd. Simpozium, sozdannyj fakul'tetom slovesnosti Ženevskogo universiteta i Švejcarskoj Akademiej slavistiki, Ženeva 13-14-15 aprelja 1978*, Lausanne 1981, p. 175. Cfr. anche: V. Lur'e, *Žizn', smert' i bessmertie Vasilija Čapaeva*, “Nezavisimaja gazeta”, 09.02.1991, p. 8; L. Najdič, *Sled na peske: Očerki o ruskom jazykovom uzuse*, Sankt-Peterburg 1995, pp. 141-147.

⁴² “Štirlic viene colpito in testa da una pallottola. ‘Espansiva’, conclude Štirlic mentre gli sfracella il cervello”.

⁴³ A. Belousov, *Anekdoty o Štirlice*, “Živaja starina”, 1995, 1, pp. 16-18.

⁴⁴ E. Meletinskij, *Skazka-anekdot*, op. cit., Tallinn 1989, p. 73.

⁴⁵ “È mattina, Sherlock sta bevendo il caffè in cucina. Entra Watson. Sherlock gli dice: — ‘Watson, ieri è rientrato a casa ubriaco fradicio!’ — ‘Come l'ha capito, Holmes?’ — ‘Elementare, Watson, tutta la scala è sporca di vomito!’”; da: V. Lur'e, *Materialy po sovremennomu leningradskomu fol'kloru*, in *Učebnyj material po teorii literatury. Žanry slovesnogo teksta. Anekdot*, Tallinn 1989, pp. 132-137.

e la grossolanità del Coccodrillo Gena, ad esempio, sono famose da tempo, mentre negli ultimi tempi anche Čeburaška ha cominciato a essere ritratta in tal guisa. In quanto personaggi di barzellette essi bevono, fanno uso di droghe, fornicano e fanno i teppisti, ponendosi agli antipodi dei loro prototipi animati⁴⁶. L'inversione assicura la sorpresa finale, indispensabile al genere.

C'è una logica precisa nel modo in cui un genere si espande: dopo la vita quotidiana e quella politica, la barzelletta si volge alla cultura, prendendo di mira qualsiasi materiale culturale, da quello folklorico, noto a tutti, dei *bogatyri* bylinici, parodiati nel ciclo delle barzellette contemporanee, alle tematiche attuali nel cinema sovietico, ad esempio il motivo del campo di concentramento nei film sulla guerra. Nella seconda metà del XX secolo la barzelletta si appropria dunque della sfera della cultura.

Anche altri temi vengono acculturati. Si vedano a questo proposito le barzellette sul tenente Rževskij. I singoli intrecci e lo stesso tipo di protagonista sciatone, volgare e sconcio, esistevano molto prima del film *Gusarskaja ballada* [La ballata degli ussari] (1962), dal quale fu poi ripreso il nome di 'tenente Rževskij' negli anni Settanta. Soltanto il fatto che i protagonisti di questo ciclo si chiamino 'tenente Rževskij' e 'Nataša Rostova' conferisce un carattere di parodia e imitazione culturale alle avventure licenziose solitamente descritte in queste barzellette⁴⁷. In parte questo succede anche nel caso delle barzellette basate sull'idea comune del "bambino innocente". Avendo trovato un nome, questo selvaggio, bugiardo blasfemo e lascivo, costruito sul modello del *trickster* mitologico, assume un significato particolare: 'Vovočka' è una parodia dell'eroe culturale⁴⁸.

Tuttavia, l'ultimo ciclo di barzellette che prendiamo in esame non fa riferimento alla cultura, ma ai ricconi, ai 'nuovi russi'. Uno studioso sostiene che

queste barzellette desacralizzano un certo mito sui 'nuovi russi'⁴⁹, il che è ben dubbio: tale mito non esiste, come non esiste il mito del cadetto che nelle barzellette si ritrova trasformato in scemo. Inoltre, non sempre i 'nuovi russi' vengono derisi:

Приходит новый русский в швейцарский банк и просит ссуду в сто долларов. Там удивились и говорят:

— Видите ли, мы ссуду просто так не даем, необходим залог.

— Нет проблем. Вон видите — стоит мой "мерседес", берите его в залог.

Через год он вернулся в Швейцарию, зашел в банк, вернул сто долларов плюс проценты, десять долларов. Изумленный управляющий спрашивает:

— Объясните, зачем вам понадобилась такая незначительная сумма?

— А где еще я смог бы найти такую надежную стоянку всего за десять долларов в год!⁵⁰

Talvolta vengono derise persone per niente vicine ai 'nuovi russi':

Старик приходит домой и говорит бабке:

— Слушай, как новые русские изменились. Какие вежливые стали.

— С чего ты решил?

— Иду сегодня через дорогу, вдруг останавливается машина, "мерседес". Оттуда выскочил мужчина в красном пиджаке и говорит: "Для вас, Козлов, подземных переходов наделали, а вы через дорогу прете!"

— Ну и где тут вежливость?

— Как где? Во-первых, он ко мне на Вы обратился, а во-вторых, по фамилии назвал!⁵¹

Questo ciclo di barzellette non esprime tanto un giudizio sui 'nuovi russi'⁵² quanto si prende gioco

⁴⁶ A. Belousov, *Anekdotičeskij cikl o Krokodile Gene i Čeburaške*, in [Pamjati Ja.I. Gina] *Problemy poëtiki jazyka i literatury: Mat. mežvuz. nauč. konf. 22-24 maja 1996 g.*, Petrozavodsk 1996, pp. 88-89.

⁴⁷ V. Lur'e, *Materialy po sovremennomu leningradskomu fol'kloru. In Učebnyj material po teorii literatury. Žanry slovesnogo teksta. Anekdot*, Tallinn 1989, pp. 138-143.

⁴⁸ Cir. A. Belousov, "Vovočka", in *Anti-mir russoj kul'tury. Jazyk, fol'klor, literatura: Sb. statej*, Moskva 1996, pp. 165-186.

⁴⁹ Cir. E. Kurganov, *Anekdot, mif i skazka: granicy, razmeževanija i nejtral'nye polosy*, in *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. VI. Problema granicy v kul'ture*, Tartu 1998, pp. 295-304.

⁵⁰ "Un nuovo russo entra in una banca svizzera e chiede un prestito di cento dollari. Tutti si meravigliano e dicono: — 'Vede, non possiamo darle un prestito così, senza una garanzia.' — 'Non c'è problema. Vede li fuori? C'è la mia Mercedes, prendetelo come garanzia.' Dopo un anno torna in Svizzera, entra in banca, restituisce i cento dollari, con gli interessi centodieci. Il direttore, sbalordito, gli domanda: — 'Ci può spiegare a cosa mai le è servita una somma così trascurabile?' — 'E in che altro posto avrei potuto trovare un parcheggio più affidabile per dieci dollari all'anno?!'"

⁵¹ "Un vecchietto arriva a casa e dice alla moglie: — 'Senti un po' come sono cambiati questi nuovi russi. Come sono diventati educati.' — 'Cosa te lo fa dire?' — 'Stavo attraversando la strada, all'improvviso si ferma una macchina, una Mercedes. Ne salta fuori un uomo con la giacca rossa e dice: «Per voi, Caproni, hanno costruito dei sottopassaggi, e lei mi si ficca per strada!» — 'E dove sarebbe la buona educazione?' — 'Come dove? Per prima cosa, mi ha dato del lei, e poi mi ha chiamato per cognome'"

⁵² A. Levinson, "Novye russkie" i ich sosedi po anekdotičeskim

di una figura largamente diffusa nei nostri mezzi di informazione di massa verso la metà degli anni Novanta – la Mercedes modello 600SE, la giacchetta rosso lampone, il gergo, l'estrema sfrontatezza e l'ossessione per i soldi:

Новый русский приходит в роддом. Ему говорят:
– У вас родился мальчик. Три восемьсот.
– Базара нет. – Радостный новый русский достает бумажник и начинает отсчитывать деньги⁵³.

Con il ciclo dei 'nuovi russi' si conclude la nostra rassegna dei temi della barzelletta contemporanea: sebbene non si sia potuto prenderli in esame tutti, quelli presentati sono sufficienti per apprezzare la varietà tematica del genere. Alcune barzellette contemporanee sono legate alla 'moda del giorno' e restano attuali solo in un determinato tempo. Esse ci mostrano cosa e quando diventa un tema. Gli storici e gli studiosi della cultura non si sono finora interessati a questo materiale e non hanno chiarito le leggi interne che segue, per questo siamo costretti a limitarci alla 'super-barzelletta' degli anni Ottanta: così viene chiamato il metatesto che riunisce in un testo i temi dominanti di quel tempo.

Жена с любовником лежит в постели. Звонок в дверь. Вовочка бежит открывать. На пороге стоят Василий Иванович с Петькой. Оба евреи⁵⁴.

È caratteristico che la 'super-barzelletta' si apra con uno dei temi 'eterni': al sesso, alla famiglia e alle relazioni tra i parenti sono dedicate moltissime barzellette. Tuttavia manca un altro tema: non vengono citate quelle leggende sostanzialmente fedeli alla tradizione, nonostante la novità dei temi, che spesso vengono chiamate barzellette 'assurde':

Летят по небу два крокодила. Один зеленый, другой налево⁵⁵.

Bisogna tenere a mente questo tipo di barzellette quando si considera la questione del rapporto delle

barzellette contemporanee con la realtà. Le barzellette di cui stiamo parlando si distinguono per il fatto che non si riferiscono a fatti reali, come le barzellette storiche, ma a un'immagine comica, generata dal 'fantasticare', la cui libertà e forza creativa emergono chiaramente.

Di solito insieme al tema compare anche il materiale per l'acme, il finale a sorpresa. Si vedano ad esempio le barzellette su Lenin o quelle sui 'nuovi russi', che si avvalgono a tal fine del nome stesso dei personaggi, sottolineandone il particolare significato sociale:

Новый русский просит старого еврея:
– Папа, одолжи немного денег⁵⁶!

In ogni caso il materiale può esistere molto tempo prima di configurarsi come questo o quell'altro tema, e diventa semplicemente attuale nel contesto che la barzelletta gli conferisce. Così è successo con l'incipit della canzone *Ostrov nevezhenija* [L'isola della malasorte] del film *Brilliantovaja ruka* [Il braccio di diamante] (1969):

Весь покрытый зеленью,
Абсолютно весь⁵⁷.

Questi versi si presentano come l'inno dei 'nuovi russi' prendendo a riferimento il significato gergale di 'verdoni', che sta a indicare i dollari americani. Particolarmente ricco di citazioni si presenta il ciclo 'di Černobyl':

Уже в начале мая рассказывали, что будто бы состоялся фестиваль "Киевская весна". Первая премия была присуждена за песню "Не вий, вітре, з України", вторая – А. Пугачевой за песню "Улетай, тучка, улетай", третья – В. Леонтьеву за песню "И все бегут, бегут, бегут..."⁵⁸.

All'acume delle barzellette contribuisce anche il procedimento contrario di deformazione del cliché,

kontekstam, "Novoe literaturnoe obozrenie", 1996, 22, pp. 384-385.

⁵³ "Un nuovo russo entra nel reparto di maternità. Gli dicono: – 'Le è nato un maschietto. Tre e ottocento.' – 'Non c'è da discutere', dice il nuovo russo tutto allegro, tira fuori il portafogli e comincia a contare i soldi".

⁵⁴ "Una donna è a letto con l'amante. Suonano alla porta. Vovočka corre ad aprire. Dietro la porta c'è Vasilij Ivanovič con Pet'ka. Entrambi ebrei".

⁵⁵ "In cielo nuotano due coccodrilli. Uno verde, l'altro a sinistra".

⁵⁶ "Un nuovo russo chiede a un vecchio ebreo: – 'Papà, mi presti un po' di soldi?'".

⁵⁷ "Tutto coperto di verde / Assolutamente tutto".

⁵⁸ "Già dall'inizio di maggio raccontavano che stava per esserci un festival, 'la primavera di Kiev'. Il primo premio fu assegnato alla canzone *Non soffiare, vento, dall'Ucraina*, il secondo ad A. Pugačëva per la canzone *Vola via, nuvoletta, vola via*, e il terzo a V. Leont'ev per *E tutti corrono, corrono, corrono...*"; da: Ju. Ščerbak, *Černobyl': Dokumental'naja povest'*, "Junost'", 1988, 9, p. 12; L. Fialkova, *Černobil'ska katastrofa i fol'klor*, "Visnik AN Ukraïni", 1993, 1, pp. 70-74.

quando si aggiorna il significato delle parole che lo compongono. Il modello del cliché all'origine di questa scomposizione è la barzelletta su Štirlic, in cui una pallottola esplosiva gli "sfracella le cervella". Molto spesso l'acme delle barzellette viene costruito per mezzo di altri tipi di calembours, come l'omonimia, usata ad esempio nella barzelletta sull'intellettuale Kozlov, oppure la polisemia, sulla quale si costruisce la barzelletta sul 'nuovo russo' che scambia il peso del figlio neonato per la somma da pagare per il servizio reso dai medici del reparto. La questione non si limita alle figure retoriche. Da acme della barzelletta può servire la più banale irregolarità linguistica, come succede a volte nel caso delle barzellette etniche o sui bambini⁵⁹.

Le barzellette "nascono intorno all'asse stupidità-intelligenza"⁶⁰, per questa ragione il motivo dell'intelligenza gioca un ruolo importante nel raggiungimento della sorpresa finale. La stupidità nelle barzellette viene di solito motivata con scarsità di esperienza e conoscenze. Ciò è distintivo non solo del ciuccio che scambia la preghiera di attendere per la risposta alla sua domanda. La barzelletta tende a presentare i propri personaggi come dei sempliciotti illetterati, come nel caso dei 'nuovi russi', privati anche della dimensione spirituale:

Новый русский выбирает в антикварном магазине огромный золотой крест.

— Вот этот, только без гимнаста⁶¹ ...

A mancare possono essere anche le facoltà intellettive:

Сидит чукча, раскачивается из стороны в сторону и приговаривает:

— Устал сегодня чукча. Ох, устал!

Его спрашивают:

— Почему устал?

— Однако, думал сегодня. Очень устал.

— А почему очень устал?

— Однако, три раза сегодня думал⁶².

Tuttavia, molto più spesso l'accento è posto sui ragionamenti sbagliati dei personaggi, che contravvengono al buonsenso:

Пьяный новый русский спрашивает на улице прохожих:

— Скажите, а где здесь противоположная сторона?

Ему показывают.

— А там говорят, что здесь. Совсем обалдели⁶³!

Colpisce il paradosso:

Идет презентация. Один из присутствующих не ест и не пьет. Подходит новый русский.

— А ты что ж ничего не ешь?

— Да я не хочу.

— Слушай, да это же халява! Бесплатно! Ешь!

— Я ем только тогда, когда голоден.

— Ну ты прям как животное⁶⁴!

Allo stesso tempo, come dimostra la barzelletta sulla Mercedes lasciata in garanzia dal 'nuovo russo', non si registrano solo paradossi assurdi. Questa varietà di facoltà mentali è tipica dei personaggi delle barzellette. Una delle poche eccezioni è l'arguta Radio Armenia.

Le capacità mentali dei personaggi traspaiono anche dai loro comportamenti. La deviazione dalla norma, la stranezza comportamentale vengono spesso usate come acme. Un'attenzione particolare è accordata alle azioni dei personaggi che non si adeguano bene alla situazione in cui si trovano. Questa dinamica, tipica degli 'scemi patentati', non caratterizza solo i pazzi che si buttano dall'aereo per consegnare le bottiglie, ma molti altri personaggi. Interviene anche nelle barzellette sui 'nuovi russi':

Новый русский рассказывает об отдыхе на море:

— беру аквапанг, ласты и плыву под водой. Доплываю до берега и выхожу на песок. Вот тут-то все от меня и прибалдели.

⁵⁹ V. Blažes, *Sovremennye ustnye jumorističeskie rasskazy*, op. cit., pp. 45-46. Le barzellette linguistiche sono ampiamente presentate nei materiali didattici di K. Sedov, *Osnovy psicholingvistik i v anekdotach*, Moskva 1998.

⁶⁰ E. Meletinskij, *Skazka-anekdot*, op. cit., p. 73.

⁶¹ "Un nuovo russo sta scegliendo un'enorme croce d'oro in un negozio dell'antiquariato. — 'Ecco, questo, soltanto senza il ginnasta...'"

⁶² "Un ciuccio sta seduto, oscilla di qua e di là e va ripetendo: — 'Oggi ciuccio si è stancato, oh, come si è stancato!' Gli chiedono: — 'Come mai sei stanco?' — 'Caspita, pensavo oggi. Molto stanco.' — 'E come mai sei molto stanco?' — 'Caspita, ho pensato tre volte oggi!'"

⁶³ "Un nuovo russo ubriaco chiede ai passanti per strada: — 'Mi dica, dov'è qui la strada opposta?' Gliela mostrano. — 'E lì mi dicono che è qui. Si sono bevuti il cervello!'"

⁶⁴ "A un'inaugurazione un invitato non beve e non mangia. Gli si avvicina un nuovo russo e gli dice: — 'E tu perché non mangi niente?' — 'Non mi va.' — 'Ma senti, è gratis! Non si paga! E mangia!' — 'Mangio solo quando ho fame.' — 'Certo che sei proprio un animale!'"

- Почему?
 – Ну ты же знаешь мой прикид – малиновый пиджак, зеркальные очки, радиотелефон⁶⁵ ...

Sono strutturate in modo più originale, e allo stesso tempo in modo più elementare, le barzellette in cui i personaggi si comportano in modo opposto a quello dei loro prototipi. In particolare, l'inversione viene usata molto spesso nelle barzellette centrate su personaggi della cultura. La forma comune dell'inversione è la caricatura: ciò che è tragico diventa comico, ciò che è sublime diventa volgare e infimo, e ciò che è ragionevole diventa ridicolo. I personaggi delle barzellette si posizionano agli antipodi di quelli culturali: i protagonisti dei cartoni animati degenerano in esseri moralmente riprovevoli, gli intellettuali delle serie televisive per adulti in scemi, capaci soltanto delle più triviali considerazioni. Nelle barzellette Štirlic, ad esempio, non solo è rappresentato nell'atto di contravvenire alle più basilari regole della logica, ma anche in quello di obbedirvi: in quest'ultimo caso lo si presenta come un'impresa intellettuale degna di un agente segreto:

Штирлиц зашел в комнату, отодвинул занавеску. За окном он увидел людей на лыжах. «Лыжники», – подумал Штирлиц⁶⁶.

Gli studiosi delle barzellette hanno prestato particolare attenzione ai personaggi, considerati come l'elemento fondamentale della barzelletta, il cui potenziale semantico si compie nel ciclo che riescono a creare intorno a sé⁶⁷. Tuttavia, non esiste un ciclo che consista soltanto di testi nuovi. Vi si trovano necessariamente inclusi frammenti di vecchie barzellette. In tal caso l'aspetto principale non è il perso-

naggio, ma il finale (l'arguzia). Infatti, il personaggio può essere considerato semplicemente come la motivazione dietro alla barzelletta. “Il protagonista serve, – affermava tempo fa B. Tomaševskij – per tesser gli intorno la barzelletta”⁶⁸. Il finale della barzelletta determina la sua struttura e la sua stessa esistenza, per questo le sue caratteristiche devono costituire la base per una sistematizzazione delle barzellette contemporanee, cui è tempo che la ricerca si dedichi.

La barzelletta comparve come un genere esclusivamente orale e sopravvisse come tale per molto tempo. A tale riguardo gli studiosi hanno rilevato che “Il genere folklorico cui la barzelletta urbana contemporanea può essere maggiormente accostata è il teatro popolare. Raccontare una barzelletta non costituisce una narrazione, ma uno spettacolo, recitato da un solo attore”⁶⁹. Ciò è reso possibile dalla drammatizzazione della barzelletta contemporanea. Di solito raccontare barzellette si lega al contesto comunicativo: “la barzelletta, di regola, viene raccontata ‘a proposito’, non a caso”⁷⁰. Tuttavia sembrerebbe che tale legame si stia indebolendo e la barzelletta viene sempre più raccontata come una delle più importanti notizie: i moscoviti della fine degli anni Venti e dell'inizio degli anni Trenta si salutavano ancora con un “E voi l'avete sentita l'ultima barzelletta?”⁷¹. Rapportarsi alle barzellette come a una notizia rispecchia maggiormente non solo il modo di vivere contemporaneo con le sue nuove esigenze, ma anche le caratteristiche proprie al genere, già dalla sua comparsa orientato all'innovazione. Solo il nuovo e l'inaspettato fa autenticamente ridere. Per questo vengono derise le vecchie barzellette ‘con la barba’, perché non fanno più ridere chi le ascolta. E proprio le risate degli ascoltatori sono il fine principale della barzelletta. Volendo interpretare tale riso nel contesto degli studi di M. Bachtin, gli

⁶⁵ “Un nuovo russo racconta della sua vacanza al mare: – ‘Allora ho preso la maschera, le pinne e mi sono tuffato sott'acqua. Raggiungo la riva ed esco sulla sabbia. Ed è allora che li ho stupiti tutti.’ – ‘Perché?’ – ‘Tu lo sai come mi vesto, giacchetta rossa, occhiali da sole specchiati, radiotelefono...’”

⁶⁶ “Štirlic entra in una camera, solleva la tenda. Dietro la finestra vede delle persone sugli sci. ‘Sciatori’, gli viene subito in mente”.

⁶⁷ “Tutti i personaggi sono una somma di tratti stereotipati del carattere, del comportamento e del pensiero, rafforzati dalla coscienza di massa, dai mezzi di comunicazione, dalla tradizione folklorica e letteraria; ciò crea intorno ai tipi dei personaggi un campo semantico omogeneo, così nascono le ‘serie’ di barzellette. [...] Štirlic, il tenente Rževskij, Winnie the Pooh sono personalità vivide. Nelle barzellette i loro nomi sono dei codici in cui si addensano intiere concezioni della personalità”. O. Čirkova, *Poëtika sovremennogo anekdota*, tesi di dottorato, Moskva 1997, p. 11.

⁶⁸ B. Tomaševskij, *Teorija literatury. Poëtika*, Moskva-Leningrad 1928, p. 155.

⁶⁹ E. Šmelëva – A. Šmelëv, *Vidy jazykovej èkspressii v ruskom anekdote*, in *Russkij jazyk v ego funkcionirovanii. Tez. dokl. mežd. konf. “Tre’i Šmelëvskie čtenija”*, 22-24 fevralja 1998 g., Moskva 1998, p. 116; Vedi anche: E. Draitser, *The Art of Storytelling in Contemporary Russian Satirical Folklore*, “Slavic and East European Journal”, 1982 (XXVI), 2, pp. 233-238.

⁷⁰ K. Sedov, *Osnovy*, op. cit., p. 6.

⁷¹ R. Jangirov, *Anekdoty*, op. cit., p. 155.

studiosi sottolineano che le barzellette si contrapposero all'ideologia in via di affermazione, lasciando da parte il gioco con gli elevati valori culturali. La barzelletta libera non soltanto dal giogo ideologico, ma anche dal peso della cultura, il che può essere talvolta fonte di amarezza persino per gli amanti del genere (nel suo diario K. Čukovskij racconta come, dopo essersi congedato da Leonid Utesov, che aveva deliziato la compagnia con delle allegre barzellette, improvvisamente “avesse la nausea per aver sentito troppe barzellette e provasse persino una certa antipatia per Utesov”; “Che genere artistico complicato, ingrato e intrinsecamente vizioso è la barzelletta! Poiché esclude la poesia, il lirismo, la delicatezza, si è trascinati a forza in una visione volgare delle persone, delle cose e degli eventi, e alla fine ci si sente più meschini e molto peggiori di quanto non lo si sia veramente”)⁷². La barzelletta definisce la società in modo differenziale: in base a quanto sia controcorrente, volgare o indecoroso il testo di una barzelletta si definisce anche il suo uditorio, che nel caso estremo si limita esclusivamente alla ‘propria compagnia’, il contemporaneo “collettivo di iniziati nel circolo familiare, un collettivo di spirito aperto e di discorsi liberi”⁷³. Allo stesso tempo, anche la società definisce la barzelletta: gruppi sociali sempre più diversi generano i propri testi (così esistono barzellette di soldati, di carcerati, di medici, persino di filologi, ecc.). Più originali delle altre sono le barzellette dei bambini, che si distinguono per una particolare logica compositiva del testo comico⁷⁴. Una delle caratteristiche più lampanti della barzelletta contemporanea è la questione autoriale. Negli anni Trenta tutte le barzellette politiche erano attribuite al famoso giornalista Karl Radek (1885-1939).

In seguito, non ci furono più simili autori di barzellette, universalmente riconosciuti, e si cominciò a scherzare sul fatto che fossero ricercati dalle autorità penitenziarie. Si veda a proposito una delle barzellette di Radio Armenia:

Слушатель из Еревана спрашивает: “Кто сочиняет анекдоты?”
Этим же вопросом интересуется и наш слушатель из Москвы,
товарищ Андропов⁷⁵.

Negli ultimi tempi, invece, sono gli autori stessi ad autoproclamarsi e vengono promossi di buon grado dalla nostra stampa⁷⁶. Tutto questo dimostra come la barzelletta appartenga all'epoca contemporanea, insieme al suo culto di un'origine autoriale e individuale.

Da genere folklorico ben definito la barzelletta sta gradualmente diventando un fenomeno culturale. Arricchisce l'uso linguistico di tutti i giorni, aggiungendo le proprie frasi chiave alle citazioni letterarie, cinematografiche e televisive. Allo stesso tempo la barzelletta ha varcato i limiti dell'oralità molto prima degli anni Novanta, quando se ne comincia a pubblicare in gran numero⁷⁷: la prima pubblicazione di barzellette di costume in Russia risale al XVIII secolo. Le versioni a stampa delle barzellette sono al momento trascurate dagli studiosi; studiarle, certo, “non è sufficiente a comprendere la natura della barzelletta”⁷⁸, ma sono curiose di per se stesse, come forma elementare della trasformazione della barzelletta in genere letterario. Questo processo continua nei “romanzi-barzellette” dedicati ai protagonisti delle barzellette e inizialmente coloriti dalle barzellette corrispondenti su Štirlic, Vovočka, Winnie the Pooh e altri⁷⁹. Tuttavia, la letteratura alta ricorse

⁷² K. Čukovskij, *Dnevnik (1930-1969)*, Moskva 1997, p. 154.

⁷³ M. Bachtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva 1965, p. 203.

⁷⁴ M. Lur'e, *O detskom sovremennom anekdote*, op. cit., pp. 53-58; si vedano anche: V. Lur'e, *Materialy*, op. cit., pp. 118-131; M. Muchlynin, *Anekdot v sisteme žanrov russkogo detskogo fol'klora (k postanovke problem)*, in *Mir detstva i tradicionnaja kul'tura: Mat. III čtenij pamjati G.S. Vinogradova (Vinoogradskie čtenija)*, Moskva 1990, pp. 76-77; A. Dmitriev, *Detskij anekdot: funkcija političeskoj socializacii*, in Idem, *Sociologia jumora: Očerki*, Moskva 1996, pp. 78-91; O. Trykova, *Sovremennyj detskij fol'klor i ego vzaimodejstvie s chudožestvennoj literaturoj*, Jaroslavl' 1997, pp. 103-116.

⁷⁵ “Un ascoltatore di Erevan ci chiede: ‘Chi compone le barzellette?’. Se lo sta domandando anche un nostro ascoltatore di Mosca, il compagno Andropov”.

⁷⁶ Ad esempio: *Džentl'men, kotoryj ušel v fol'klor*, intervista a K. Melichan, “Večernij Peterburg”, 01.04.1996, p. 3; E. Metlina, *Vandaloustovčivij jumor*, “Stolica”, 1996, 3, p. 66; *Poslednee bezumstvo millionera*, intervista a S. Rozengol'c, “Megapolis-Èkspres”, 16.07.1997, pp. 5-6.

⁷⁷ A. Voznesenskij, *O sovremennom anekdotopečatanii*, “Novoe literaturnoe obrazovanie”, 1996, 22, pp. 393-399.

⁷⁸ E. Šmel'eva – A. Šmel'ev, *Vidy* op. cit., p. 116.

⁷⁹ Il romanzo noto con il titolo *Kak razmnožajutsja žžiki* [Come si riproducono i ricci], basato sul ciclo di barzellette di Štirlic, è probabilmente il primo e indubbiamente il migliore modello di questo genere, popolare all'inizio degli anni Novanta.

solo ai personaggi del ciclo di Čapaev: da qui Viktor Pelevin prende i protagonisti del suo romanzo *Čapaev i Pustota* [Il mignolo di Buddha] (1996). Barzellette e cultura di massa sono strettamente legate. Ciò è evidente nelle gare di barzellette, apparse da noi già nel 1984, quando la rivista “Nedelja” indisse una gara dal nome “Repriza dlja klouna” [Sketch per un pagliaccio], oppure nei programmi televisivi che trasmettono barzellette sotto forma di sketch comici.

La comprensione della barzelletta non si limita alla sua autoriflessione e non si è mai esaurita sotto la spinta negativa del potere ufficiale. Ha attirato l’attenzione degli scrittori umoristi (ricordiamo *Is-skustvo rasskazyvat’ anekdoty* [L’arte di raccontare barzellette] di Arkadij Averčenko); se ne sono interessati, e continuano a farlo, i giornalisti, che da una posizione di ‘denuncia’ nella stampa sovietica⁸⁰ e una di ‘compianto’ all’inizio degli anni Novanta⁸¹ sono passati a un’analisi obiettiva dello stato attuale della barzelletta⁸². Nuova linfa hanno trovato anche gli studi accademici sulla barzelletta, inaugurati cento anni fa dall’articolo *Proischoždenie anekdotov v ruskoj narodnoj slovesnosti* [Origini delle barzellette nella cultura orale russa] di A. Pel’tcer⁸³. Gli studi russi sulla barzelletta, a differenza di quanto succedeva fino alla fine degli anni Ottanta, non rappresentano più una rarità. Uno dei primi segni di svolta nella considerazione della barzelletta si ha nel 1989 con la pubblicazione a Tallinn di una raccolta di contributi dedicati ai principali tipi di barzellette⁸⁴. Da allora sono apparsi numerosi articoli, sono stati pubblicati libri⁸⁵ e si discutono persino tesi di dottorato sull’argomento⁸⁶, il che, naturalmente, prova

che la barzelletta è stata riconosciuta come un degno e attuale oggetto di studio.

www.esamizdat.it ◇ A. Belousov, *La barzelletta contemporanea*. Traduzione dal russo di K. Polakova (ed. or: Idem, *Sovremennij anekdot*, in *Sovremennij gorodskoj fol’klor*, a cura di S. Nekljudov, Moskva 2003, pp. 581-598). ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 349-362.

⁸⁰ Ad esempio: V. Neruš, M. Pavlov, *Šepotom iz-za ugla*, “Komsomol’skaja pravda”, 15.10.1982, p. 4.

⁸¹ Ad esempio: A. Erochin, *Smert’ anekdota*, “Moskovskie novosti”, 31.05.1992, pp. 22-23.

⁸² I. Martynov, *Smena smečovech. Russkij anekdot na pereatstacii*, “Komsomol’skaja pravda”, 21.01.1994, p. 24.

⁸³ Cfr. A. Pel’tcer, *Proischoždenie*, op. cit., pp. 57-117.

⁸⁴ Cfr. *Učebnyj material po teorii literatury. Žanry slovesnogo teksta. Anekdot*, a cura di A. Belousov, Tallinn 1989.

⁸⁵ Cfr. *Èto prosto smešno! ili Zerkalo krivogo korolevstva. Anekdoty: sistemnyj analiz, sintez, klassifikacija*, a cura di L. Barskij, Moskva 1992; È. Alaev, *Mir anekdota*, Moskva 1995; E. Kurganov, *Anekdot*, op. cit.

⁸⁶ Cfr. V. Chrul’, *Anekdot kak forma massovoj kommunikacii*, tesi

di dottorato, Moskva 1993; O. Čirkova, *Poëtika*, op. cit.

◇ **A. Belousov, *Contemporary Joke*** ◇
Translated by Kristina Polakova

Abstract

Italian translation of *Sovremennyi anekdot* by Aleksandr Belousov.

Keywords

Jokes, Russian Humor, Mass Culture, Stierlitz, New Russians, Post-Soviet.

Author

Aleksandr Belousov (1946–2023) was born in Riga. In 1980, he defended his PhD thesis *Literary legacy of the Ancient Rus' on the Popular Literature of Russian Old Residents in the Pribaltika Area*, written under the supervision of Iu. Lotman. From 1977 to 1990, he worked at the Department of Russian Literature of the Pedagogical Institute in Tallinn, where he published the manual *Learning Materials on the Analysis of Literary Prose Works* (1979) with Iu. Sidiakov. He also edited *M. Lotman's Learning Materials on the Analysis of Poetry* (1982) and *M. Gasparov's The Russian Verse* (1987). His pioneering contributions to the studies on contemporary Russian folklore were of paramount importance, with focuses on such specific branches as children's folklore, urban folklore and school folklore. From 1996 he worked at the Department of Children's Literature of the St. Petersburg University of Culture and Arts. While continuing his research on various aspects and key figures of Russian folklore, both traditional and contemporary, he also took an interest in the broad cultural theme of the Russian province (*Russian Province: Myth, Text, Reality*, 2000). He devoted a significant number of articles to the works of the poets Leonid Dobychin and Evgenii Shesholin.

Translator

Kristina Polakova is a PhD candidate in Russian Literature at Roma Tre University. Her thesis is centered on the literary production in prose of the 1920s. Her field interests include Russian Modernism, “ornamental prose”, Ecocriticism, Hermeneutics.

Publishing rights

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



© (2022) Kristina Polakova

Ecosistemi di trame: modelli emozionali e cognitivi nella folkloristica contemporanea

Aleksandr Pančenko

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 363-376 ◇

I. 'NARRATIVA': ETIC ED EMIC

UNO dei problemi chiave della folkloristica (come, d'altronde, di altre discipline antropologiche coinvolte nello studio delle narrazioni) è quello di spiegare la stabilità semantica e sintagmatica delle trame narrative. Cosa permette a un particolare insieme di motivi di perdurare nell'esistenza orale per migliaia di anni, di migrare per molte migliaia di chilometri e di adattarsi a un'ampia varietà di condizioni sociali, culturali e religiose? Abbiamo il diritto di presumere che una trama che dimostra un così alto grado di adattabilità e vitalità abbia un 'significato stabile'? Oppure i processi di de- e ri-contestualizzazione possono portare a una completa trasformazione della sua semantica? Ma cosa, in questo caso, garantisce la stabilità interna di una tale sequenza di motivi? La situazione è ulteriormente complicata dal fatto che i folkloristi hanno spesso costruito le proprie teorie basandosi sulla comprensione essenzialista del proprio soggetto. Per molti di loro il folklore sembra essere una sfera separata della cultura, le cui funzioni e cambiamenti sono presumibilmente soggetti ad alcune leggi speciali. Infatti, mi sembra, stiamo parlando di materiali eterogenei, processi comunicativi e contesti socio-storici che semplicemente non possono essere collocati nel quadro della teoria o della metodologia generale.

In ogni caso, torniamo alla storia delle trame narrative. I modelli esplicativi che esistono in tale area, che si tratti di strutturalismo, psicoanalisi o vari tipi di riduzionismo socio-storico, prestano particolare attenzione alla genesi e alla tipologia semantica delle trame, lasciando da parte il problema della loro ripro-

duzione, migrazione e adattamento. Inoltre, numerosi lavori filologici relativi alla teoria generale della trama e del motivo, a mio avviso, non aiutano la causa, anche perché non forniscono motivi particolari per distinguere tra categorie etiche (*etic*) ed emiche (*emic*) in relazione a questi concetti. Oltretutto la stessa tassonomia della trama e del motivo, in apparenza, sembra contribuire scarsamente a tale distinzione. Allo stesso tempo è esattamente con questo problema che vorrei iniziare il mio ragionamento.

Vorrei ricordare che i termini 'etico' ed 'emico', ideati dal linguista K. Pike¹, sono stati impiegati per la prima volta nella folklorica di A. Dundes. Nel suo articolo, pubblicato nel 1962, egli ha sottoposto alla critica diffusa le posizioni della 'scuola storico-geografica', ritenendo che la comprensione della trama folkloristica (*tale type*) e il motivo da cui Antti Aarne e Stith Thompson sono partiti "non sia una base affidabile per una ricerca comparativa"². Contestando "la tendenza a considerare i motivi come unità completamente libere, indipendenti dal contesto circostante", Dundes ha sostenuto che la classificazione dei tipi fiabeschi creata da Aarne "non si basa sulla struttura delle fiabe, ma su valutazioni soggettive del classificatore". Come alternativa al 'metodo finlandese' è stata considerata dallo studioso americano l'analisi morfologica di V. Propp, basata, come è noto, sull'identificazione di elementi strutturali stabili nelle trame n. 300-749 secondo l'indice di Aarne. Supponendo che siano proprio le 'funzioni' identificate da Propp a essere considerate 'motivi emici' o 'motifemi', Dundes ha proposto,

* I paragrafi 1 e 2 sono stati tradotti da Roberta Nasta, i paragrafi 3 e 4 da Simona Piergiacomo.

¹ Cfr., K. L. Pike, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior, Part 1. Summer Institute of Linguistics*, Glendale 1954, pp. 8-28.

² A. Dundes, *Fol'klor: semiotika i/ili psichoanaliz*, Moskva 2003, p. 15.

inoltre, l'uso di un altro termine emico, 'allomotivo', che denota il 'modo di manifestazione', cioè varianti specifiche del motifema corrispondente. Oltretutto, Dundes concordava con Propp sul fatto che "il narratore è completamente libero di scegliere la nomenclatura e i ruoli degli attori", cioè gli allomotivi, e riteneva necessario seguire i processi di selezione e alternanza di questi ultimi nel contesto delle caratteristiche strutturali generali di una particolare cultura, della psicologia individuale e collettiva, nonché delle circostanze concrete del racconto della fiaba, comprese le specificità del pubblico.

Sebbene la critica di Dundes a molti dei principi e della metodologia della scuola storico-geografica sembri abbastanza ragionevole, la stessa classificazione dicotomica degli schemi di Aarne e di Propp come 'etici' ed 'emici', solleva seri dubbi. I tipi di trama dell'indice Aarne-Thompson-Uther sono riconosciuti dallo studioso intuitivamente, nonostante le possibili variazioni di motivi e personaggi: in questo senso, possono essere rappresentati come unità emiche che non separano tanto i folkloristi e gli individui da essi studiati, ma li uniscono grazie a forme comuni di 'memoria narrativa'. Inoltre, lo stesso programma di ricerca di Propp, che all'epoca deliziava così tanto Dundes, mi sembra che abbia celato fin dall'inizio un difetto metodologico.

Evidentemente, nonostante le successive obiezioni di Propp secondo cui il suo 'approccio morfologico' fosse notevolmente influenzato dal formalismo russo, *Morfologija skazki* [Morfologia della fiaba] è stato scritto con uno sguardo al lavoro di V. Šklovskij *Svjaz' priëmov sjužetosložënjia s obščimi priëmami stilja* ('O teorii prozy') [Il legame tra i procedimenti di composizione dell'intreccio e i procedimenti generali dello stile ('Teoria della prosa')], e più specificamente alla sua sezione *Ob etnografičeskoj škole* [Sulla scuola etnografica], che contrapponeva lo studio formale delle trame alla 'teoria del prestito'. Non è in dubbio che nella sua ricerca sulle fiabe Propp, in particolare, sia stato

guidato dalla seguente dichiarazione di Šklovskij:

Le coincidenze casuali non esistono. Esse sono spiegate solo dall'esistenza di leggi speciali sulla composizione della trama. Anche l'ipotesi del prestito non spiega l'esistenza di fiabe identiche a distanza di migliaia di anni e di decine di migliaia di chilometri. [...] In effetti, le fiabe si sbriciolano costantemente e si formano di nuovo sulla base di leggi speciali, ancora sconosciute, della trama⁴.

Allo stesso tempo, nella *Morfologia della fiaba* Propp non ha rifiutato in linea di principio lo studio storico-etnografico delle trame narrative, ritenendo che l'analisi strutturale abbia lo scopo di fornire una base adeguata alle ricerche di natura storica: "Studiare la struttura di tutti i tipi di fiabe è un prerequisito necessario per lo studio storico di una fiaba. Lo studio delle leggi formali predetermina lo studio delle leggi delle dimensioni storiche"⁵. Come noto, Propp ha cercato di rimanere fedele a questo credo e nelle sue opere successive ha formulato il concetto di genesi della fiaba, interpretando quest'ultima come un riflesso superstizioso dei 'riti di passaggio' arcaici, in primo luogo di quello di iniziazione e di quello funerario.

Senza soffermarsi ora sui dettagli del concetto di 'radici storiche di una fiaba' elaborato da V. Propp, (dettagli che hanno suscitato critiche anche da posizioni fattografiche)⁶, sottolineo che le sue basi sono state formate dal ricercatore nello stesso momento in cui è stata scritta la *Morfologia della fiaba* e che la metodologia 'morfologica' di Propp fin dall'inizio includeva una componente evolucionistica⁷. Ciò è evidente non solo attraverso segni diretti (cioè da al-

⁴ V. Šklovskij, *O teorii prozy*, Moskva 1929, p. 27.

⁵ V. Propp, *Morfologija skazki*, Moskva 1969, p. 20.

⁶ Si vedano: B. Kerbelite, *Poiski obrjada v skazkach (zametki o knige V. Ja. Proppa)*, in *Consortium omnis vitae. Sbornik statej k 70-letiju professora F. P. Fëdorova*, Daugavpils 2009, pp. 66-82; Idem, *Neosuščestvlenaja ideja klassifikacii skazok (Zametki o "Morfologii skazki" V. J. Proppa)*, in *Neizvestnye stranicy russkoj fol'kloristiki*, a cura di A. Toporkov, Moskva 2015, pp. 230-246.

⁷ Come è noto, Propp aveva intenzione di includere nella prima edizione della *Morfologia* una sezione dedicata alla "spiegazione storica" della "somiglianza delle fiabe di magia" (E. Meletinskij, *Strukturno-tipologičeskoe izučenie skazki*, in V. Propp, *Morfologija*, op. cit., p. 134), tuttavia V. Žirmunskij gli suggerì di sviluppare tale tema in un altro libro (K. Čistov, *V. Ja. Propp: legendy i jakty*, "Sovetskaja ètnografija", 1981, 6, p. 59).

³ Sull'importanza delle opere di A. Veselovskij in tali contesti si veda: J. Merrill, *Fol'klorističeskie osnovanija knigi Viktora Šklovskogo "O teorii prozy"*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 2015, 3, pp. 197-213.

cuni passaggi del testo)⁸, ma anche attraverso alcune circostanze dirette. Considerazioni simili alle idee storico-etnografiche di Propp possono essere trovate non solo negli scritti di P. Sentiv o, diciamo, di J. Frazer, ma anche nel già citato lavoro di Šklovskij dove, insieme alla critica della ‘scuola etnografica’ viene fatta una sorta di concessione all’antropologia evoluzionistica. Scrive Šklovskij: “Senza negare la possibilità di motivi su base domestica, personalmente noto che per creare tali motivi di solito usano una collisione di costumi, la loro contraddizione; la reminiscenza di un’usanza ormai scomparsa può essere usata per costruire il conflitto”⁹. “Scompaiono le culture, — gli fa eco Propp —, muore la religione, e il suo contenuto si trasforma in fiaba”¹⁰.

Pertanto, in un certo senso, si può sostenere che le basi teoriche del concetto sviluppato da Propp di una fiaba nel suo insieme risalgono proprio alla nota di Šklovskij sulla ‘scuola etnografica’. È vero, come ha mostrato A. Toporkov, che Šklovskij, a sua volta, ha usato piuttosto intensamente il manuale di M. Speranskij nelle sue riflessioni sul folklore intitolate *Russkaja ustnaja slovesnost’* [Letteratura orale russa]¹¹, in modo che ha sicuramente senso discutere della *Morfologia della fiaba* nel più ampio contesto del pensiero filologico russo e occidentale della fine del XIX secolo e in particolare dell’inizio del XX secolo delle idee teoriche di A. Veselovskij. Per me, tuttavia, è importante un altro aspetto adesso: sia in Šklovskij che in Propp l’approccio formalistico ai testi folklorici comprendeva una componente genetica parzialmente mascherata, a seguito della quale il concetto di morfologia della fiaba includeva fin dall’inizio contraddizioni metodologiche interne. In *Istoriceskie korni volšebnoj skazki* [Le

radici storiche dei racconti di fate] Propp tornò effettivamente a tecniche esplicative più tradizionali di natura ‘ritualistica’ sviluppate dall’antropologia evoluzionistica a cavallo tra il XIX e il XX secolo e contrarie al pathos del formalismo filologico. Anche supponendo che il modello morfologico creato da Propp rifletta davvero alcune ‘costanti della trama’, tali leggi non sono chiarite in alcun modo attraverso l’uso della ‘teoria dei resti’ e concetti ‘ritualistici’. Le ‘funzioni’ presenti in morfologia della fiaba e i complessi motivi presentati in *Le radici storiche* sono scarsamente comparabili.

Si può certamente sostenere che i suddetti cambiamenti nella metodologia fiabesca di Propp erano dovuti a fattori di natura più o meno extra-scientifica, vale a dire alle condizioni del lavoro di ricerca e dell’insegnamento in una società totalitaria. È evidente, inoltre, che nel 1930 Propp è stato influenzato dal fascino della ‘nuova dottrina del linguaggio’ di N. Marr (ancora una volta, ideologicamente impegnata) e del relativo approccio ‘semantico-paleontologico’, dove evoluzionismo e neomitologismo¹² si combinavano in modo bizzarro. Tuttavia, i problemi riguardanti l’utilizzo dell’approccio morfologico sono sorti tra quegli scienziati che vivevano in un mondo molto più libero e sicuro dell’URSS degli anni Trenta e Cinquanta. In questo senso, è indicativa l’evoluzione della metodologia dello stesso A. Dundes il quale, come possiamo vedere all’inizio della sua carriera scientifica, era uno degli zelanti seguaci della Morfologia della fiaba di Propp. Tuttavia, dopo dieci anni, avendo egli eletto come nuovo punto di riferimento teorico la psicoanalisi di Freud, affermò che l’approccio morfologico “non spiega perché dovrebbe esistere esattamente un tale modello di fiaba o cosa esso significhi — se mai ha un significato”¹³.

Senza soffermarsi qui sulla relazione piuttosto confusa e curiosa tra modelli esplicativi ‘morfologico-strutturali’ e ‘psicoanalitici’ nello studio delle trame narrative, faccio notare che al giorno d’oggi, sia le interpretazioni socio-storiche, sia quelle ritualistiche che psicoanalitiche, sono difficili

⁸ Per esempio: “[...] si può avanzare l’ipotesi che uno dei primi fondamenti della composizione della favola, e cioè la peregrinazione, rifletta credenze nella peregrinazione delle anime nel mondo dei morti. Questa rappresentazione e con essa varie altre, poterono indubbiamente aver origine in modo mutuamente autonomo in tutto il globo terrestre. Le contaminazioni culturali e l’estinzione delle credenze portano a compimento il processo”, V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino 2000, pp. 113-114.

⁹ V. Šklovskij, *O teorii*, op. cit., p. 30.

¹⁰ V. Propp, *Morfologia*, op. cit., p. 113.

¹¹ Cfr. A. Toporkov, *Rannie stat’i V. B. Šklovskogo i učebnik. M. N. Speranskogo “russkaja ustnaja slovesnost”*, in “Izvestija RAN. Ser. literatury i jazyka”, 2016 (LXXV), 2, pp. 60-65.

¹² Si veda, ad esempio: B. Putilov, *Metodologija sravnitel’no-istoričeskogo izučeniya fol’klora*, London 1976, pp. 39-49.

¹³ A. Dundes, *Fol’klor*, op. cit., p. 74.

li da riconoscere come esaustive nello studio delle ‘tecniche di una trama’ nell’ambito della narrativa orale. In particolare, uno dei principali problemi della folkloristica del XX secolo è la contraddizione e la mancanza di coerenza degli approcci formali, semantici e genetici adottati per lo studio dei motivi e delle trame. A questo proposito, vale la pena considerare la revisione della rigida opposizione postulata da Šklovskij fra la teoria del ‘prestito’ e il metodo formale.

A mio parere, le sfide analitiche che devono affrontare i folkloristi e gli antropologi coinvolti nello studio delle fiabe di magia (e, in effetti, anche di altre forme narrative orali) sono associate principalmente non alla genesi, bensì alle peculiarità della trasmissione delle trame studiate nel tempo e nello spazio. Indipendentemente da eventuali affermazioni critiche rivolte all’indice di A. Aarne così come alle opere dei predecessori e dei seguaci dello scienziato finlandese, ne consegue con piena evidenza che combinazioni stabili di motivi specifici trasmesse oralmente o per iscritto (e negli ultimi cento anni – e con l’aiuto di altri mezzi mediali), sono in grado di ‘sopravvivere’ per millenni e di superare vaste distanze geografiche. Sebbene questi processi (come anche il concetto di ‘tradizione’) siano stati studiati ripetutamente e in dettaglio da molti folkloristi piuttosto raramente sono diventati oggetto di riflessione teorica.

Ovviamente, il problema della trasmissione di una storia orale coinvolge diversi aspetti coniugati tra loro. Da una parte, la comunicazione di contatto implica, prima di tutto, una componente ‘performativa’: mezzi verbali e non verbali specifici per l’interazione del narratore con il pubblico, funzioni sociali e contesti di comunicazione, ‘significati impliciti’ della narrativa, ecc. Come è noto, la tendenza influente del folklorismo americano degli anni Settanta ha affermato che il testo folklorico ha senso analizzarlo solo in quanto *performance* e nient’altro. Con ogni evidenza, l’idea di ‘censura collettiva’ secondo P. Bogatyřev e R. Jakobson è rilevante proprio in questo contesto. D’altra parte, la trasmissione costante di una particolare sequenza di trame dovrebbe essere basata sulle proprietà della memoria personale, cioè, per così dire, sulla censura individuale o cognitiva. È

possibile raccontare l’una o l’altra trama (anche se con variazioni) solo ricordandola, indipendentemente da come interpretiamo le caratteristiche psicofisiologiche della memoria umana. È importante, inoltre, tenere presente che la trasmissione di fiabe e di altre trame narrative non solo nell’era moderna, ma anche molto prima, si basava sia sulla comunicazione orale che su altri mezzi mediali – la scrittura e l’immagine. Ciò suggerisce che le differenze socio-psicologiche nei meccanismi di comunicazione orale, scritta e ‘ibrida’ descritte in particolare da W. J. Ong¹⁴, nel processo di trasmissione di determinati insiemi di motivi non sono di fondamentale importanza, sebbene possano ovviamente svolgere un ruolo significativo nei singoli casi. Su questo aspetto ci tornerò in seguito.

Ben noti ai folkloristi sono gli esperimenti di F. Bartlett e B. Anderson, dedicati alla trasmissione lineare di testi folklorici i quali, in generale, consentono di affermare che con la ‘trasmissione a catena’ anche le sequenze di trame relativamente brevi si rivelano poco vitali e si disintegrano abbastanza rapidamente. B. Anderson vide in ciò una prova della propria ‘legge di autocorrezione’, la quale presuppone che ogni narratore ascolti una storia o l’altra più volte e da fonti diverse: in questo modo si ottiene l’unità e la sostenibilità dei motivi all’interno della stessa trama. L’ipotesi della trasmissione multicannale proposta nel 1975 da L. Dégh e A. Vázsonyi¹⁵ implica che le narrazioni circolino nella società attraverso speciali ‘canali di informazione’ basati sul ‘coinvolgimento emotivo’. Le persone a cui, per qualche motivo, questa o quella storia sembra significativa, cercheranno di ricordarla e comunicarla agli altri, e il resto può ignorarla o dimenticarla rapidamente. Tali osservazioni, tuttavia, non ci forniscono ancora spiegazioni chiare su ciò che risulta essere la chiave per la stabilità di trame specifiche.

¹⁴ Cfr. W. J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. 30th anniversary ed. with additional chapters by J. Hartley, New York 2012.

¹⁵ Cfr. L. Dégh – A. Vázsonyi, *The Hypothesis of Multi-Conduit Transmission in Folklore*, in *Folklore: Performance and Communication*, a cura di D. Ben-Amos – K. S. Goldstein, Paris 1975, pp. 207-252, in particolare i riferimenti e a la critica agli esperimenti di Bartlett, Anderson e altri.

2. 'VIRUS DELLA COSCIENZA'

Dunque, le influenti teorie folkloriche del XX secolo non forniscono una risposta inequivocabile e coerente al problema della costante trasmissione storico-culturale delle trame narrative. Possiamo suggerire qui qualcosa di nuovo? Mi sembra che le prospettive note per comprendere questi processi siano fornite dalla cosiddetta 'teoria del meme'. Permettetemi di ricordarvi che il concetto stesso di 'meme' (letto in inglese come 'MIME', ma nella lingua russa moderna ha acquisito un diverso segno vocalico) è stato proposto nel 1976 dallo zoologo britannico e teorico dell'evoluzione R. Dawkins. Nel suo libro *The Selfish Gene*, dimostrando che il soggetto o, per così dire, l'evoluzione biologica non dovrebbe essere considerata come una specie o dei singoli organismi, ma come geni (replicatori primari) capaci di auto-replicarsi, Dawkins ha ritenuto possibile studiare simili 'replicatori culturali' – unità di imitazione che sopravvivono e si diffondono a causa dell'elevata 'attrattività psicologica'. "Esempi di meme", ha scritto Dawkins, potrebbero essere "melodie, idee, parole d'ordine popolari, stili di abbigliamento alla moda, modi per scolpire vasi o costruire archi. Se i geni si diffondono, passando da un corpo all'altro per mezzo di spermatozoi o uova, i memi fanno lo stesso, passando da un cervello all'altro attraverso un processo che, in senso lato, può essere chiamato imitazione"¹⁶. Questa idea di Dawkins ha presto guadagnato un notevole numero di sostenitori (principalmente tra psicologi e specialisti che si occupano di studi cognitivi) che hanno cercato di descrivere e interpretare le caratteristiche dell'evoluzione culturale usando la teoria del meme¹⁷. La diffusione di approcci di questo tipo ha scatenato una vivace discussione, alla quale hanno partecipato rappresentanti di diverse discipline umanistiche (soprattutto sociologi e antropologi)¹⁸. I critici della

teoria del meme hanno affermato che i sostenitori di quest'ultima erano prevalentemente appassionati non della sua applicazione a materiali specifici, ma cercavano di dimostrare che poteva essere vero in quanto tale¹⁹. Tra i principali richiami rivolti alla teoria del meme, è il suo carattere metaforico – cioè l'invenzione di un 'nuovo dizionario' per concetti già esistenti (ad esempio, il conetto di diffusionismo antropologico o della scuola storico-geografica nella folkloristica) – nonché l'incapacità di dimostrare che il principio biologico della selezione naturale, a determinare effettivamente, i processi di evoluzione culturale²⁰. Il tono generale dello scetticismo degli umanisti su tale teoria è ben espresso da T. Heyd, il quale crede che "la teoria del meme favorisce l'emergere di metafore squisite", ma ha ancora "un significato estetico piuttosto che scientifico"²¹.

Senza entrare ora nei dettagli concettuali della polemica, farò notare che questa teoria, nella sua forma 'volgarmente biologica', è difficilmente applicabile alle discipline filologiche e antropologiche, nonché al folklore moderno. Prima di tutto, vale la pena sottolineare che la teoria del meme cambia radicalmente la nostra comprensione della semantica della trama, del motivo e di altre forme o tassonomie della trasmissione narrativa. Se l'esistenza stessa di un replicatore culturale è dovuta al suo potenziale di adattamento, i significati generati (ed estratti) da individui non sono di fondamentale importanza e possono essere estremamente (anche se non assolutamente) variabili. Il cervello umano, in questa prospettiva, risulta essere solo un 'terreno fertile' per l'unità auto-replicante. Pertanto, in termini di approccio semiotico, la vitalità di alcune trame narrative non dipende da una semantica stabile o da 'radici storiche', ma dipende da un lato da un'elevata 'adattabilità cognitiva' e dall'altro da ampie opportunità di utilizzo sociale.

Questa idea fornisce una nuova prospettiva sul

¹⁶ R. Dawkins, *The Selfish Gene*. 2nd ed., Oxford 2006, p. 192.

¹⁷ Cfr. D. Sperber, *Explaining Culture: A Naturalistic Approach*, Oxford 1996; S. Blackmore, *The Meme Machine*, Oxford 1999; *Darwinizing Culture: The Status of Memetics as a Science*, a cura di R. Aunger, Oxford 2000; R. Aunger, *The Electric Meme: A New Theory About How We Think*, New York 2002; K. Distin, *The Selfish Meme: A Critical Reassessment*, Cambridge et al. 2005.

¹⁸ Si veda, ad esempio: M. Bloch, *A Well-Disposed Social Anthropologist's Problem with Memes*, in *Darwinizing Culture*, op. cit.,

pp. 189-203; E. Oring, *Memetics and Folkloristics: The Theory*, "Western Folklore", 2014 (LXXIII), 4, pp. 432-454; Idem, *Memetics and Folkloristics: The Applications*, in "Western Folklore", 2014 (LXXIII), 4, pp. 455-492.

¹⁹ E. Oring, *Memetics*, op. cit., p. 455.

²⁰ Ivi, p. 477.

²¹ T. Heyd, *Email Hoaxes: Form, Function, Genre Ecology*, Amsterdam 2008, pp. 7-8.

problema dell'identificazione analitica delle unità della trama e del motivo, discusso all'inizio di questo articolo. E le strutture sintagmatiche di una fiaba una volta elaborate da Propp, e ancora di più i modelli paradigmatici proposti da Lévi-Strauss, hanno non solo un carattere eccessivamente generalizzato, ma anche a modo loro 'intuizionista' e non consentono di spiegare l'adattabilità cognitiva e la stabilità evolutiva delle trame narrative. Apparentemente, il rifiuto categorico di Propp di discutere gli attributi degli attori a favore dell'analisi delle loro funzioni da un tale punto di vista non è del tutto corretto: se si considera una successione stabile di motivi come un meme adattabile, gli attributi di un personaggio, con tutta la variabilità possibile, possono svolgere un ruolo non meno importante delle sue azioni²². Pertanto, l'analisi 'memetica' della storia dei soggetti folklorici, a quanto pare, dovrebbe ugualmente tenere conto, allo stesso modo, sia della classificazione di A. Aarne che del modello morfologico di Propp.

Più problematico, tuttavia, è l'uso del modello darwiniano dell'evoluzione biologica e dei principi della selezione naturale in relazione al materiale culturale. In effetti, non esiste una definizione rigorosa per il termine 'meme': la questione di come distinguere tra un replicatore culturale e il suo vettore individuale rimane discutibile. Tutti gli organismi biologici si formano secondo i programmi genetici, ma si può affermare che tutte le forme culturali sono basate sul meme? Ovviamente non è così, quindi il modello evolutivo rimane ad oggi uno degli anelli più deboli della teoria del meme. Più significativi in questo contesto (almeno in relazione alla ricerca folklorica) sembrano essere i modelli 'epidemici' e 'ambientali', che consentono di parlare di diffusione 'virale' di forme culturali e di 'ecosistemi' formati da testi. Tale approccio, tuttavia, non contraddice il principio della selezione naturale. Così, B. E. Ellis crede che le leggende possano comportarsi "come gli organismi in un ecosistema, evolvendosi attraverso la selezione naturale per sfruttare le condizioni in cui vengono trasmesse da persona a persona"²³.

Per valutare quanto sono praticabili questi modelli teorici, passiamo a esempi concreti.

3. LETTERE E BATTERI

Nel 1994, O. Goodenough e R. Dawkins hanno pubblicato una breve nota, dedicata a uno dei generi di 'lettere postali' 'lettere della felicità' e 'lettera di San Giuda'²⁴, Ragionando sulla scrittura circolare come un tipico esempio di 'virus della coscienza', notano in particolare che "provocando sensi di colpa, paura, avidità e zelo, essa (la 'scrittura circolare' – A. P.) costringe gli organismi riceventi a riprodurli ventidue volte e trasmettere venti nuove copie a nuovi potenziali riceventi mediante l'infezione postale". Qui Dawkins e Goodenough scrivono del fatto che alcuni 'organismi' possono avere 'immunità' a tali virus, il che è dimostrato dalla limitata circolazione di alcuni tipi di 'lettere della felicità'.

Senza soffermarsi sulla storia culturale e sulla storiografia folklorica delle lettere circolari²⁵, noterò che è proprio questo genere o forma testuale a essere perfettamente adatto per dimostrare l'approccio memetico alla ricerca culturale. Le lettere circolari (come le forme più arcaiche dei testi apotropaici)²⁶ assomigliano davvero, se non a virus biologici, a quelli informatici: si infiltrano facilmente in qualsiasi ambiente sociale, culturale e linguistico, si adattano a esso e stimolano la riproduzione. Tuttavia, questo esempio offusca il confine tra geni e meme? O si tratta ancora una volta di 'metafore squisite'?

Proprio in questo contesto possiamo osservare fenomeni culturali che ci permettono di parlare di una sorta di simbiosi tra meme e organismi bio-

76.

²⁴ O. R. Goodenough – R. Dawkins, *The 'St Jude' Mind Virus*, "Nature", 1994, 371, pp. 23-24.

²⁵ Cf. E. H. Seljamaa, *Remarks on the Historical-Geographical Method and Structuralism in Folklore Studies: The Puzzle of Chain Letters*, "Journal of Ethnology and Folklore", 2008, 1, pp. 83-98; D. Radčenko, *Oдно absolutno sčastlivoje pis'mo: k vo-prosu o rasprostranienii fol'klora v internete*, "Antropologičeskij forum", 2013, 18, pp. 163-187.

²⁶ A. Toporkov, *Zaključenie, in Sisinnieva legenda v fol'klornych i rukopisnych tradicijach bližnego vostoka, balkan i vostočnoj evropy, a cura di A. Toporkov*, Moskva 2017, pp. 789-792; Idem, *St Sisinnius' Legend in Folklore and Handwritten Traditions of Eurasia and Africa (Outcomes and Perspectives of Research)*, "Studia Litterarum", 2019 (IV), 2, pp. 312-341.

²² Cf. E. Novik, *Sistema personažej volšebnoj skazki*, in *Struktura volšebnoj skazki*, Moskva 2001, pp. 122-160.

²³ B. Ellis, *Aliens, Ghosts, and Cults*. Jackson, Mississippi 2003, p.

logici. Intendo pratiche di propagazione di colture di lievito batterico simbiotico conosciute in diverse culture, e per quanto riguarda la Russia definite da S. Borisov²⁷ e I. Bessonov²⁸ ‘torte della felicità’ (‘torta Hermann’, ‘torta Vaticana’, ‘torta Matrona di Mosca’, ecc.) e ‘funghi della felicità’ (‘Kombuča’)²⁹, che dovrebbero ‘vivere in casa’ e portare felicità ai suoi abitanti. Contemporaneamente, alla popolazione della cultura corrispondente vengono distribuite (oralmente o per iscritto) le istruzioni per prendersene cura. Il principio della trasmissione qui si basa sullo stesso modello virale: la ‘lievitazione’, da cui vengono preparati dolci rituali o una bevanda che porta felicità, che è necessario distribuire a un gruppo di ‘amici’ o di ‘brave persone’. Si tratta, quindi, di una variante specifica della ‘lettera della felicità’ (non necessariamente, tuttavia, una minaccia per coloro che ‘interrompono la catena’), che garantisce la diffusione e la moltiplicazione delle colonie batteriche e fungine. È importante tenere presente che queste popolazioni sono spesso antropomorfizzate, o almeno dotate di caratteristiche di agente e soggetto: ‘la torta Herman’ ‘vive in casa’ e può essere ‘allevata’³⁰, mentre ‘l’erba Egiziana’ (cioè Kombuča) deve essere “chiamata con uno dei nomi (diverso dal nome della madre)”, si può “parlare con lei e raccontarle dei suoi affari, della felicità e dell’infelicità” e “aiutarla a partorire ogni domenica”³¹.

Penso che in termini di emozioni attese, l’effetto delle lettere circolari e dei ‘lieviti della felicità’ non sia poi così chiaro come sembrava a Dawkins e Goodenough: la riproduzione di tali ‘virus sociali’ implica una combinazione più o meno equilibrata di aspettative di pericolo e sicurezza, paura e speranza di felicità. Allo stesso tempo, come alcuni ricercatori credevano, il principale effetto sociale della

diffusione delle lettere circolari è la formazione o il ‘riasssemblaggio’ dei social network. In questo modo, L. Degen ha analizzato tali testi come una sorta di ‘leggenda della felicità’ e ha suggerito che la loro circolazione è limitata a ‘reti di mittenti e destinatari’ relativamente ristrette (e talvolta chiuse) che formano il ‘contesto della leggenda’³². Aggiungerò che la tipica forma di trasmissione delle lettere circolari del XX secolo deriva in parte dalla pratica di raccogliere donazioni monetarie secondo il principio della ‘palla di neve’, nonché dai primi tipi di ‘piramidi finanziarie’ postali. In tale prospettiva, le comunità o ‘reti di felicità’ create dalle lettere circolari sono paragonabili, per esempio, alle pratiche di marketing multilivello o ‘di rete’ (MLM), in cui la distribuzione virale di prodotti di marca (come ‘Amway’) crea anche una sorta di ‘comunità di successo’³³.

Torniamo, tuttavia, alle contraddizioni e alle prospettive metodologiche della teoria del meme. Mi sembra che il modello descritto di diffusione e simbiosi di testi/trame e culture biologiche consenta in parte il superamento della critica all’approccio memetico, anche se in un contesto teorico leggermente diverso. Si tratta della teoria dell’attore-rete e-più in generale-della cosiddetta ‘svolta ontologica’ degli studi sociali. Permettetemi di ricordarvi che i principi di inter-oggettività formulati da B. Latour e dai suoi collaboratori conferiscono non solo alle persone, ma anche agli oggetti (esseri viventi, artefatti, ecc.) lo status di attore, unità operative della vita sociale³⁴. Nel nostro caso, tali unità sono testi scritti, batteri e lieviti, così come le persone che li diffondono; tutti insieme formano una sorta di ‘ecosistema della felicità’ che opera su idee di pericolo, sicurezza e fortuna. Tuttavia, per il folklorista e per l’antropologo, come probabilmente anche per lo specialista in studi cognitivi, il desiderio dei teorici sociali di attribuire a tutti gli oggetti un uguale grado di *agency* (cioè la capacità di agire in modo indipendente) e di ragionare in

²⁷ Cfr. S. Borisov, *Sovremennye raznovidnosti russkich ženskich kommunikativno-magičeskich praktik*, in *Šadrinskaja starina 2000: kraevedčeskij al'manach*, Šadrinsk 2000, VIII, pp. 64-75.

²⁸ Cfr. I. Bessonov, *Tradicija predači 'svjatogo chleba' i 'piroga sčas'ja' v XX-XXI vv.*, “Živaja starina”, 2011, 3, pp. 5-8.

²⁹ Cfr. E. Yarbrough, *Kombucha Culture: An Ethnographic Approach to Understanding the Practice of Home-Brew Kombucha in San Marcos, Texas: Master of Applied Geography Degree*, San Marcos (TX) 2017, <https://digital.library.txstate.edu/handle/10877/6756>; accessed: 10/25/2021.

³⁰ I. Bessonov, *Tradicija*, op. cit., p. 6.

³¹ Cfr. S. Borisov, *Sovremennye raznovidnosti*, op. cit.

³² Cfr. L. Dègh, *Legend and Belief. Dialectics of a Folklore Genre*, Bloomington; Indianapolis 2001, pp. 191-192.

³³ Cfr. D. Terešina, ‘Sostradatel'nyj kapitalizm’ i ego ‘rečevye žanry’: (vos)proizvodstvo ‘istorij uspecha’ v setevom marketinge, in *Izobrenie religii: desekularizacija v postsovetkom kontekste*, Santk-Peterburg 2015, pp. 232-262.

³⁴ Cfr. *Sociologija veščej: Sb. statej*, a cura di V. Vachštajn, Moskva 2006.

questo contesto sulle ‘interazioni incrociate’ tipologicamente più o meno omogenee, sembra piuttosto meccanicistico ed etnograficamente poco fondato. Quindi, diciamo che qualsiasi persona o qualsiasi comunità seleziona fra tutti i possibili partner di comunicazione solo alcuni oggetti specifici. È chiaro che il confine delle nostre concezioni di ‘agente’ e ‘non agente’ in generale è piuttosto fluido e difficile da stabilire, ma qui, probabilmente, è ancora possibile distinguere alcuni criteri, sulla base del concetto di ontologia intuitiva, a cui mi riferirò di seguito.

Il lievito in questione è ovviamente caratterizzato da un alto grado di *agency*, poiché spesso antropomorfizza. La scrittura è più complicata (è un messaggio mediato da mezzi mediali specifici e coinvolge espressioni performative nel caso di una forma postale ‘tradizionale’), un artefatto, un pezzo di carta (e una busta) con lettere scritte a mano o stampate. Pertanto, dovrebbe piuttosto essere percepito come un mediatore o un simbolo di connessioni all’interno della rete, invece che un agente indipendente. Allo stesso tempo, alcuni testi di questo tipo sembrano anche creare una sorta di illusione ‘feticizzata’ dell’*agency*: la lettera ha ‘vita’, ‘aggira’ o ‘sorvola’ ‘il mondo intero’ un certo numero di volte. Pertanto, le interazioni all’interno degli ‘ecosistemi della felicità’ sono piuttosto caratterizzate da un alto grado di *agency* attesa, che in generale sembra essere caratteristica dei contesti rituali. Quindi, E. B. Sørensen suggerisce che gli agenti sovrumani sono necessari per motivare l’azione rituale, nella quale, a differenza del comportamento umano ordinario, le intenzioni ‘immediate’ non sono correlate a quelle ‘finali’ e le azioni eseguite non sono associate al loro risultato atteso.

La combinazione di questi due aspetti dell’azione rituale rende estremamente importanti le nozioni di *agency* sovralimentata (a) collegando le intenzioni immediate delle azioni rituali a quelle definitive (spiegando perché vengono compiute esattamente queste azioni) e (b) fornendo una connessione tra le azioni compiute e il loro risultato atteso (spiegando perché queste azioni producono un risultato)³⁵.

Ovviamente, ciò si aggiunge al fatto che i memi testuali si rivelano agenti più agli occhi di R. Dawkins e dei suoi seguaci che a coloro che memorizzano e riproducono questi memi. Per quanto riguarda la teoria dell’attore-rete, anche qui è indicativo il dibattito sul fatto che le ‘entità immateriali’ possano essere considerate unità attive dell’interazione sociale. Scrive V. Vachštajn:

La versione purista della topologia sociale ci proibirebbe probabilmente di fare appello alle entità immateriali come entità topologiche. Tutto ciò che non è nello spazio euclideo non esiste nemmeno nello spazio delle reti. Tuttavia, questo va contro ogni logica della teoria dell’attore-rete di cui fa parte la topologia sociale. La ‘formula di rete’ della città è composta da elementi di natura topologicamente diversa. Alcuni di loro sono intangibili (cioè hanno un permesso di soggiorno nello spazio delle reti, senza essere ‘cittadini’ dello spazio fisico). Segni, immagini, metafore, narrazioni sono oggetti dello spazio di rete (‘nodi della rete’)[...]³⁶.

Non sono molto chiari, tuttavia, i principi per separare questi ‘nodi’ come singoli oggetti o attori. Dove inizia e finisce la narrazione? Come e perché separiamo un’immagine dall’altra? La teoria del meme propone il suo metodo: dovrebbe riguardare le ‘unità di replica’, che il nostro cervello evidenzia e limita intuitivamente come degno di attenzione, memorizzazione e riproduzione. Ma come avviene questa separazione? Per provare a rispondere a questa domanda, torniamo al problema della trasmissione della trama.

4. LA LEGGENDA MODERNA: EFFETTO EMOZIONALE E ONTOLOGIA INTUITIVA

La leggenda moderna (metropolitana) è un genere folklorico che circola in forma orale, cartacea (libri, giornali, media elettronici e reti) e visiva (cinema e altre produzioni video) ed è strettamente correlata a varie forme di immaginazione cospirativa, fobie collettive e panico morale. Nella folkloristica di lingua inglese la leggenda moderna è definita come un tipo di narrazione paragonabile alle forme ‘tradizionali’ di leggende, ma allo stesso tempo significativamente

³⁵ J. Sørensen, *Acts that Work: A cognitive Approach to Ritual Agency*, “Method and Theory in the Study of Religion”, 2007 (XIX), 3-4, p. 297.

³⁶ B. Vachštajn, *Peresborka pousednevnosti: bespilotniki, lifty i proekt PkM-4*, “Logos”, 2017 (XXVII), 2, p. 40.

diversa da esse. Di per sé, la comprensione della leggenda come forma testuale o come apparato retorico deriva dall'accentuazione della 'non rigorosa autenticità' delle informazioni riportate. L. Degh scrisse che "una leggenda diventa tale nella misura in cui implica dispute sulla fede. Una leggenda, che sia breve o lunga, completa o rudimentale, locale o conosciuta in tutto il mondo, che parli del soprannaturale, terribile, misterioso o grottesco, dell'esperienza personale o aliena, è resa tale da uno scontro di opinioni opposte"³⁷. Allo stesso modo la pensa E. Oring, il quale sostiene che la leggenda come tipo di narrazione orale si distingue per uno speciale apparato retorico progettato specificamente per enfatizzare la veridicità degli avvenimenti. In altre parole, essa tratta di ciò che può teoricamente essere messo in dubbio, di ciò che di tanto in tanto deve essere dimostrato o motivato³⁸. G. Bennett ritiene che la specificità sostanziale della leggenda implichi una sorta di dissonanza cognitiva. Essa si forma

combinando la nostra percezione abituale del mondo con qualcosa di completamente diverso oppure unendo due categorie culturali completamente diverse per noi. Il primo di questi conflitti è al centro di storie di spiriti, diavoli, santi e mostri. Il secondo, il quale combina, per esempio, sicurezza e minaccia, amore e morte, infanzia e crudeltà, dà vita a storie di maniaci, bambini castrati, genitori che uccidono la propria prole, donne che tolgono la vita ai propri amanti. In termini generali, il primo conflitto tende a formare leggende 'tradizionali' e il secondo quelle 'moderne'³⁹.

I simboli, gli argomenti e le trame delle leggende metropolitane sono strettamente correlati alla vita culturale e politica della società moderna. Da un lato, hanno un impatto significativo sulla cultura popolare⁴⁰. Dall'altro lato sono chiaramente guidati da 'ansie collettive' espresse, trasmesse o formate attraverso le voci, così come attraverso il panico di massa e le campagne politiche. Una parte significativa del corpus narrativo delle leggende metropolitane è associata all'idea di attività nascoste, pericolose e dannose da parte di gruppi etnici e sociali, strutture

statali, società segrete e individui singoli. Si tratta di storie di satanisti e settari religiosi che praticano omicidi rituali e abusi sessuali, atti terroristici, spaccio di droghe, sperimentazione medica sugli esseri umani, praticano contagi con malattie mortali, rapimenti di bambini sfruttati per la schiavitù sessuale, per il cannibalismo e per la rimozione di organi interni per il trapianto, vendita di beni di consumo e prodotti pericolosi per la salute da parte di società, reti commerciali, ristoranti fast food, ecc.

La rappresentazione emotiva delle leggende metropolitane che circolano nelle zone più disparate del mondo moderno è spesso spiegata dai ricercatori nel contesto della psicologia dell'ansia e della privazione, dei sentimenti di paura e impotenza generati da vari fattori sociali e culturali. Ci sono interpretazioni che collocano le trame delle leggende metropolitane nel contesto dei concetti sociologici di 'società del rischio' e 'ansia sociale'. Inoltre, per comprendere l'effetto sociale delle leggende metropolitane è importante che esse aprano ampie opportunità di discussione pubblica sui confini della realtà, su ciò che può e non può essere. Questa circostanza sembra contribuire alla circolazione delle leggende metropolitane non solo in forma narrativa, ma anche drammatizzata o 'ostensiva'.

Sebbene a differenza delle lettere circolari sia improbabile che le leggende metropolitane siano percepite dai loro narratori e ascoltatori come agenti indipendenti, le loro trame possono anche essere descritte come 'virus della coscienza'. In tale veste la diffusione delle leggende metropolitane e di altri generi narrativi è diventata oggetto di analisi sperimentale nella moderna psicologia sociale e cognitiva, nonché nell'antropologia. Gli studi su tale argomento sono principalmente orientati su due modelli esplicativi che possono essere definiti emotivi e contro-intuitivi. Esiste, infatti, un contesto teorico più ampio di ricerca sulla trasmissione di informazioni, in cui sono state espresse anche altre ipotesi⁴¹.

³⁷ L. Degh, *Legend and Belief*, op. cit., p. 97.

³⁸ Cfr. E. Oring, *Legendry, and the Rhetoric of Truth*, "Journal of American Folklore", 2008, CXXI, 480, pp. 127-166.

³⁹ G. Bennet, *Bodies: Sex, Violence, Decease, and Death in Contemporary Legend*, Jackson 2005, p. XII.

⁴⁰ Cfr. M. J. Koven, *Film, Folklore, and Urban Legends*, Lanham; Maryland; Toronto; Plymouth (UK) 2008.

⁴¹ In particolare, sulla predilezione dell'informazione importante per la sopravvivenza (*ecological survival information bias*), o collegata alle relazioni umane (*social information bias*), o con un carattere stereotipato (*stereotype consistency bias*) vedi: J. M. Stubbingsfield – J. J. Tehrani – E. G. Flynn, *Serial Killers, Spiders and Cybersex: Social and Survival Information in the Transmission*

Tuttavia, al momento non mi soffermerò su di loro.

L'ipotesi dell' 'effetto emotivo' è stata espressa nel lavoro degli psicologi americani C. Heath, C. Bell e E. Sternberg, dedicato alla circolazione delle leggende metropolitane⁴². Gli esperimenti condotti da questi ricercatori mostrano che quando si scelgono determinate trame o le loro varianti, le persone non sono guidate da criteri di autenticità o di valore pratico delle informazioni, ma da un maggiore effetto emotivo: così, la massima vitalità durante la trasmissione è stata dimostrata da testi che hanno provocato nei soggetti un disgusto estremo. Queste osservazioni suggeriscono che la diffusione del meme della trama può essere vista come un'originale 'valanga culturale', "una selezione incontrollata di contenuti emotivamente significativi, piuttosto che informativi"⁴³. Esperimenti simili sono stati condotti successivamente da J. M. Stubbersfield e i suoi colleghi della Durham University. I risultati delle loro osservazioni suggeriscono che il discorso non dovrebbe riguardare solo il disgusto: la preferenza nella trasmissione è stato dato a trame che hanno suscitato emozioni diverse, ma in ogni caso intense⁴⁴.

Tra i sostenitori della visione costruzionista dell'antropologia delle emozioni questo approccio può causare scetticismo. Così, A. Kirzjuk scrive sulla ricerca di Heath e dei suoi colleghi:

Essa suggerisce l'esistenza di una 'natura umana' comune: gli esseri umani sono strutturati in modo tale da tendere a diffondere le storie che evocano le emozioni più forti. Al contempo, la percezione del disgustoso, cioè l'insieme di fenomeni e situazioni che evocano l'emozione corrispondente, può variare notevolmente da una cultura all'altra. [...] Il concetto di 'selezione emotiva' non risponde alla domanda sul perché una particolare trama venga

of *Urban Legends*, "British Journal of Psychology", 2015, 106, pp. 288-307.

⁴² Cfr. C. Heath – C. Bell – E. Sternberg, *Emotional Selection in Memes: The Case of urban Legends*, "Journal of Personality and Social Psychology", 2001 (LXXXI), 6, pp. 1028-1041.

⁴³ Ivi, p. 1040. Si veda inoltre: K. Eriksson – J. C. Coultas, *Corpses, Maggots, Poodles and Rats: Emotional Selection operating in Three Phases of Cultural Transmission of urban Legends*, "Journal of Cognition and Culture", 2014, 14, pp. 1-26.

⁴⁴ Cfr. J. M. Stubbersfield – J. J. Tehrani – E. J. Flynn, *Chicken Tumours and a Fishy Revenge: Evidence for Emotional Content Bias in the Cumulative Recall of Urban Legends*, "Journal of Cognition and Culture", 2017, 17, pp. 12-26.

diffusa in un determinato contesto culturale⁴⁵.

Tale posizione, tuttavia, è pure vulnerabile. In primo luogo, il riconoscimento del ruolo del linguaggio e delle norme culturali nella costruzione degli stati emotivi non nega la natura neurofisiologica di questi ultimi. L'adattamento sociale o la coltivazione delle emozioni difficilmente può essere compreso e descritto senza tener conto dell'esperimento della loro esperienza corporea⁴⁶, in ogni caso connessa alla natura biologica comune a tutte le persone. Per quanto riguarda gli specifici contesti culturali della 'selezione emotiva', non è difficile analizzarli nell'ottica della 'trasmissione multicanale' secondo Dégh e Vázsonyi. Il coinvolgimento emotivo qui non è riducibile né a fattori puramente sociali né esclusivamente biologici, poiché la trasmissione di trame emotivamente significative presenta una forma di controllo e coltivazione in relazione agli stati emotivi con l'aiuto di reti comunicative. Questo ci riporta all'idea di 'emozioni attese'⁴⁷, sulla base delle quali si formano specifiche comunità o canali di informazione. La diffusione delle leggende moderne nei media digitali, che ricordano generalmente la diffusione delle lettere circolari, nello specifico consente di parlare di retorica dell'ansia o della preoccupazione, poiché tali testi, di regola, sono accompagnati da formule specifiche che richiedono attenzione, vigilanza, cautela e massima copia e diffusione ("Attenzione!", "Avvertimento!", "Massima diffusione!", ecc.). Ecco, per esempio, come suona una delle versioni del racconto internazionale *Ago con SPEED*⁴⁸, ristampata nel 2018 da "Novye Izvestija":

Orrore, LEGGETE!!! Nel cinema Komsomolec, una spettatrice si è seduta su una poltrona e ha sentito dolore a causa di una puntura alla gamba. Quando ha guardato da vicino, ha visto un ago appena visibile all'interno della poltrona che faceva capolino di circa 3-4 millimetri, con un biglietto: "SIETE appena stato infettato da SPEED". Il Centro per il controllo delle malattie segnala molti casi simili in altre città, verificatisi di recente. Tutti gli

⁴⁵ A. Kirzjuk, *La trama è un sintomo? Come i folkloristi studiano le leggende metropolitane*, "eSamizdat", 2022 (XV), pp. 377-393.

⁴⁶ Cfr. J. Leavitt, *Meaning and Feeling in the Anthropology of Emotions*, "American Ethnologist", 1996 (XXIII), 3, pp. 514-539.

⁴⁷ Cfr. B. Rosenwein, *Problems and Methods in the History of Emotions*, "Passions in Context", 2010 (I), 1, pp. 1-32.

⁴⁸ Cfr. T. C. Correll, *You Know about Needle Boy, Right? Variation in Rumors and Legends about Attacks with HIV-Infected Needles*, "Western Folklore", 2008 (LXVII), 1, pp. 59-100.

aghi sono stati testati per la reazione allo SPEED e sono risultati positivi. Il Centro per il controllo delle malattie riferisce: “Sono stati ritrovati aghi all’interno di sportelli automatici. Chiediamo a tutti di essere più attenti e prudenti quando vi trovate in una situazione del genere. Tutti i posti a sedere nei trasporti pubblici, nei treni veloci e suburbani, negli aerei dovrebbero essere controllati in quanto rappresentano una possibile minaccia per la salute e la vita. Prima di sedervi, perlustrate molto attentamente lo schienale e il sedile”. Questo è un nuovo tipo di terrorismo dell’unione internazionale non ufficiale dei portatori di HIV e dei malati di SPEED. Non hanno nulla da perdere e per questo hanno deciso di vendicarsi. Inoltre, il Centro vuole salvare vite mandando questo messaggio a quante più persone possibile (è semplicemente un avvertimento a stare più attenti sui mezzi pubblici) dal momento che esiste una potenziale minaccia. Noi dovremmo prestare attenzione nei luoghi pubblici, ma il resto è nelle mani dell’Onnipotente. Pensateci: potete salvare la vita di qualcuno o dei vostri parenti, di molti amici, di persone a voi vicine⁴⁹.

Il secondo approccio allo studio della trasmissione delle leggende (come, del resto, anche di altre forme narrative) si basa sul concetto di ‘minimo effetto contro-intuitivo’, formulato dall’antropologo franco-americano P. Boyer e sviluppato successivamente da alcuni psicologi cognitivi occidentali (J. Barrett, A. Norenzayan, ecc.). Secondo Boyer, la maggior parte delle idee e dei concetti che identifichiamo come religiosi si basano sulla violazione delle aspettative intuitive che determinano la percezione quotidiana del mondo che ci circonda e che si formano durante il periodo di sviluppo iniziale. Questo effetto ‘contro-intuitivo’, che serve a ‘catturare l’attenzione’ (*attention-grabbing*), può essere interpretato come un mezzo per trasmettere informazioni socialmente significative o, nei termini della teoria del meme, come garanzia dell’adattabilità evolutiva delle idee corrispondenti. “Le credenze e le norme religiose”, sostiene Boyer, “così come le emozioni a esse associate, sembrano essere organizzate in modo tale che, stimolando la coscienza, conservandole nella memoria e generando reazioni complesse, le persone siano indotte a credere in esse e a trasmetterle agli altri”⁵⁰. Inoltre, le rappresentazioni basate su errori minimi (e di conseguenza più plausibili)

dell’ontologia intuitiva’ hanno la precedenza nella trasmissione. Pertanto, in questa prospettiva, la selezione dei singoli motivi e trame viene effettuata a scapito di un ‘minimo effetto contro-intuitivo’ (di seguito denominato MCI).

Il concetto di MCI, tra le altre cose, aiuta a far fronte a un problema che, in qualche modo, deve essere preso in considerazione da folkloristi e antropologi che discutono l’applicabilità delle categorie del soprannaturale o del fantastico ai materiali della ricerca. Per le culture che non hanno sperimentato l’influenza della filosofia europea dei tempi moderni, la categoria del soprannaturale non può essere riconosciuta come emica. La traccia lasciata sulla pietra dal passo di Santa Paraskeva, la ‘padrona del campo’, il demone che abita nel monastero, per il contadino russo del XIX secolo era, con ogni probabilità, tanto ‘naturale’ quanto le persone che vivevano nel quartiere. Allo stesso tempo, questo stesso contadino era ben consapevole di come una persona differisse da agenti simili a un demone e a un santo: questi ultimi hanno specifiche caratteristiche contro-intuitive, possono diventare invisibili, spostarsi istantaneamente da un punto all’altro, trasformare una creatura vivente in pietra, entrare in un altro corpo e così via. Gli esperimenti di Norenzayan e dei suoi colleghi mostrano che le trame fiabesche, che includono determinate proporzioni di modelli intuitivi e contro-intuitivi minimi, si rivelano effettivamente più vitali⁵¹.

Tuttavia, che dire delle leggende metropolitane? In primo luogo, ben poche tra queste includono immagini e motivi che potremmo chiamare ‘soprannaturali’; inoltre sappiamo che la formazione del corpus della trama delle ‘leggende moderne’ è connotata, per così dire, da una graduale scomparsa del soprannaturale. In secondo luogo, il lavoro di Stubbersfield e del suo gruppo, basato sui materiali della storia di Bloody Mary, mostra che in questo caso i singoli elementi contro-intuitivi della trama non sembrano conferire un notevole vantaggio a testi specifici⁵².

⁴⁹ Cfr. *Pošel v kino – zarazilsja SPiDom...kak nas pugajut psevdougrozami*, “Novye izvestija”, 18.06.2018, <https://newizv.ru/news/politics/18-06-2018/poshel-v-kino-zarazilsya-spிடom-kaknas-pugajut-psevdougrozami> (ultimo accesso: 25.10.2021).

⁵⁰ Cfr. P. Boyer, *Religion Explained. The Human Instincts that Fashion Gods, Spirits and Ancestors*, London 2002.

⁵¹ Cfr. A. Norenzayan – S. Atran – J. Faulkner – M. Schaller, *Memory and Mystery: The Cultural Selection of Minimally Counter-Intuitive Narratives*, “Cognitive Science”, 2006, 30, pp. 531-553.

⁵² Cfr. J. M. Stubbersfield – J. J. Tehrani, *Expect the Unexpected?*

Possiamo quindi applicare il concetto di MCI alla leggenda moderna? A mio parere, è necessario un approccio più ampio che consenta di parlare non solo dell'ontologia intuitiva associata alle categorie di base, ma anche, diciamo, di sociologia intuitiva, cioè delle nostre aspettative stereotipate e delle previsioni sulla società che ci circonda, luoghi, tecnologie, artefatti, ecc. La dissonanza cognitiva di cui scrive Bennett difatti rappresenta anche una violazione di tali aspettative, che probabilmente può essere considerata pure nel contesto del modello MCI: il terrorista, nonostante i suoi piani maligni, è capace di gratitudine e salva una persona in particolare; la pillola, che dovrebbe alleviare il dolore, risulta essere mortale, e la persona che si reca in un luogo per svagarsi, si rivela essere essa stessa l'oggetto del consumo, dal momento che il suo rene viene rubato per un trapianto. Naturalmente adesso sto semplificando alquanto il modello, dal momento che probabilmente non dovrebbe riguardare elementi contro-intuitivi singoli bensì le trame in generale, ma questo è un argomento che merita una trattazione a sé.

A mio parere, i modelli emotivi e contro-intuitivi nel loro insieme non si contraddicono a vicenda e possono essere usati e verificati insieme. Tuttavia, se torniamo all'approccio memetico e alla teoria dell'attore-rete, dovremmo chiederci come funzionano in questo caso gli 'ecosistemi' delle leggende metropolitane, delle persone che le trasmettono e di altri attori dell'interazione sociale. In altre parole, in che modo, in questo contesto, definiremo e analizzeremo le funzioni delle trame delle leggende metropolitane? Sia i sostenitori della teoria del meme sia gli studi MCI non concordano sul grado di utilità sociale di unità stabili di replicazione culturale. Molti (incluso Boyer) si sono orientati principalmente/maggiormente verso la loro natura parassitaria: i 'virus della coscienza' si diffondono e sopravvivono non perché siano necessari per qualche motivo, ma perché corrispondono meglio alle caratteristiche del cervello umano. Tuttavia, se stiamo ancora parlando di ecosistemi di interazione sociale, allora è

del tutto lecito presumere che non solo le colonie di tali virus vivono da parassiti negli esseri umani, ma che anche questi ultimi in qualche modo sfruttano i parassiti. Nel caso delle lettere circolari, lo ribadiamo, abbiamo un'ipotesi più o meno chiara: tali meme contribuiscono ovviamente alla creazione, riformattazione e forse anche alla distruzione dei social network. Le leggende, come già detto, possono anche contribuire alla formazione di nuove reti o comunità di solidarietà (ad esempio di gruppi o reti focalizzati sull'aspettativa di determinate emozioni). È possibile, tuttavia, prendere un'altra strada e presumere che in diversi contesti e situazioni sociali le funzioni della stessa trama possano generalmente essere alquanto differenti.

Una leggenda, che sia 'moderna' o 'tradizionale', è una forma di trama relativamente semplice composta da pochi 'motifemi' o 'funzioni'. È facile da capire, ricordare e riprodurre per praticamente quasi tutti gli adulti. Come, però, dovremmo affrontare sequenze narrative più complesse, comprese le fiabe su cui Propp ha basato il suo modello? Negli studi sulle fiabe degli ultimi decenni, la teoria del meme è stata utilizzata da J. Zipes⁵³, il quale credeva che l'adattabilità e la sopravvivenza delle rispettive trame dovessero essere in qualche modo correlate alle peculiarità delle strategie comportamentali quotidiane caratteristiche delle diverse culture, ma allo stesso tempo dovute alle proprietà biologiche di una persona: "In qualità di meme, una fiaba, comprese quelle di magia, è una comunicazione che indica qualcosa di rilevante nel nostro comportamento geneticamente e culturalmente determinato, così come l'interazione adattativa con l'ambiente in un contesto storico"⁵⁴. Uno dei temi centrali della fiaba è la ricerca, la scelta/evasione e la possibile perdita di un partner sessuale/coniugale, quindi la chiave per l'adattabilità di tali trame dovrebbe probabilmente essere ricercata nella loro corrispondenza alle aspet-

Testing for Minimally Counterintuitive (MCI) Bias in the Transmission of Contemporary Legends: A Computational Phylogenetic Approach, "Social Science Computer Review", 2013 (XXXI), 1, pp. 90-102.

⁵³ Cfr. J. D. Zipes, *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*, New York 2006; Idem, *What Makes a Repulsive Frog So Appealing: Memetics and Fairy Tales*, "Journal of Folklore Research", 2008 (XLV), 2, pp. 109-143; Idem, *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*, Princeton-Oxford 2012.

⁵⁴ Idem, *What Makes a Repulsive Frog So Appealing*, op. cit., pp. 110-111.

tative intuitive (disattesa delle aspettative) in questa particolare sfera. Il problema, tuttavia, è che non abbiamo dati etnografici sufficienti sull'esistenza orale e la trasmissione della fiaba, e le nostre idee su queste trame sono in gran parte determinate dalle loro rappresentazioni scritte/stampate, ovvero una sorta di 'narrazione forzata'⁵⁵. In questo caso, è più facile per noi giudicare la diffusione, la mutazione e le funzioni delle trame fiabesche nel contesto delle moderne forme mediali (libri, film, ecc.), a cui Zipes presta particolare attenzione. Questo, tuttavia, è argomento per un altro studio.

Anche i confini dell'applicabilità di modelli 'virali' ed 'ecologici' nello studio della 'struttura' e della trasmissione delle trame folkloriche meritano una trattazione a parte, nel contesto delle caratteristiche di ricezione, memorizzazione e narrativizzazione di determinate combinazioni di motivi. In ogni caso, mi sembra che questa questione abbia promettenti prospettive analitiche e meriti un'attenzione particolare da parte di folkloristi e antropologi.

www.esamizdat.it ◇ A. Pančenko, *Ecosistemi di trame: modelli emozionali e cognitivi nella folkloristica contemporanea*. Traduzione dal russo di R. Nasta e S. Piergiacomo (ed. or: Idem, "Ékosistemy sjužetov": émocional'nye i kognitivnye modeli v sovremennoj fol'kloristike. "Russkaja literatura", 2022, 1, pp. 14-29). ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 363-376.

⁵⁵ Cfr. M. Douglas, *Red Riding Hood: An Interpretation from Anthropology*, "Folklore", 1995, 106, p. 4.

◇ **A. Panchenko, *Ecosystems of Tales: Emotional and Cognitive Models in Today's Folklore Research*** ◇

Translated by **Roberta Nasta and Simona Piergiacomo**

Abstract

Italian translation of *Èkosistemy siuzhetov: èmotsional'nye i kognitivnye modeli v sovremennoi fol'kloristike* by Aleksandr Panchenko.

Keywords

Transmission of Tale Types, Theory of Memes, Anthropology of Emotions, Cognitive Science, Chain Letters, Contemporary Legend.

Author

Aleksandr Panchenko is a research fellow at the Institute of Russian Literature, Russian Academy of Sciences (St. Petersburg, Russia) and a professor at the European University at St. Petersburg. His research interests include vernacular religion in Russia, contemporary folklore and popular culture, new religious movements and New Age spirituality, anthropology of conspiracy theories.

Translators

Roberta Nasta obtained her Bachelor's Degree in Linguistic and Intercultural Mediation at the International University of Rome – UNINT in 2021 with a dissertation entitled *The Popular Print (lubok) as a Reflection of the Russian Reality and its Changes*, which analysed the passage from the simple picture used by peasants as a tool to decorate their homes, to literary genre. In 2021 she spent a semester in Russia at Tomsk State University and a year earlier she studied in Spain, at the UAB University of Barcelona. Currently she is attending the second year of Master's Degree in Translation and Interpretation at the UNINT.

Simona Piergiacomo obtained her Bachelor's Degree in Linguistic and Intercultural Mediation at the University of Bari Aldo Moro in 2018 with a dissertation entitled *The Role of the Train in Russian Literature: The Motif of the Railway in Lev Tolstoi's Works*, analysing, in particular, *Anna Karenina* and *The Kreutzer Sonata*. She finished her Master's Degree in Translation and Interpreting at the International University of Rome – UNINT with a dissertation entitled *The Image and the Function of the Train in Soviet Literature*, focusing on Soviet authors who employed this symbol in their works. Currently, she is working on the translation of articles on Russian literature.

Publishing rights

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



© (2022) Roberta Nasta, Simona Piergiacomo

La trama è un sintomo?

Come i folkloristi studiano le leggende metropolitane

Anna Kirzjuk

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 377-393 ◇

NEI paesi anglofoni ed europei, il termine ‘leg- genda metropolitana’ è noto sia agli studiosi, che al grande pubblico. Nel senso più ampio definisce una narrativa folklorica non formulare, dotata di un fondamento di credibilità, la cui azione si svolge entro *realia* ben noti al pubblico, come in metropoli- tana, al ristorante etnico, al McDonald’s, al cinema, al centro commerciale, in autostrada. Lo spettro tematico di queste storie è piuttosto ampio: si tratta di ‘storie di cibo avvelenato’ (*contamination food stories*), che avvertono del pericolo di mangiare fuori casa; ‘leggende sulla salute’ (health legends), che raccontano di parassiti insoliti, di procedure mediche dannose e di forme nascoste di contagio HIV; leggende sul furto di organi (*organ theft legends*); tipiche *horror stories* su case infestate e contatti simili con forze dell’aldilà. Storie di questo genere spesso non vengono definite leggende metropolitane, ma contemporanee o moderne (*contemporary o modern legends*); nella letteratura inglese questi due termini vengono impiegati come sinonimi, e così verranno usati anche in questo articolo.

Il termine ‘leggenda metropolitana’ non ha un preciso analogo nell’apparato concettuale della folkloristica russa. I termini specialistici ‘nostrani’ esistono solo per un tipo di questi testi, le *supernatural stories*, che nei lavori in lingua russa possono anche essere chiamate *bylički, gorodskie bylički* o ‘racconti mitologici contemporanei’. Questi termini però non lambiscono tutte le narrazioni che i ricercatori anglofoni chiamerebbero leggende metropolitane. Al contempo, gli storici e i folkloristi russi di regola associano la parola ‘leggenda’ o ai racconti a tematica religiosa, o alle leggende toponimiche, storiche e utopiche, ma non ai racconti sulla contemporaneità. I tentativi isolati di ascrivere la leggenda metropo-

litana americana nel sistema tradizionale di generi della nostra folkloristica¹ non risultano essere molto produttivi.

Nei lavori in lingua russa, il termine ‘leggenda metropolitana’ fa la sua comparsa negli anni Novanta. Tuttavia, molti ricercatori russi lo intendono in modo diverso dai loro colleghi anglofoni. Nelle ricerche degli anni Novanta e dell’inizio degli anni Duemila il termine si riferisce alle ‘leggende sulla città’ (cioè quei racconti sulla storia di elementi concreti della città)², o alle leggende intese nel tradizionale senso folklorico sovietico, vale a dire i racconti “fondati su rappresentazioni popolari-cristiane che includono un motivo obbligato di miracolo”³. Ciò non significa che i testi che i folkloristi americani ed europei chiamano ‘leggende metropolitane’ non abbiano nulla a che fare con il campo d’indagine dei ricercatori russi. Questi testi cominciano a essere raccolti e studiati negli anni Novanta, ma con la denominazione differente di ‘racconti mitologici contemporanei’. In questo caso, si tratta quasi esclusivamente di racconti sugli avvistamenti degli UFO⁴.

Lo scarso interesse ai testi che la tradizione anglofona definisce ‘leggende metropolitane’ nel periodo

¹ Cfr. Ju. Lanskaja, *Amerikanskaja gorodskaja legenda v kontekste postfolklornoj kul’tury (avtoreferat dissertacii)*, Iževsk 2006.

² Cfr. D. Ravinskij – N. Sindalovskij, *Sovremennye gorodskie legendy: Peterburg*, “Živaja starina”, 1995, 1, pp. 5-8; A. Majer, *Moskovskie gorodskie legendy kak istoričeskij istočnik: istoričeskaja pamjat’ i obraz goroda (avtoreferat dissertacii)*, Moskva 2008.

³ Cfr. I. Razumova, *Neskazočnaja proza provincial’nogo goroda*, in *Sovremennij gorodskoj fol’klor*, a cura di A. Belousov – I. Veselova – S. Nekljudov, Moskva 2003, p. 552. Per ulteriori dettagli sulla definizione del termine ‘leggenda’ in uso nella nostra folkloristica, si veda la lezione di Aleksandr Pančenko, *Legendy* in <http://folk.spbu.ru/Reader/panch.php?rubr=Reader-lectures>.

⁴ Cfr. T. Novičkova, *Ėpos i mif*, Sankt-Peterburg 2001; I. Razumova, *Neskazočnaja proza*, op. cit.

tra gli anni Novanta e l'inizio degli anni Duemila è del tutto comprensibile. In quel periodo i folkloristi russi si dedicavano allo studio del recente e vasto ambito del 'folklore urbano contemporaneo', nel quale questi testi apparivano un oggetto di ricerca né più né meno appassionante dei *sadistskie stiški*⁵, dei *dembel'skie al'bomy*⁶ o del 'folklore delle sottoculture'. Tuttavia, il fatto che il numero dei lavori in lingua russa dedicati alle leggende metropolitane sia ancora oggi piuttosto ridotto⁷, suscita una certa sorpresa.

Le 'leggende metropolitane' sono un tipo di materiale che 'finisce nelle mani' dello studioso (le si può sentire per strada, leggere sui giornali, ricevere via posta elettronica). Quindi perché i folkloristi russi difficilmente 'vedono' questi testi? Una delle possibili risposte a questa domanda è che nella nostra tradizione manca un termine stabilito per la loro definizione.

Alla luce di quanto esposto, auspico che questo articolo sia, se non troppo avvincente, almeno utile. Nella prima parte discuterò la storia dello studio delle leggende metropolitane e i problemi legati alla definizione di questo tipo di testo folklorico. Nella seconda parte mostrerò come gli studiosi di leggende metropolitane interpretano questi testi e di quali

modelli esplicativi si servono per farlo.

BREVE STORIA DEGLI 'URBAN LEGEND STUDIES'

La storia dello studio dei testi che oggi si definiscono con il termine di 'leggenda metropolitana' ha inizio alla fine del XIX secolo, quando i folkloristi riconoscono l'importanza della raccolta non solo del folklore tradizionale o di campagna, ma anche di quello urbano e contemporaneo. Sulla rivista francese "Mélusine" nel 1888 viene inaugurata la rubrica fissa 'Leggende contemporanee', dove si analizzano storie sui politici contemporanei⁸. Ancora prima, nel 1852, sulla rivista britannica 'Notes and Queries' compare l'articolo *Folklore giornalistico*, in cui si esamina la storia del serpente nel ventre (*Bosom serpent*), entrata di conseguenza in tutte le antologie ed enciclopedie delle leggende metropolitane.

Il lavoro sistematico di raccolta delle narrazioni folkloriche contemporanee ha avuto inizio solo negli anni Quaranta del secolo scorso. Su di esso ha influito la ricerca *L'autostoppista scomparso*, pubblicata nel 1942: si tratta di una leggenda metropolitana tra le più studiate e conosciute ai nostri giorni⁹. La maggior parte dei compilatori degli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento, Ernest Baughman, Richard Beardsley, Richard Dorson, Rosalie Hankey, erano professori e studenti di college che registravano le leggende che circolavano nel campus¹⁰. I lavori sulle leggende contemporanee degli anni Quaranta e Cinquanta erano tipicamente intitolati 'Storie inverosimili degli studenti dell'Università dell'Indiana'¹¹. Le storie di campus erano prevalentemente 'dell'orrore' — di spiriti (a questo tipo si ricollega il già menzionato *Autostoppista scomparso*), di posti maledetti o di psicopatici. Tra queste si ritrova-

⁵ Quello dei *sadistskie stiški* è un sottogenere del folklore russo, sviluppatosi a partire dagli anni Settanta del Novecento. Si tratta di quartine con versi a rima baciata in cui si descrivono le peripezie di un personaggio, che di norma si concludono con la morte o il ferimento. Lo stile, piuttosto lapidario, si colloca tra sadismo, appunto, e *humour noir*. Per maggiori informazioni, si rimanda a A. Belousov, *Vospominanija Igorja Mal'skogo 'Krivoe zerkalo dejstvitel'nosti': k voprosu o proischoždenii 'sadistskich stiškov'*, in *Lotmanovskij sbornik*, 1995, I, pp. 681-691 [N.d.T.].

⁶ Quello dei *Dembel'skie al'bomy* (da *dembel'*, abbreviazione di *demobilizacija*, 'smobilitazione') è un fenomeno piuttosto ampio legato alle sottoculture sovietiche. Affine alla pratica dello *scrapbooking*, tale fenomeno identifica grossomodo album che raccolgono fotografie, documenti di testo, testi scritti a mano e altri materiali di natura memorialistica sul servizio di leva. Venivano realizzati dai soldati prossimi alla smobilitazione. Per maggiori informazioni, si rimanda a <https://flot.com/welfare/seacall/dmalbums.htm> [N.d.T.].

⁷ Si tratta dei lavori di Aleksandr Pančenko dedicati alle leggende sul furto di organi, A. Pančenko, *'Spasibo za počku!': vlast' i potreblenie v organ theft legends*, "Étnografičeskoe obozrenie", 2014, 6, pp. 22-42, e degli articoli di Aleksandra Archipova e Anna Kirzjuk sulle leggende tardo-sovietiche, A. Archipova — A. Kirzjuk — A. Titkov, *Čužie otravlennye veščiči*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 2017, 143-1, pp. 154-166; A. Kirzjuk, *Tri černych 'Volgi': molčanie i strach v sovetskich gorodskich legendach*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 2017, 143-1, pp. 167-177.

⁸ J. B. Renard, *Rumeurs et légendes urbains*, Paris 1999, pp. 11-12.

⁹ La trama sulla scomparsa misteriosa di un compagno di viaggio occasionale, che si rivela essere uno spettro, è ampiamente diffusa in tutto il mondo ed esiste in diverse varianti.

¹⁰ Cfr. E. W. Baughman — C. A. Holaday, *Talls Tales and 'Sells' from Indiana University Students*, "Hoosier Folklore Bulletin", 1944, 3-4, pp. 59-71; R. M. Dorson, *American Folklore*, Chicago 1959; e altri.

¹¹ Cfr. E. W. Baughman — C.A. Holaday, *Talls Tales*, op. cit.

vano anche storie comiche di tipo aneddótico, come ad esempio *Il gatto morto in un sacco* (il racconto di un ladro sfortunato, che per errore porta via da un supermercato un sacco contenente il cadavere di un gatto).

Negli anni Sessanta, la leggenda contemporanea si attesta come oggetto di riconosciuto interesse accademico. In questo periodo, gli studi si concentrano all'Università dell'Indiana, in gran parte grazie agli sforzi di Linda Dégh. Nella rivista 'Indiana Folklore', da lei fondata, Dégh pubblica alcune delle proprie ricerche dedicate a specifiche trame (come *La morte del fidanzato* [sic]¹², o *L'uncino*¹³). A differenza dei suoi predecessori, Dégh non raccoglie solamente le leggende all'interno del campus, sebbene siano le storie 'spaventose', che narrano di eventi straordinari e spesso legate all'intrusione di forze soprannaturali nella vita quotidiana, a rimanere l'oggetto principale del suo interesse (e dell'interesse degli altri folkloristi degli anni Sessanta).

Negli anni Settanta si verifica un notevole ampliamento del gruppo tematico dei testi che vengono studiati come leggende metropolitane. Si registra una moltitudine di lavori dedicati a trame che non rientrano nel novero delle 'storie dell'orrore' (horror stories), e che sono del tutto prive della componente 'soprannaturale'. A diventare oggetto dell'attenzione degli studiosi sono le cosiddette 'storie di cibo avvelenato' (contamination food stories), cioè quei rumors e leggende, il cui scopo è mettere in guardia gli avventori di ristoranti etnici e fast-food dal pericolo di avvelenamento¹⁴. Si registrano studi di trame accomunate dal neologismo cokelore, che identifica quelle storie che raccontano delle proprietà pericolose e miracolose della Coca Cola. La bevanda corroderebbe monete, provocherebbe malattie mortali, indurrebbe dipendenza e fungerebbe da mezzo casalingo di contraccezione¹⁵. Vengono pubblicati

lavori dedicati anche ad altre leggende di consumo (chiamate mercantile legends o consumer rumours): a titolo d'esempio, quella sul serpente nascosto nella spesa fatta al negozio di merci d'importazione¹⁶. Negli anni Ottanta e Novanta, questo assortimento si arricchisce delle leggende sui 'terroristi dell'HIV', che lascerebbero aghi infetti in luoghi pubblici, delle 'leggende sul furto di organi' (*organ theft legends*) e altre trame relative a minacce 'reali' di vario genere.

Negli anni Ottanta, gli studiosi della leggenda metropolitana organizzano una propria società scientifica, cominciano a pubblicare periodici e a tenere regolarmente conferenze. Nel 1982 la Società del Folklore dell'Università di Sheffield¹⁷ tiene la prima conferenza dedicata alla leggenda contemporanea, che si svolge nel corso di alcuni anni (1982-1986) e riunisce studiosi di diversi paesi. Nel 1985 ha inizio la pubblicazione del giornale 'FOAftale News'¹⁸, fondato su iniziativa di Paul Smith per favorire lo scambio di informazioni tra gli studiosi di leggende contemporanee. Nel 1988 viene fondata la International Society for Contemporary Legend Research, che dal 1991 pubblica la rivista 'Contemporary Legend' e tiene conferenze annuali.

Verso l'inizio degli anni Novanta, il volume del materiale scritto sulle leggende metropolitane è tale da rendere necessarie edizioni sussidiarie che orientino il lettore nel *mare magnum* della letteratura critica su questo tema. È per questo motivo che Gillian Bennett e Paul Smith pubblicano alcune bibliografie e un *reader* sulla leggenda contemporanea¹⁹.

G. Fine, *Cokelore and Coke Law: Urban Belief Tales and The Problem of Multiple Origins*, "The Journal of American Folklore", 1979, 92-366, pp. 477-482.

¹⁶ Cfr. A. Carpenter, *Cobras at K-Mart: Legends of Hidden Danger*, "Publications of the Texas Folklore Society", 1976, 40, pp. 36-40; P. Mullen, *Department Store Snakes*, "Indiana Folklore", 1970, 3, pp. 214-228.

¹⁷ L'autrice si riferisce verosimilmente al Centre for Contemporary Legend at Sheffield Hallam University [N.d.T].

¹⁸ La denominazione ha origine dall'unione del termine *folktale* (racconto popolare) e l'abbreviazione di *friend-of-a-friend*, cioè la fonte più tipica di quelle testimonianze che vengono riportate dalle leggende metropolitane.

¹⁹ Cfr. *Contemporary Legend. The First Five Years. Abstracts and Bibliographies from the Sheffield Conferences on Contemporary Legend. 1982-1986*, a cura di G. Bennett - P. Smith, Sheffield 1990; *Contemporary Legend: A Folklore Bibliography*, a cura di G. Bennett - P. Smith, New York-London 1991; *Contemporary Legend: A Reader*, a cura di J. Bennett - P. Smith, New York 1996.

¹² Cfr. L. Dégh, *The Runaway Grandmother*, "Indiana Folklore", 1968, 1-1, pp. 68-77.

¹³ Cfr. L. Dégh, *The Hook*, "Indiana Folklore", 1968, 1-1, pp. 92-100.

¹⁴ Cfr. S. Domowitz, *Foreign Matter in Food: A Legend Type*, "Indiana Folklore", 1979, 12, pp. 86-95; B. S. Donaghey, *The Chinese Restaurant Story Again: An Antipodean Version*, "Lore and Language", 1978, 2-8, pp. 24-26; K. Cunningham, *Hot Dog! Another Urban Belief Tale*, "Southwest Folklore", 1979, 3, pp. 27-28.

¹⁵ Cfr. L. Bell, *Cokelore*, "Western Folklore", 1976, 35, pp. 59-64;

Negli anni Ottanta si verifica non solo l'istituzionalizzazione, ma anche la divulgazione degli *urban legend studies*. Il grande pubblico ne viene a conoscenza grazie ai libri di Brunvand, che a partire dal 1981 pubblica alcune raccolte di carattere divulgativo sulle leggende metropolitane²⁰.

Insieme all'accessibilità delle ricerche sulle leggende metropolitane sopraggiunge l'unificazione terminologica. Sebbene il termine 'leggenda metropolitana', oggi noto, compaia già nel 1968²¹, esso entra ampiamente nell'uso scientifico solo negli anni Ottanta, in seguito a un articolo di Jan Brunvand²². Prima di allora, nei lavori sulle leggende contemporanee domina una varietà terminologica. Negli anni Quaranta e Sessanta, i folkloristi britannici e americani raccolgono *tall tales* (storie inverosimili)²³, *modern tales*²⁴ e *modern folk tales*²⁵. Negli anni Settanta si scrive di *folk legends*, *belief legends*²⁶ e di *urban belief tales*²⁷. Negli anni Settanta, gli studiosi anglofoni cominciano a servirsi del termine 'leggenda contemporanea'. In Francia, in questo periodo, si usano i termini *histoires exemplaires*²⁸ e *rumeurs*²⁹. L'assenza di una terminologia unica non ha contribuito alla formazione di filoni di ricerca distinti. A questo proposito, il termine 'leggenda metropolitana' si è rivelato di grande fortuna: ha acquisito un significato semplice, facilmente traducibile

in diverse lingue e comprensibile al grande pubblico, per un oggetto di ricerca relativamente nuovo³⁰.

Dall'inizio degli anni Ottanta ad oggi, viene usato come sinonimo del termine 'leggenda contemporanea', sia nella letteratura anglofona, sia in quella francofona. Lo studio delle leggende metropolitane è così diventato un filone consolidato negli studi sul folklore, studiosi di diversi paesi hanno iniziato a usare una terminologia unica, hanno costituito una propria società scientifica, fondato riviste e organizzato conferenze. Sono anche mutate anche le questioni sui perché e i modi in cui si deve fare ricerca nel campo delle leggende metropolitane. Le domande che si ponevano gli studiosi degli anni Ottanta sono diverse da quelle dei folkloristi degli anni Quaranta e Sessanta. Questo cambiamento nella prospettiva di ricerca sarà discusso più nel dettaglio nella seconda parte dell'articolo. Prima, è necessario precisare il contenuto stesso del termine 'leggenda metropolitana'.

CONTEMPORANEA? METROPOLITANA? PROBLEMI DI DEFINIZIONE

È stato il folklorista canadese Paul Smith a fornire la più articolata definizione del termine 'leggenda contemporanea'. A suo avviso, si tratta di

una breve narrazione tradizionale, o una sua breve rielaborazione, che non ha una struttura testuale stabile, non ha preamboli o conclusioni formulaici, né una forma sviluppata in modo complesso [...]. Diffuse oralmente, le leggende sono trasmesse prevalentemente nelle conversazioni informali, anche se sono inserite in altri tipi di discorso (aneddoti, memorie, dicerie) e si ritrovano nei più diversi contesti, dalla cronaca giornalistica ai discorsi a tavola. [...] Riportando gli eventi come se fossero accaduti di recente, queste storie si concentrano su persone comuni e luoghi familiari. Esse descrivono situazioni [...] in cui il narratore e il suo pubblico si sono trovati o potrebbero facilmente trovarsi [...]. Di norma, le leggende contemporanee sono raccontate come se descrivessero eventi accaduti realmente³¹.

Perciò, la leggenda contemporanea: 1) non ha precise caratteristiche formali; 2) è in grado di inserirsi in diversi tipi di discorso e di essere trasmessa con diversi canali di comunicazione; 3) presenta avvenimenti narrati che riguardano *realia* noti al pubblico

²⁰ Cfr. J. H. Brunvand, *The Vanishing Hitchhiker. American Urban Legends and Their Meanings*, New York-London 1981; Idem, *The Mexican Pet: More 'New' Urban Legends and Some Old Favorites*, New York 1986; Idem, *The Baby Train and Other Lusty Urban Legends*, New York 1993; Idem, *Encyclopaedia of Urban Legends*, 2nd edition, Santa Barbara 2012.

²¹ Cfr. W. B. Edgerton, *The Ghost in Search of Help for a Dying Man*, "Journal of the Folklore Institute", 1968, 5-31, pp. 38-41.

²² Cfr. J. H. Brunvand, *Urban Legends: Folklore for Today*, "Psychology Today", 1980, June, pp. 50-62.

²³ Cfr. E. W. Baughman – C. A. Holaday, *Tall tales*, op. cit.

²⁴ Cfr. R. K. Beardsley – R. Hankey, *A History of the Vanishing Hitchhiker*, "California Folklore Quarterly", 1943, 2, pp. 13-25.

²⁵ Cfr. S. Hobbs, *The Modern Folk Tale*, "Chapbook", 1966, 3-4, pp. 9-11.

²⁶ Cfr. L. Dégh, *The 'Belief Legend' in Modern Society: Form, Function and Relationship to Other Genres*, in *American Folk Legend: A Symposium*, a cura di W. Hand, Berkeley-Los Angeles 1971, pp. 55-68.

²⁷ Cfr. K. Cunningham, *Hot Dog!*, op. cit.; G. Fine, *Cokelore*, op. cit.

²⁸ Cfr. V. Champion-Vincent, *Les histoires exemplaires*, "Contrepoint", 1976, 22/23, pp. 217-232.

²⁹ Cfr. E. Morin, *La rumeur d'Orléans*, Paris 1969; J. N. Kapferer, *Rumeurs. Le plus vieux media du monde*, Paris 1987.

³⁰ J. B. Renard, *Rumeurs*, op. cit., p. 35.

³¹ P. Smith, *Contemporary Legend*, in *Encyclopaedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art*, a cura di A. T. Green, Santa Barbara 1997, p. 493.

co; 4) si riproduce con un fondamento di credibilità. Queste caratteristiche, enumerate da Smith, sono messe in rilievo anche da altri studiosi. Vengono menzionate tutte e quattro nelle definizioni più estese³², mentre le più importanti, di norma la terza e la quarta, si ritrovano costanti nelle definizioni più brevi, come ad esempio quella di Bill Ellis: “una narrazione su un qualche aspetto di vita contemporanea, veritiera per il narratore ma falsa nella realtà”³³.

Nel 1971, al simposio dedicato alla leggenda americana (all'epoca non si parlava ancora né di leggenda ‘metropolitana’, né di leggenda ‘contemporanea’), Robert A. Georges ha avanzato una critica al ‘concetto fondamentale di leggenda’, suggerendo che una leggenda è “una storia o una narrazione che si riferisce a un passato recente o storico e che viene percepita come veridica dai suoi narratori e dal suo pubblico”³⁴. Georges ha dimostrato che tutte le tre componenti di questo concetto, cioè narratività, riferimento a un passato recente o storico e fondamento di credibilità, sono discutibili e non sempre descrivono il materiale in modo corretto (ad esempio, l'azione delle ‘leggende mitologiche’³⁵ si svolge in un passato preistorico).

Di fatto, Georges afferma che il termine ‘leggenda’ non può essere ritenuto corretto, dal momento che la moltitudine di testi che esso designa è troppo eterogenea. Il termine ‘leggenda contemporanea’, più specialistico, in questo senso si è rivelato meno problematico: i testi che sono stati definiti leggenda ‘contemporanea’ prima, e ‘metropolitana’ poi, per definizione sono caratterizzati da un fondamento di credibilità e non riguardano avvenimenti distanti nel passato. Tuttavia, sono comunque sorte alcune problematiche a riguardo, e in particolare su come propriamente debba essere intesa la ‘contemporaneità’ di una leggenda: la narrazione è da intendersi come contemporanea agli studiosi che se ne occupano alla fine del XX secolo, o contemporanea al narratore?

Alan Dundes si attiene alla prima accezione, strettamente legata a un'interpretazione cronologica, della parola ‘contemporaneità’, e pertanto si oppone al termine ‘leggenda contemporanea’ sostenendo che l'uso di qualificativi come ‘nuovo’ o ‘contemporaneo’ condanna il lavoro degli studiosi a una rapida obsolescenza. Dundes suggerisce piuttosto di definire il materiale in esame come ‘leggende del tardo XX secolo’³⁶. Lo studioso ritiene erronea l'idea di definire una narrazione di diversi secoli fa una ‘leggenda contemporanea’ (anche se gli eventi raccontati erano rilevanti per i narratori).

Paul Smith adotta invece una diversa interpretazione di ‘contemporaneità’, svincolata dal punto di vista cronologico. In questo, è sostenuto da Thomas Pettit, che propone di definire ‘contemporanea’ quella leggenda che narra di eventi avvenuti poco prima dell'atto in cui vengono rappresentati, a prescindere dal momento in cui questo atto viene effettivamente realizzato. Pettit ritiene che, se nel giugno del 1450 viene narrata una leggenda relativa a eventi accaduti nel maggio del 1450, tale leggenda può essere definita ‘contemporanea’³⁷. Jacqueline Simpson condivide la medesima posizione: la studiosa afferma che la trama del ‘cuore mangiato’ può circolare sotto forma di tradizioni o ballate, ma se in un libretto del 1707 si riporta che la storia sia accaduta di recente a Londra, e nel farlo viene fornito un gran numero di dettagli per persuadere il lettore, allora si tratta di una leggenda ‘metropolitana’ o ‘contemporanea’³⁸. Questa concezione di ‘contemporaneità’ è condivisa da molti autori, che individuano la presenza di ‘leggende contemporanee’ nell'America degli anni Dieci³⁹, nella Londra di Charles Dickens⁴⁰, e

³² J. B. Renard, *Rumeurs*, op. cit., p. 6.

³³ B. Ellis, *Legend, Urban*, in *Encyclopaedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art*, a cura di A. T. Green, Santa Barbara 1997, p. 495

³⁴ R. Georges, *The General Concept of Legend*, in *American Folk Legend: A Symposium*, a cura di W. Hand, Los Angeles 1971, p. 8.

³⁵ Questo è il termine usato dall'autore.

³⁶ A. Dundes, *Series Editor's Preface*, in *Contemporary Legend: A Folklore Bibliography*, a cura di G. Bennett – P. Smith, New York-London 1993, pp. ix-xiii.

³⁷ T. Pettit – P. Smith – J. Simpson, *Contemporary Legend: The Debate Continues*, “Folklore”, 1995, 106, p. 96. Pettit suggerisce di identificare con il termine *modern* la contemporaneità delle leggende riportate alla fine del XX secolo e dedicate ad avvenimenti del tardo XX secolo. Non è semplice riprodurre in russo tali sottigliezze terminologiche, dal momento che in russo sia *modern* che *contemporary* si traducono con *sovremennyj*.

³⁸ Ivi, p. 100.

³⁹ Cir. B. Ellis, *Whispers in an Ice Cream Parlor: Culinary Tourism, Contemporary Legends, and the Urban Interzone*, “The Journal of American Folklore”, 2009, 122, pp. 53-74.

⁴⁰ Cir. J. Simpson, *Urban Legends in the Pickwick*, “The Journal of

addirittura ai tempi dell'antica Roma⁴¹.

La 'contemporaneità densa' delle leggende contemporanee comporta alcune problematiche. Secondo Linda Dégh, in questo genere di narrazioni in realtà non si ritrova alcunché di contemporaneo, dal momento che esse sono versioni rinnovate di trame ben più antiche, e in questo senso non si discostano in alcun modo dalle narrazioni tradizionali⁴². Una delle risposte a questa tipologia di critiche è rappresentata dalla conferma che la 'contemporaneità' delle leggende e la loro differenza dalle narrazioni tradizionali consista nel trattare gli avvenimenti più comuni della vita quotidiana⁴³.

La presenza o l'assenza di elementi 'ultraterreni' diventa un criterio abbastanza comune quando si mettono a confronto leggende contemporanee e tradizionali. Gillian Bennett ritiene che alla base di ogni leggenda ci sia una sorta di 'dissonanza cognitiva', che si forma "combinando il mondo a noi familiare con qualcosa di completamente diverso, o fondendo due categorie culturali che ci sembrano differenti"⁴⁴. Il primo tipo di dissonanza, di norma, crea leggende 'tradizionali' (storie di spiriti, diavoli e mostri). Il secondo tipo, che combina, ad esempio, infanzia e crudeltà, forma leggende 'contemporanee'. Seguendo un ragionamento simile, nei seminari dell'ISCLR del 1991 e 1992, Paul Smith ha esortato i suoi colleghi a escludere le narrazioni con 'elementi soprannaturali' dalla categoria delle 'leggende contemporanee', perché, a suo parere, le 'leggende contemporanee' descrivono eventi bizzarri che si basano su forze naturali⁴⁵.

Un'altra disputa di carattere terminologico è legata al termine di 'leggenda' e alla possibilità di defi-

nirne il genere. Secondo alcuni studiosi, la difficoltà consiste nell'assenza di tratti formali costanti: "la leggenda ha solo contenuto, ed è del tutto priva di forme fisse"⁴⁶. La flessibilità strutturale della leggenda contemporanea, la capacità di permeare narrazioni di ogni tipo e l'assenza di un contesto specifico di riproduzione suscitano dubbi sul fatto che la si possa considerare un genere⁴⁷. Paul Smith dà una risposta positiva alla questione: egli sostiene che proprio queste proprietà 'dubbe' della leggenda contemporanea (flessibilità strutturale e mobilità contestuale), che la differenziano dalle narrazioni tradizionali, sono gli elementi discriminanti del genere⁴⁸.

Di tanto in tanto, si continuano a registrare osservazioni critiche sia in merito al termine stesso, sia relative all'esistenza del genere che esso denota. Tuttavia, occasionali manifestazioni di scetticismo terminologico non hanno impedito né l'esistenza di una società internazionale per lo studio della leggenda contemporanea, né l'organizzazione di conferenze annuali, né la comparsa di nuove opere.

Sebbene tra gli studiosi vi siano talvolta dispute terminologiche, i creatori e i consumatori della cultura di massa in lingua inglese (film, programmi televisivi, raccolte di storie spaventose e divertenti, siti internet specializzati) non hanno difficoltà a usare il termine 'leggenda metropolitana' (nella cultura popolare, 'leggenda contemporanea' non ha attecchito)⁴⁹. Si realizzano film intitolati 'Leggende metropolitane', ci sono siti internet in cui gli utenti condividono storie divertenti o sfatano altre leggende che appaiono sui social network e sui media in forma di notizie⁵⁰.

American Folklore", 1983, 96, pp. 462-470.

⁴¹ Cfr. B. Ellis, *De Legendis Urbis: Modern Legends in Ancient Rome*, "Journal of American Folklore", 1983, 96, pp. 200-208.

⁴² Cfr. L. Dégh, *The 'Belief Legend'*, op. cit. Anche Gillian Bennett avanza una critica del termine in un articolo dal titolo eloquente: G. Bennett, *The Phantom Hitchhiker: Neither Modern, Urban, nor Legend?*, in *Perspectives on Contemporary Legend*, a cura di P. Smith, Sheffield 1984, pp. 45-63.

⁴³ T. Pettit – P. Smith – J. Simpson, *Contemporary Legend*, op. cit., p. 99.

⁴⁴ G. Bennett, *Bodies: Sex, Violence, Decease and Death in Contemporary Legend*, Jackson 2005, p. xii.

⁴⁵ Cfr. B. Ellis, *'The Hook' Reconsidered: Problems in Classifying and Interpreting Adolescent Horror Legends*, "Folklore", 1994, 105, p. 62.

⁴⁶ L. Dégh, *The 'Belief Legend'*, op. cit., p. 73.

⁴⁷ Cfr. P. Smith, *Contemporary Legend: A Legendary Genre?*, in *Perspectives on Contemporary Legend*, a cura di G. Bennett – P. Smith, Sheffield 1989, p. 94; W. Clements, *Interstitiality in Contemporary Legend*, "Contemporary Legend", 1991, 1, pp. 81-92.

⁴⁸ P. Smith, *Contemporary Legend: A Legendary Genre?*, op. cit., p. 99; P. Smith, *Contemporary Legend*, op. cit., p. 493.

⁴⁹ J. H. Brunvand, *Encyclopedia*, op. cit., pp. xxxi-xxxii.

⁵⁰ Tra le più note risorse in lingua inglese di questo tipo spicca il sito americano <http://snopes.com>; tra quelle in lingua francese è particolarmente popolare <http://hoaxbuster.com>.

LEGGENDA METROPOLITANA E RUMOR

A proposito delle dispute intorno al termine ‘leggenda metropolitana’, non si può non fare menzione del concetto di *rumor*. Le definizioni che si danno ai termini ‘*rumor*’ e ‘leggenda metropolitana’ talvolta sono assolutamente identiche. Scegliendo a caso una delle tante definizioni di leggenda urbana (“narrazioni non confermate con temi tradizionali e motivi contemporanei che vengono diffuse in versioni diverse e raccontate come veritiere, o almeno plausibili”)⁵¹, la si può facilmente applicare a quella di *rumor*. Ma in che modo si differenziano l’una dall’altra? O non si differenziano affatto?

Sia il *rumor*, sia la leggenda rappresentano una narrazione non formulare, che si riproduce con un fondamento di credibilità, si realizza in alcune varianti e si fonda sulle credenze fisse (*beliefs*) del suo pubblico. Esistono due tratti distintivi.

Il primo è la complessità della narrazione. Il *rumor*, stando alla definizione di molti studiosi, è una narrazione breve, o un’affermazione, priva di una struttura propriamente narrativa⁵², una comunicazione senza una trama⁵³, o ancora un’unità di informazione senza una trama⁵⁴. La leggenda metropolitana è ritenuta più lunga, dotata di una trama e di una precisa struttura narrativa (inizio, Spannung, scioglimento)⁵⁵. In base a questo, Jan Branvand distingue i *rumors* dalle leggende metropolitane, affermando che “da un punto di vista tecnico si tratta di un genere completamente diverso”⁵⁶. Tuttavia questa differenza (la presenza o l’assenza della trama) consente agli studiosi di esaminare il *rumor* come una proto-leggenda, o come un tipo più semplice di modalità di esistenza della leggenda⁵⁷. Pertanto, il *rumor* secondo cui gli alligatori sarebbero apparsi

nelle fogne di New York può prendere la forma di una leggenda dotata di una vera e propria trama⁵⁸.

Il secondo tratto distintivo tra il *rumor* e la leggenda si ritrova nel fatto che il *rumor* è rivolto contro individui e istituzioni concrete, mentre i personaggi di una leggenda il più delle volte sono anonimi. In ogni caso, questa distinzione non si rivela incontrovertibile nemmeno per coloro che la sostengono. Paul Smith, ad esempio, ammette che le leggende sui prodotti delle catene di fast-food e dei ristoranti etnici dovrebbero essere riconosciute come eccezioni a questa regola⁵⁹.

Per alcuni studiosi, queste differenze sono trascurabili. Gli studiosi francesi preferiscono usare il termine ‘*rumor*’, sebbene abbiano a che fare con le medesime trame che i colleghi anglofoni ascrivono alla categoria di ‘leggende urbane’. Nel novero dei lavori di questo tipo rientrano uno studio di Jean-Noël Kapferer⁶⁰ e un libro scritto congiuntamente da Jean-Bruno Renard e Véronique Champion-Vincent⁶¹. Kapferer considera le leggende metropolitane come un tipo di *rumor* e le definisce ‘*rumors nomadi*’ (*migratory rumor stories*)⁶². Renard e Champion-Vincent usano i termini ‘leggenda’ e ‘*rumor*’ come sinonimi. Tuttavia, questa mancanza di distinzione (o distinzione debole) tra leggenda metropolitana e *rumor* non deve essere considerata una caratteristica esclusiva della tradizione francese: il sociologo americano Jeffrey Victor fa la stessa cosa⁶³.

Le differenze elencate appaiono insignificanti quando lo studioso si occupa di quelle leggende metropolitane che sono in grado, come i *rumors*, di influenzare il comportamento delle persone. Consideriamo una trama sui satanisti che rapiscono i bambini: che la si chiami *rumor* o leggenda, la sua diffusione ha conseguenze reali, a volte molto gravi

⁵¹ P. Turner, *I Heard It Through the Grapevine: Rumor in African-American Culture*, Berkeley 1993, p. 5.

⁵² Ibidem.

⁵³ J. H. Brunvand, *Encyclopedia*, op. cit., p. xxvii.

⁵⁴ Cfr. N. Di Fonzo – P. Bordia, *Rumor, Gossip and Urban Legends*, “Diogenes”, 2007, 213, pp. 19-35.

⁵⁵ Cfr. N. Di Fonzo – P. Bordia, *Rumor*, op. cit.; G. Fine, *Rumors and Gossiping*, in *Handbook of Discourse Analysis. Vol. 3. Discourse and Dialogue*, a cura di T. Van Dijk, London 1985, pp. 223-237; P. Turner, *I Heard It Through the Grapevine*, op. cit.

⁵⁶ J. H. Brunvand, *Encyclopedia*, op. cit., p. xxvii.

⁵⁷ J. B. Renard, *Rumeurs*, op. cit., p. 57.

⁵⁸ Cfr. J. H. Brunvand, *The Vanishing Hitchhiker*, op. cit.

⁵⁹ Cfr. P. Smith, *On the Receiving End: When Legend Becomes Rumour*, “Perspectives on Contemporary Legend”, 1984, 1, pp. 197-215.

⁶⁰ Cfr. J. N. Kapferer, *Rumeurs. Le plus vieux media du monde*, Paris 1987.

⁶¹ Cfr. V. Champion-Vincent – J.B. Renard, *De source sur: Nouvelles rumeurs d’aujourd’hui*, Paris 2005.

⁶² Cfr. J. N. Kapferer, *Rumeurs*, op. cit.

⁶³ Cfr. J. S. Victor, *Satan Panic. The Creation of a Contemporary Legend*, Chicago-La Salle 1993.

(fino ad arrivare ad aggressioni fisiche nei confronti di persone sospettate di far parte di culti satanici). Lo stesso vale per le trame che a volte sono chiamate *consumer rumors*, e talvolta, per le *mercantile legends*. La diffusione di queste trame (come quella del topo trovato in un hamburger di KFC) immancabilmente porta l'azienda sotto accusa a perdere una parte dei suoi clienti⁶⁴.

Inizialmente, i *rumors* venivano studiati da psicologi sociali⁶⁵ e sociologi, le leggende metropolitane dai folkloristi. Tuttavia, a causa dell'ampio potenziale (cioè la capacità del testo folklorico di influenzare il comportamento delle persone)⁶⁶ che hanno sia le leggende che i *rumors*, tale distinzione disciplinare è diventata trascurabile piuttosto presto. A partire dagli anni Ottanta circa, i folkloristi che studiano le leggende metropolitane talvolta si riferiscono ad esse con il termine *rumors*; viceversa, i sociologi, che studiano i *rumors*, talvolta le chiamano leggende metropolitane. La cosa importante è che entrambi studino i *rumors*/leggende con le stesse intenzioni analitiche: si cerca di chiarire le ragioni dell'origine e dell'attrattiva di questi testi, e cioè di capire quale sia la loro funzione sociale⁶⁷. Si può ipotizzare che sia il potenziale ostensivo delle leggende contemporanee ad aver influenzato il desiderio degli studiosi di cercare la connessione tra questi testi e il contesto sociale.

ARTICOLAZIONE FOLKLORICA E COMPENSAZIONE: PERCHÉ SI ORIGINA UNA LEGGENDA METROPOLITANA E PERCHÉ SI DIFFONDE

Negli anni Settanta, come è già stato accennato, i folkloristi che si erano occupati prevalentemente delle 'storie dell'orrore dei campus', hanno iniziato a prestare attenzione alle *mercantile legends*, alle *health legends* e ad altre leggende prive della componente soprannaturale e di intrattenimento, ma il fine è di mettere in guardia da una qualche 'minaccia reale'. I folkloristi degli anni Quaranta e Sessanta si sono occupati principalmente di analizzare la struttura e le particolarità di diffusione dei testi. I tentativi isolati di interpretazione dei significati sociale e psicologico delle narrazioni popolari non sono diventati *mainstream*. Nei lavori tipici di questo periodo, l'autore elencava le varianti delle trame, le classificava e le confrontava, aggiungendo dove e quando erano state registrate. Talvolta, metteva in risalto le opposizioni narrative fondamentali. Nel corso degli anni Settanta, dopo un breve periodo di studio delle leggende-monito, gli interrogativi della ricerca cambiano. La domanda chiave diventa il perché una determinata leggenda ha origine e diventa popolare, e riguarda quindi la sua funzione sociale. Dagli anni Ottanta in poi, dare risposta a questa domanda è diventata una prassi quasi obbligatoria nei dibattiti sulle leggende metropolitane.

Nei suoi articoli degli anni Settanta, Alan Dundes rimproverava i folkloristi per la loro attenzione esclusiva alla struttura dei testi folklorici, e insisteva sulla necessità di studiare non solo ciò che un testo 'è', ma anche di interpretarne il significato, cioè di cercare di capire 'perché' si diffonde in un determinato gruppo⁶⁸. A prescindere o meno dall'influenza diretta dell'opera di Dundes, dalla metà degli anni Settanta questa idea si è saldamente affermata negli studi sulle leggende metropolitane. La maggioranza degli studiosi è convinta che la leggenda metropoli-

⁶⁴ Cfr. G. Fine, *The Kentucky Fried Rat: Legends and Modern Society*, "Journal of the Folklore Institute", 1980, 17, pp. 222-243.

⁶⁵ I primi studi fondamentali sono stati effettuati durante la Seconda guerra mondiale, con l'obiettivo di chiarire i meccanismi psicologici responsabili della trasformazione dei *rumors* durante il passaggio da un gruppo a un altro. Per maggiori dettagli si veda E. Osetrova, *Sluchi o sovremennoj sociokul'turnoj srede: Istoriogračeskij obzor*, "Antropologičeskij forum" 2011, 15, pp. 57-58, http://www.intelros.ru/pdf/Antropo_Forum_online/2011_15/osetrova.pdf.

⁶⁶ Il concetto di ostensione verrà approfondito più avanti.

⁶⁷ Talvolta, sociologi e folkloristi si riuniscono per studiare insieme *rumors*/leggende. Un esempio di questa ricerca congiunta è il libro del folklorista Bill Ellis e il sociologo Gary Alan Fine, dedicato ai *rumors* americani relativi al terrorismo, ai migranti e al commercio internazionale. B. Ellis – G. A. Fine, *The Global Grapevine: Why Rumors of Terrorism, Immigration and Trade Matter*, Oxford 2010.

⁶⁸ Cfr. A. Dundes, *On the Psychology of Legend*, in *American Folk Legend*, op. cit.; A. Dundes, *Proekcija v fol'klóre. V zaščitu psihoanalitičeskoj semiotiki*, in *Fol'klór: semiotika i/ili psihoanaliz*, a cura di A. Dundes – A. Archipova, Moskva 2003, pp. 72-107.

tana ‘significhi qualcosa’. Gli studiosi ritengono che la leggenda contenga informazioni sulle condizioni del gruppo che la diffonde. Per capire per quale motivo un gruppo diffonde un determinato testo, bisogna ‘leggere’ il testo in modo tale da ottenere questa informazione.

L’adozione di questo approccio all’analisi dei testi folkloristici, avvenuta quasi contemporaneamente allo sviluppo della cosiddetta ‘scuola contestualista’⁶⁹ nella folkloristica americana, dovrebbe essere qualificata come il segno di una ‘svolta antropologica’ nella folkloristica. L’avvento della ‘svolta antropologica’ nell’ultimo quarto del XX secolo è stato menzionato in relazione a diverse discipline umanistiche, e in particolare agli studi letterari, alla storia e ai *cultural studies*. Nel senso più generale, la ‘svolta antropologica’ è intesa come “lo spostamento dell’accento dalla testualità autosufficiente alla pragmatica della comunicazione, in conseguenza del quale l’oggetto principale della disciplina umanistica diventa l’individuo, conosciuto [...] principalmente attraverso i mediatori segnici, i testi”⁷⁰. Il risultato della ‘svolta antropologica’ negli studi culturali è la convinzione che ‘all’interno dei testi non c’è nulla, se non ciò che le persone vi hanno inserito. Questo processo di ‘inserimento’ deve essere al centro di uno studio scientifico della cultura, adottando una prospettiva ‘esterna’⁷¹.

La leggenda come messaggio nascosto. Nel tentativo di rispondere alla domanda sul motivo dell’esistenza di una leggenda, gli studiosi iniziano a esaminarne la trama come ‘messaggio nascosto’. Per comprendere il significato dell’esistenza di una leggenda, questo messaggio deve essere ‘visto’ e decifrato. Questo approccio allo studio delle leggende urbane è influenzato dalla semiotica (anche se gli

autori delle opere sulle leggende urbane non fanno riferimento diretto a lavori di semiotica), dove l’attenzione si concentra sul messaggio (*message*), su come viene trasmesso e decifrato.

L’idea che alcuni messaggi velati siano codificati nelle narrazioni popolari è stata suggerita più volte da diversi studiosi. Nella raccolta *L’autostoppista scomparso* del 1981, Jan Brunvand ha scritto di ‘messaggi secondari’ (*secondary messages*) contenuti all’interno delle leggende metropolitane⁷². Lo studioso francese Jean-Noël Kapferer ha analizzato le trame dei *rumors* partendo dal presupposto che dietro il contenuto visibile di un *rumor* si ritrova sempre un *message* velato: ‘In realtà, stiamo diffondendo un altro messaggio di cui non siamo consapevoli’⁷³. Sono questi messaggi nascosti (*messages cachés*), sostiene Kapferer, a garantire la soddisfazione emotiva che proviamo nel diffondere dei *rumors*, e ciò significa che sono proprio questi messaggi a contenere la risposta alla domanda sul perché della popolarità dei *rumors*⁷⁴. In molti lavori scientifici, l’idea del messaggio nascosto non viene dichiarata esplicitamente, ma viene data per scontata: ad esempio nell’articolo di Elissa Henken, che cerca di mettere in evidenza il ‘messaggio fondamentale’ di ogni leggenda analizzata⁷⁵.

Il testo della leggenda viene quindi percepito come un ‘messaggio nascosto’ che richiede insistentemente di essere decifrato. La necessità di ricercare il significato sociale diventa quasi un imperativo: “questi racconti non sono storie vuote: sono pieni di significato e quindi è molto utile studiarle”⁷⁶. Nel 1916 Sigmund Freud scrisse all’incirca la stessa cosa nel merito di un altro tipo di materiale, insistendo sul fatto che ‘i sogni hanno un significato’⁷⁷. Qualche decennio più tardi, Jacques Lacan, suo seguace e instancabile interprete, ha portato avanti questo

⁶⁹ I rappresentanti della scuola concettualista hanno sostenuto che un testo folklorico non dovrebbe essere considerato come oggetto statico, ma come processo comunicativo. Per maggiori dettagli sulle idee dei contestualisti, si veda l’articolo di Michail Alekseevskij, *Fol’kloristika meždu tekstom i kontekstom*, “Vestnik RGGU”, 2011, 9, pp. 42-57.

⁷⁰ Cfr. N. Poseljagin, *Antropologičeskij povорот v rossijskich gumanitarnykh naukach*, “Novoe Literaturnie Obozrenie”, 2012, 113, <http://www.nlobooks.ru/node/1739>.

⁷¹ Cfr. K. Platt, *Začem izučat’ antropologiju? Vzgljad gumanitarija: vmesto manifesta*, “Novoe Literaturnie Obozrenie”, 2010, 106, <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/106/ke4.html>.

⁷² Cfr. J. H. Brunvand, *The Vanishing Hitchhiker*, op. cit.

⁷³ J. N. Kapferer, *Rumeurs*, op. cit., p. 165.

⁷⁴ Kapferer ha scritto di *rumors*, ma ha esaminato trame che altri ricercatori studiano come leggende metropolitane. Come già accennato, nella tradizione della ricerca francese i termini *rumeur* e ‘leggenda metropolitana’ sono spesso usati come sinonimi.

⁷⁵ Cfr. E. Henken, *Gender Shifts in Contemporary Legend*, “Western Folklore”, 2004, p. 63, pp. 237-257.

⁷⁶ J. B. Renard, *Rumeurs*, op. cit., p. 7.

⁷⁷ Z. Frejd, *Vvedenie v psichoanaliz: lekci*, Moskva 1989, p. 53.

pensiero: ‘il desiderio principale del sogno è quello di esprimere un messaggio’⁷⁸. Come vedremo in seguito, la somiglianza di queste formulazioni non è incidentale.

I teorici degli *urban legend studies* distinguono diversi approcci per spiegare le leggende contemporanee, in cui l’approccio ‘psicoanalitico’ può coesistere con quello ‘sociologico’ e ‘mitologico’⁷⁹ o ‘linguistico’⁸⁰. Spiegherò l’erroneità di tali classificazioni con un esempio. Jean-Bruno Renard distingue tre livelli di interpretazione delle leggende metropolitane: mitologico, sociologico e psicoanalitico⁸¹. A livello mitologico, emergono i collegamenti della narrazione con le trame del folklore tradizionale. A livello sociologico, l’interprete colloca la leggenda in un contesto storico-sociale e ne mostra la funzione sociale. Renard non dice come funziona l’interpretazione psicoanalitica, ma rimanda ai lavori di Alan Dundes e Michael Carroll. Uno sguardo più attento a questa tipologia rivela un ‘terzo incomodo’, ovvero il modo di interpretare, che Renard chiama ‘mitologico’. L’identificazione di motivi paralleli alle trame tradizionali è solo indice del materiale di cui è fatta la trama di una leggenda contemporanea, ma non dice nulla sul significato della sua esistenza. Nelle parole di Dundes, un’operazione di questo tipo risponde al ‘come’, ma non al ‘perché’.

Nel costruire le loro tipologie di approcci esplicativi alla leggenda metropolitana, sia Renard che Brunvand mescolano interpretazioni del ‘come’ e del ‘perché’. A mio avviso, è importante costruire una tipologia di interpretazioni che rispondano alla domanda sul significato dell’esistenza di una trama, dal momento che si tratta di una *key question* alla quale, in un modo o nell’altro, cerca di rispondere quasi ogni studioso di leggende metropolitane. In un certo senso, nel rispondere, ogni studioso agisce come uno psicanalista.

Quando parlo del carattere psicoanalitico delle interpretazioni del ‘perché’, non mi riferisco a una terminologia specifica o a Freud (è proprio per questo

che i lavori di Alan Dundes e Michael Carroll sono inseriti nel novero delle interpretazioni psicoanalitiche del folklore), ma, in primo luogo, al fondamento ermeneutico generale degli studiosi e, in secondo luogo, alla validità dei risultati analitici.

In primo luogo, tutte le interpretazioni che rispondono alla domanda ‘perché’ sono guidate dall’ ‘ermeneutica del sospetto’ tipica della psicoanalisi. Non si tratta solo della convinzione che il testo di una leggenda costituisca un messaggio codificato sullo stato psicologico del gruppo che lo diffonde (lo psicoanalista vede questi messaggi codificati nei sogni, nelle azioni compulsive e nei sintomi somatici del paziente), ma anche della convinzione che il significato di questo messaggio sia fundamentalmente inaccessibile al portatore della trama. Gli studiosi di leggende metropolitane sono convinti della natura inconscia del testo folklorico e che i portatori del folklore non ne comprendano i significati. Secondo Dundes, essi “trovano che articolare i loro simboli inconsci sia difficile come la grammatica della lingua che parlano”⁸². Questi ‘simboli inconsci’ e i significati vengono decodificati dallo studioso. Come il paziente non capisce il significato del suo sintomo senza l’aiuto dello psicoanalista, così i propagatori del *Rumor di Orléans* (una storia popolare in diverse città francesi di provincia, secondo la quale i titolari dei negozi di moda indurrebbero alla prostituzione le loro giovani clienti) non avrebbero mai immaginato che, nel raccontarsi la storia, stessero in realtà esprimendo la loro “paura di perdere il controllo sui giovani”⁸³.

Il desiderio di comprendere la funzione sociale di una trama porta gli studiosi di leggende contemporanee ad agire in modo simile ai sociologi marxisti, cioè a rispondere alla domanda ‘cosa si cela dietro a questa cosa’⁸⁴. In ogni caso, la diffidenza dei folkloristi non ha carattere sociologico, ma medico. Mentre la ‘sociologia del sospetto’ rivela le vere motivazioni degli agenti sociali⁸⁵, i folkloristi esaminano il testo

⁷⁸ J. Lacan, *Seminary: ‘Ja’ v teorii Frejda i tehnike psichoanaliza*. Kn. 2, Moskva 1999, p. 182.

⁷⁹ Cfr. J. B. Renard, *Rumeurs*, op. cit.

⁸⁰ Cfr. J. H. Brunvand, *Encyclopedia*, op. cit.

⁸¹ J. B. Renard, *Rumeurs*, op. cit., pp. 95-98.

⁸² A. Dundes, *Proekcija*, op. cit., p. 76.

⁸³ J. N. Kapferer, *Rumeurs*, op. cit., p. 111.

⁸⁴ N. Luhmann, ‘Čto proisходит?’ i ‘čto za ètim kroetsja?’. *Dve sociologii i teorija obščestva*, “Sociologičeskoe obozrenie”, 2007, 6, pp. 100-117.

⁸⁵ N. Luhmann, ‘Čto proisходит?’, op. cit.; V. Wachstein, *K teo-*

come se fosse un sintomo e cercano di discernere la ‘malattia’ del gruppo che produce e diffonde questo testo. La ‘sociologia del sospetto’ presuppone che gli agenti sociali nascondano intenzionalmente le vere motivazioni delle loro azioni. I sintomi e i sogni non sono analizzati come un mezzo per “nascondere la verità”, ma sono invece “un discorso fortemente dichiarativo di sé”⁸⁶. Il sintomo, il sogno e la leggenda metropolitana ‘tentano di parlare con noi’, e se il loro linguaggio è oscuro, ciò deriva dal fatto che per qualche motivo il paziente che soffre di incubi ricorrenti, o il gruppo agitato da una storia inquietante, non possono esprimerne direttamente il contenuto.

Lo psicoanalista cerca il significato dei sogni e dei sintomi del paziente mettendo in evidenza i dettagli della sua biografia e ricostruendo il ‘linguaggio’ individuale del suo inconscio. Cosa fa quindi lo studioso di leggende metropolitane? Il sociologo Jeffrey Victor, riprendendo l’idea di Kapferer sui ‘messaggi nascosti’, afferma che il loro significato va ricercato “esaminando il contesto sociale di una determinata cultura”⁸⁷. Discuterò in seguito di come questo funziona in pratica.

In secondo luogo, tali interpretazioni di storie folkloriche, come tutte le interpretazioni psicoanalitiche, sono piuttosto arbitrarie e difficilmente confutabili (il che, nella concezione di Karl Popper⁸⁸, le priva dello status di scientificità). Nel rispondere a possibili accuse di questo tipo in uno dei suoi lavori programmatici, Alan Dundes ha scritto: “Al di là di ogni dubbio, la questione di ‘dimostrare’ qualsiasi [interpretazione] è improbabile se ci troviamo a trattare materiale simbolico”⁸⁹. La questione della dimostrazione, tuttavia, si pone soprattutto quando ci troviamo di fronte a diverse versioni interpretative della stessa trama e non possiamo confutarne nessuna. Per esempio, ci risulta difficile decidere chi sia il corretto interprete della famosa leggenda metropolitana *Runaway Grandmother* (una storia sulla misteriosa scomparsa del cadavere di una nonna

morta all’improvviso): Linda Dégh, che ritiene che la leggenda rifletta la paura del ritorno in vita dei morti⁹⁰, o Alan Dundes, che sostiene che la trama incarna il desiderio segreto dei giovani di sbarazzarsi dei fastidi causati dai vecchi e dei loro cadaveri?⁹¹

Un tentativo di risolvere la questione tra le diverse interpretazioni di una stessa leggenda è stato fatto nel 1987 da Bill Ellis⁹². Nella leggenda americana *L’uncino*, particolarmente diffusa tra gli adolescenti, si narra di un certo psicopatico con un uncino al posto della mano: Dégh interpreta questa figura come un riflesso della paura dei disabili, mentre Dundes come un riflesso della paura che hanno le giovani ragazze per il loro primo rapporto sessuale⁹³. Ellis ha raccolto trascrizioni dettagliate della leggenda e ha registrato una grande quantità di dettagli emersi dal discorso dei narratori, che indicano come essi vedano la presenza di un sottotesto sessuale nella storia. Ciò permette a Ellis di considerare la versione di Dundes più attendibile di quella di Dégh⁹⁴. Tuttavia, in primo luogo, anche le interpretazioni del comportamento dei narratori, sulla base delle quali Ellis trae questa conclusione, sono tutt’altro che indiscutibili. In secondo luogo, Ellis formula un’altra interpretazione, non meno arbitraria delle versioni di Dundes e Dégh: egli sostiene che, sebbene la leggenda sia piena di significati sessuali, essa non esprime paura, bensì il desiderio di godere del sesso, e lo psicopatico con l’uncino rappresenta la figura repressiva di un tutore della morale.

Quindi, le possibilità di dimostrare o smentire i diversi risultati dell’analisi di una stessa trama sono fortemente limitate. Ma possiamo cercare di capire

⁹⁰ Cfr. L. Dégh, *The Runaway Grandmother*, op. cit.

⁹¹ Cfr. A. Dundes, *On the Psychology of Legend*, op. cit.

⁹² Cfr. B. Ellis, *Why Are Verbatim Transcripts of Legends Necessary?*, in *Perspectives on Contemporary Legend*, a cura di G. Bennett – P. Smith, Sheffield 1987, pp. 31-60.

⁹³ La leggenda *L’uncino* è stata molto popolare tra i folkloristi americani negli anni Settanta e Novanta; quindi, la varietà delle sue interpretazioni non si limita alle versioni di Dundes e Dégh. La più curiosa è quella della femminista Rosan de Caro, secondo la quale la figura dello psicopatico con l’uncino rappresenta la sessualità ‘repressa’, e la ragione della nascita della leggenda è la pressione sociale che induce le ragazze a percepire la loro natura sessuale come un qualcosa di disgustoso e pericoloso, citato in B. Ellis, *The Hook’ Reconsidered*, op. cit., p. 64.

⁹⁴ B. Ellis, *Why Are Verbatim Transcripts of Legends Necessary?*, op. cit., p. 55.

rii podozrenija, “Postnauka”, 04.04.2014, <https://postnauka.ru/longreads/24674>.

⁸⁶ Cfr. J. Lacan, *Seminary*, op. cit.

⁸⁷ J. S. Victor, *Satanic Panic*, op. cit., p. 50.

⁸⁸ Cfr. K. Popper, *Logika i rost naučnogo znanija*, Moskva 1983.

⁸⁹ A. Dundes, *On the Psychology of Legend*, op. cit., p. 26.

come funziona questa analisi, e mettere in luce come i diversi studiosi rispondono alla questione delle funzioni sociali della leggenda.

Due modi per rispondere alla domanda ‘perché’.

Di norma lo studioso di leggende metropolitane spiega la popolarità di una trama attraverso due operazioni. 1) Prima, cerca (e necessariamente trova) i fattori sociali che, causando aggressività, stati di paura, ansia o sensi di colpa, creano disagio psicologico nella società. 2) Successivamente, osserva la relazione tra questi stati emotivi e il testo della leggenda, e mostra in che modo la leggenda permette di alleviarli. Questo secondo passo, nel determinare il meccanismo di funzionamento della leggenda, è il momento in cui iniziano le differenze (e i problemi di falsificabilità dei risultati analitici). Alcuni studiosi ritengono che la funzione della leggenda sia quella di ‘articolare’ gli stati di disagio emotivo. Altri trovano che la leggenda offra al pubblico una ‘compensazione’ del problema, in forma di soluzione simbolica. La leggenda non si limita a descrivere la paura, ma la compensa rappresentando la realtà come più semplice e sicura di quanto non sia: non solo è indice di un senso di colpa represso, ma aiuta a superarlo.

Articolazione folklorica. Interpretare le leggende metropolitane come un’ ‘articolazione folklorica’ di problemi sociali o di stati di disagio emotivo è il modo più comune di rispondere alla domanda sul ‘perché’. La leggenda, da questo punto di vista, viene interpretata come una sorta di ‘linguaggio’ che aiuta un gruppo ad articolare problemi ed emozioni che non è in grado di formulare e comunicare in altro modo.

Il modello di articolazione folklorica è particolarmente utilizzato quando si analizzano leggende legate al corpo umano, ad esempio per le trame di violenza e malattie. Ciò è largamente influenzato dalle idee di Mary Douglas, secondo la quale il simbolismo corporeo è un mezzo per esprimere le paure sociali. Partendo da questa premessa, Patricia Turner spiega una leggenda popolare tra gli afroamericani negli anni Ottanta. La leggenda offriva una spiegazione complottista a una serie di omicidi di adolescenti neri ad Atlanta: lo scopo degli omicidi sarebbe stato quello di ottenere una certa sostanza, necessaria ai medici bianchi per la ricerca sugli interferoni, che

però era contenuta solo nei corpi dei neri⁹⁵. Turner ritiene che raccontando storie di minaccia al proprio corpo, gli afroamericani articolassero la percezione di un senso di minaccia nei loro confronti come gruppo sociale.

Un altro esempio di un’ analogia interpretazione si ritrova nel lavoro di Gillian Bennett sulle leggende di animali che hanno preso dimora nel corpo umano (la trama più famosa di questa serie è quella del *Bosom serpent*). Queste leggende, sostiene Bennett, diventano un linguaggio per descrivere la malattia, un modo per visualizzarla. La studiosa le considera ‘metafore incarnate’, che permettono di razionalizzare l’eziologia della malattia e, talvolta, di curarla efficacemente⁹⁶.

È proprio secondo questo modello interpretativo (la leggenda urbana come espressione dell’inesprimibile) che Best e Horiuchi⁹⁷ spiegano le ragioni della popolarità della leggenda dei dolcetti avvelenati, che verrebbero distribuiti ai bambini ad Halloween da malvagi sconosciuti. L’analisi di Best e Horiuchi si struttura come segue. La leggenda degli avvelenamenti di Halloween, dicono, era maggiormente diffusa tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio degli anni Settanta. Era un periodo in cui l’America stava vivendo una guerra impopolare, in cui scoppiavano proteste e manifestazioni studentesche, e rivolte nei ghetti, e gli americani venivano a contatto con sottoculture nuove e con il problema della tossicodipendenza. Allo stesso tempo, le tradizionali comunità di quartiere dell’ ‘America ad un sol piano’ andavano disgregandosi. La diffusa preoccupazione per i bambini, che sarebbero potuti morire in guerra, cadere vittima della criminalità urbana o della tossicodipendenza, si è fusa con un senso di perdita di fiducia nei confronti del prossimo e ha trovato espressione nella narrazione, semplice e diretta, di anonimi malfattori che avvelenavano i dolcetti di Halloween dei bambini. La leggenda metropolitana,

⁹⁵ Cfr. P. Turner, *I Heard It Through the Grapevine*, op. cit.

⁹⁶ G. Bennet, *Bosom Serpents and Alimentary Amphibians: A Language for Sickness*, in *Illness and Healing Alternatives in Western Europe*, a cura di M. Gijswijt-Hofstra – H. Marland, London 1997, p. 239.

⁹⁷ Cfr. J. Best, G. Horiuchi, *The Razor Blade in the Apple: The Social Construction of Urban Legends*, “Social Problems”, 1985, 32, pp. 488-499.

sostengono gli studiosi, rappresenta una forma di risposta alle tensioni sociali⁹⁸. Essa diventa un'alternativa alla formulazione di rivendicazioni sociali (*claims-making activity*): indicando una minaccia fittizia, la leggenda aiuta la società a gestire un'ansia che fino ad allora era poco chiara e indifferenziata⁹⁹.

Jeffrey Victor spiega la popolarità dei *rumors* sulle attività delle sette sataniche, che hanno causato un panico diffuso nell'America rurale alla fine degli anni Ottanta, con il meccanismo di 'articolazione' delle problematiche sociali. Victor elenca dettagliatamente i fattori di deprivazione sociale ed economica sperimentati dalla popolazione delle aree rurali (chiusura di aziende, aumento di disoccupazione e povertà, incremento dei divorzi e crollo della fiducia nelle istituzioni tradizionali). La leggenda delle sette sataniche, secondo lo studioso, era l'espressione della confusione e della paura associate alla deprivazione socioeconomica. Secondo il pensiero di Victor, la leggenda contiene 'la seguente affermazione implicita': "L'ordine morale della nostra società è minacciato da potenti e misteriose forze del male, e noi stiamo perdendo la fiducia nella capacità delle nostre istituzioni e autorità di affrontarli"¹⁰⁰.

La leggenda può diventare una realizzazione simbolica di quei desideri irrealizzabili e eticamente inaccettabili del pubblico. È in questo senso che Dundes interpreta la già menzionata leggenda metropolitana *Runaway Grandmother*. In questa leggenda, una giovane famiglia va in vacanza e porta con sé la nonna; la nonna muore improvvisamente durante il viaggio, costringendo la famiglia a fare un viaggio di ritorno, dopo il quale il cadavere scompare misteriosamente. Dundes ritiene che i giovani americani non sopportino nulla che abbia a che fare con la vecchiaia e la morte. Preferirebbero non occuparsi dei loro parenti anziani in vita, ed evitare il fastidio dei funerali. Tuttavia, nella realtà, questo desiderio è irrealizzabile e moralmente inaccettabile. Emerge quindi una trama che lo realizza nella forma socialmente autorizzata di una leggenda metropolitana, in cui la morte improvvisa di una nonna e la successiva

scomparsa miracolosa del suo cadavere sollevano i giovani da preoccupazioni spiacevoli e, allo stesso tempo, dai loro sensi di colpa¹⁰¹.

La leggenda può anche alleviare il disagio emotivo del pubblico attraverso il meccanismo dell'inversione proiettiva. Come funziona questo meccanismo? A titolo d'esempio, nel 1969, negli Stati Uniti si è diffusa la leggenda secondo cui alcuni adolescenti neri avrebbero castrato un ragazzo bianco in un bagno pubblico. Dundes attribuisce la popolarità di questa storia al dibattito pubblico sul superamento della segregazione razziale con il nuovo sistema di ripartizione dei bambini nelle scuole. Storicamente, dice Dundes, erano i bianchi a castrare i neri, ma nella leggenda, grazie al meccanismo dell'inversione proiettiva, la vittima e l'aggressore si invertono i ruoli: "Di conseguenza, diventa possibile scaricare sulla vittima la colpa del crimine che i bianchi vorrebbero commettere contro i neri"¹⁰². In questo modo, la leggenda metropolitana aiuta i bianchi americani a superare il senso di colpa sia per i crimini commessi contro i neri in passato, sia per l'ostilità provata nei loro confronti nel presente.

Non bisogna pensare che il modello di compensazione folklorica sia legato esclusivamente all'uso della terminologia psicoanalitica e a un 'approccio freudiano' al folklore. Michael Carroll si pone come fedele seguace di Dundes e fa riferimento a Freud più spesso di Dundes stesso, ma interpreta il suo materiale nella prospettiva di articolazione folklorica. Ad esempio, sostiene che la leggenda americana *Roommate's Death*¹⁰³ "rifletta l'ansia delle giovani ragazze per il dolore e il sanguinamento associati alla perdita della verginità"¹⁰⁴. In questa interpretazione, la leggenda metropolitana non allevia l'ansia, ma la articola soltanto. Va detto che anche Dundes non

¹⁰¹ A. Dundes, *On the Psychology of a Legend*, op. cit., pp. 33-36.

¹⁰² A. Dundes, *Proekcija*, op. cit., p. 96.

¹⁰³ Nella leggenda, una studentessa, sola di notte nella sua stanza, sente qualcuno grattare alla porta. In preda alla paura, chiude la porta a chiave e il mattino seguente, apre la porta e vede il corpo della sua compagna di stanza, assassinata, in una pozza di sangue. Trova anche un biglietto con scritto: "Sei contenta di non aver aperto la porta?".

¹⁰⁴ M. Carroll, *Allomotiifs and the Psychoanalytic Study of Folk Narrative: Another Look at 'The Roommate's Death'*, "Folklore", 1992, 103, p. 229.

⁹⁸ J. Best – G. Horiuchi, *The Razor Blade*, op. cit., p. 489.

⁹⁹ Ivi, p. 495.

¹⁰⁰ J. S. Victor, *Satanic Panic*, op. cit., pp. 54-55

segue sempre il modello della compensazione folklorica. Una delle eccezioni di cui sono a conoscenza è la sua analisi della leggenda dell'uncino, che Dundes interpreta come l'espressione della paura delle ragazze per una possibile aggressione sessuale al loro corpo¹⁰⁵, ma non dice nulla su come la leggenda compensi questa paura.

Né si deve pensare che il modello di compensazione folklorica si trovi esclusivamente nelle opere di Alan Dundes. Nella sua analisi delle leggende sugli aghi infettati dall'HIV in attesa di ignari avventori sulle poltrone dei cinema, nei locali notturni e nei telefoni pubblici, Diane Goldstein dimostra che queste narrazioni non riflettono le paure del pubblico (nei confronti di estranei o di persone sieropositive), ma forniscono alcune alternative e un'immagine auspicabile della realtà¹⁰⁶.

Analizzando questa trama (che ha causato diverse e potenti crisi di panico collettivo in Canada e negli Stati Uniti negli anni Ottanta e Novanta), Goldstein osserva che, in tutte le sue varianti, il contagio avviene in uno spazio pubblico e l'antagonista è un anonomo estraneo. L'autrice giunge alla conclusione che la leggenda dovrebbe essere vista come una 'risposta resistente' (*resistant response*) alla medicina moderna, che sostiene che la fonte dell'infezione da HIV può essere un partner fisso. Le storie sulle siringhe pericolose esteriorizzano il rischio e sostengono proprio la posizione contraria ('il pericolo viene dai luoghi pubblici e da estranei anonimi'). Goldstein ritiene che la funzione sociale di queste leggende sia quella di consentire alla società di resistere ai discorsi di potere. Tuttavia, ciò che Goldstein chiama 'resistenza' in realtà è una forma di compensazione: le storie di infezioni da aghi in luoghi pubblici risolvono simbolicamente le paure innescate dal discorso medico sull'HIV. Queste leggende ritraggono la realtà come il pubblico vorrebbe vederla, e in questo senso hanno lo stesso effetto di compensativo della storia della 'nonna in fuga' nell'interpretazione di Dundes.

Resta aperta la questione di quanto la scelta di

uno di questi due modelli esplicativi sia determinata dall'ottica del ricercatore o dalle caratteristiche intrinseche della storia. La risposta a questa domanda richiede una riflessione particolare, non molto appropriata nel contesto di questo articolo.

LA CRITICA ALL'ERMENEUTICA PSICOANALITICA' E LA RICERCA DI ALTERNATIVE

Come già detto, i risultati dell'interpretazione basata sulla ricerca del 'significato nascosto' di una leggenda si sono rivelati piuttosto arbitrari. Questo ha suscitato critiche e ha portato alla ricerca di metodi alternativi per rispondere alla domanda sulle ragioni dell'esistenza delle leggende.

Le voci critiche hanno iniziato a farsi sentire negli anni Novanta, dagli stessi ricercatori che in precedenza avevano ampiamente usato il metodo della 'ricerca dei significati nascosti' nei loro lavori. In un articolo del 1994, Bill Ellis si occupa nuovamente della leggenda *L'uncino*. Egli esamina le trascrizioni della leggenda raccolte negli archivi dell'Università di Berkeley e giunge a concludere che è impossibile identificare una versione 'tipica' in questo corpus. Pertanto, afferma, tutti i tentativi di affermare che ogni versione 'tipica' è un contenitore di un 'significato nascosto' sono inutili. Non esiste una 'leggenda perfetta' da cui una corretta metodologia possa trarre il 'significato nascosto'. Piuttosto, "la leggenda racchiude una serie di discorsi che ogni interprete usa per le proprie esigenze sociali"¹⁰⁷. In un altro articolo, Ellis sostiene che sono i folkloristi ad attribuire significato alla leggenda, non chi è coinvolto nella sua trasmissione, e che un tale 'approccio interpretativo' non fa che ostacolare la ricerca¹⁰⁸.

Cosa suggerisce allora Ellis in alternativa all'"approccio interpretativo"? Invece di attribuire significati particolari a una leggenda, bisognerebbe chiedere ai fruitori stessi perché la raccontano e la ascoltano. I narratori della leggenda *L'uncino*, intervistati dal folklorista Samuels, riferiscono di per-

¹⁰⁵ A. Dundes, *On the Psychology of a Legend*, op. cit., pp. 29-30.

¹⁰⁶ Cir. D. Goldstein, *Once Upon a Virus: AIDS Legends and Vernacular Risk Perception*, Logan 2004.

¹⁰⁷ B. Ellis, *The Hook' Reconsidered*, op. cit., p. 68.

¹⁰⁸ B. Ellis, *Aliens, Ghosts, and Cults. Legends We Live*, Jackson 2003, cit. in E. Oring, *Memetics and Folkloristics: The Applications*, "Western Folklore", 2014, 73, p. 462.

cepirvi “un avvertimento morale”, e di provare qualcosa di “veramente spaventoso”. E *L'uncino* viene solitamente raccontata in situazioni in cui questa paura è percepita come convenzionale (stando seduti intorno a un falò, visitando luoghi spaventosi). Quindi, secondo Ellis, la leggenda svolge principalmente una funzione di intrattenimento¹⁰⁹.

Tuttavia, la conclusione sulla ‘funzione di intrattenimento’ non è affatto una risposta alla domanda che si sono posti gli studiosi che lavorano nell’ambito dell’“approccio interpretativo” criticato da Ellis. Conosciamo molte storie ‘davvero spaventose’, e tutte sono in un certo senso ‘divertenti’, ma perché la leggenda *The Hook* era così popolare tra gli adolescenti americani (e non sovietici o guatemaltechi) tra gli anni Sessanta e Ottanta? Ellis fornisce una risposta a un’altra domanda sul ‘perché’, e cioè alla domanda sulla pragmatica della rappresentazione della storia, e non sulle funzioni sociali della trama.

Un’altra alternativa all’“approccio interpretativo” è stata presentata nel lavoro degli psicologi delle Università di Stanford e Duke¹¹⁰. Essi suggeriscono che i folkloristi considerano piuttosto vanamente la leggenda come un commento a eventi reali socialmente rilevante. In realtà, tali narrazioni non riflettono emozioni, ma le evocano. Le leggende sono come i memi di Dawkins, e la loro forza vitale non è legata alle informazioni che contengono, ma alle emozioni che suscitano nel pubblico. Chris Bell e i suoi colleghi hanno condotto una serie di esperimenti che hanno dimostrato che le persone sono più disposte a diffondere trame che evocano un’emozione più intensa (in questo esperimento si trattava dell’emozione del disgusto). Nel corso dell’esperimento, ai soggetti sono state presentate tre versioni di una leggenda popolare su una lattina di soda in cui qualcuno trova un topo morto. Le tre varianti si differenziavano per la loro repulsività: mentre nella versione più leggera il consumatore individuava il topo per via di uno strano odore proveniente dalla lattina, nella versione più repellente il topo finiva inghiottito insieme alla

bevanda. La maggioranza dei soggetti ha espresso la volontà di diffondere proprio la versione più disgustosa. I dati di questo esperimento sono stati confermati da un’analisi dei siti che raccolgono leggende metropolitane: è stato riscontrato che più il testo è ‘disgustoso’, maggiore è il numero dei siti in cui compare.

Questo studio estremamente interessante risponde alla domanda sul perché delle origini di una leggenda? Come molti altri studi psicologici, implicitamente suggerisce l’esistenza di una ‘natura umana’ comune: gli esseri umani sono strutturati in modo tale da tendere a diffondere le storie che evocano le emozioni più forti. Al contempo, la percezione del disgustoso, cioè l’insieme di fenomeni e situazioni che evocano l’emozione corrispondente, può variare notevolmente da una cultura all’altra. In qualche luogo la coda di un topo non suscita disgusto, e da qualche altra parte nessuno si preoccupa delle latine di soda. Anche all’interno della stessa cultura americana contemporanea, in un dato contesto una storia su un ratto in una lattina di Coca Cola riscuote grande successo, mentre, in un altro contesto, lo ha una storia altrettanto disgustosa, su un cuoco di un ristorante etnico che aggiunge il proprio sperma contaminato alla salsa. Il concetto di ‘selezione emotiva’ non risponde alla domanda sul perché una particolare trama venga diffusa in un determinato contesto culturale. In conclusione, uno sguardo attento rivela che ambedue le alternative, ‘chiedere a chi trasmette’ o la teoria della ‘selezione emotiva’ non permettono di dare risposta alla domanda sulle funzioni sociali della leggenda. Questo, a propria volta, mette in dubbio la possibilità stessa di rispondere a questa domanda in modo non ‘psicoanalitico’.

LA TEORIA DELL’OSTENSIONE:
NON ‘PERCHÉ’ COMPARE,
MA ‘COME’ AGISCE UNA LEGGENDA

Non si deve pensare che la riflessione sulle leggende metropolitane si sia mossa esclusivamente nella direzione di chiarire le ragioni sociali della loro esistenza. Un’alternativa a questa direzione può essere individuata nella teoria dell’“ostensione”, proposta

¹⁰⁹ Ivi, p. 91.

¹¹⁰ Cfr. C. Heath – C. Bell – E. Sternberg, *Emotional Selection in Memes: The Case of Urban Legends*, “Journal of Personality and Social Psychology”, 2001, 81, pp. 1028-1041. Sono grata ad Aleksandr Pančenko per avermi consigliato questo lavoro.

nel 1983 da Linda Dégh e Andrew Vázsonyi¹¹¹, e successivamente integrata da Bill Ellis¹¹². In questa teoria, sviluppata principalmente sul materiale delle leggende metropolitane, sono state classificate diverse forme in cui il folklore influisce sul comportamento di chi lo trasmette: dall'interpretazione di eventi incomprensibili nelle categorie della narrazione folklorica fino al tentativo di tradurlo nella vita. Proprio come le interpretazioni del 'perché' delle leggende metropolitane, il concetto di 'ostensione' non tratta il testo in sé (la sua struttura o origine), ma il rapporto del testo con la realtà sociale, e il vettore di questo rapporto è diverso. La questione sulle cause sociali che danno origine a una particolare narrazione è qui sostituita dalla questione su quali fenomeni in realtà questa narrazione sia in grado di provocare. Mentre i già citati Best e Horiuchi cercano di capire quali ragioni sociali siano responsabili della popolarità della leggenda dei dolcetti avvelenati che anonimi malfattori danno ai bambini ad Halloween, i teorici dell'ostensione mostrano l'effetto che questa leggenda ha sui suoi 'portatori': alcuni la usano per coprire i propri crimini (*pseudoostension*), mentre altri decidono di dare vita alla storia (*ostension itself*)¹¹³.

CONCLUSIONE

Pertanto, il centro dell'attenzione degli studi sulle leggende metropolitane è cambiato più volte. All'inizio i folkloristi hanno raccolto e classificato i testi, studiandone soprattutto la struttura, i collegamenti con le trame tradizionali e le caratteristiche della rappresentazione. Negli anni Settanta, l'attenzione si è spostata dalla descrizione della struttura e delle variazioni di una trama alla ricerca delle sue cause e funzioni sociali. Nel tentativo di rispondere alla domanda sul perché questa o quella leggenda abbia origine e diventi popolare, i folkloristi agiscono adottando l'ermeneutica del sospetto' psicoanalitica: essi esaminano la trama della leggenda come

un 'messaggio nascosto' in cui sono 'codificati' in modo particolare le condizioni emotive del gruppo che la diffonde. Non sorprende che le risposte degli studiosi a questa importante domanda soffrano della 'afflizione generica' della psicoanalisi, cioè arbitarietà e non falsificabilità. Tale approccio 'interpretativo' (per usare l'espressione di Bill Ellis) viene criticato sia dai folkloristi che dai rappresentanti di altre discipline. Tuttavia, i tentativi di trovare un'alternativa a questo approccio, come utilizzare metodi più 'affidabili' per ottenere un risultato analitico meno arbitrario, fanno sì che la domanda sulle ragioni dell'esistenza della leggenda rimanga senza risposta. I teorici dell'ostensione accantonano la questione del perché un gruppo produce e diffonde una trama, e si rivolgono al modo in cui la trama lo influenza.

www.esamizdat.it ◇ A. Kirzjuk, *La trama è un sintomo? Come i folkloristi studiano le leggende metropolitane*. Traduzione dal russo di L. Cortesi (ed. or.: Idem, *Sjužet — èto simptom? Kak fol'kloristy izučajut gorodskie legendy*, "Fol'klor i antropologija goroda", 2018, I(1), pp. 20-43) ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 377-393.

¹¹¹ Cfr. L. Dégh – A. Vázsonyi, *Does the Word 'Dog' Bite? Ostensive Action: A Means of Legend*, "Journal of Folklore Research", 1983, 20, pp. 5-34.

¹¹² Cfr. B. Ellis, *Death by Folklore: Ostension, Contemporary Legend, and Murder*, "Western Folklore", 1989, 48, pp. 201-220.

¹¹³ Cfr. Ibidem.

◇ **A. Kirziuk, *Is Plot a Symptom? How Folklorists Study Urban Legends*** ◇
Translated by **Luca Cortesi**

Abstract

Italian translation of *Siuzhet — èto simptom? Kak fol'kloristy izuchaiut gorodskie legendy* by Anna Kirziuk.

Keywords

Urban Legend, Psychoanalytic Hermeneutics, Folklore Articulation, Folklore Compensation.

Author

Anna Kirziuk – PhD, social anthropologist and folklorist, the author of numerous articles on urban legends, rumors and conspiracy theories, co-author of the book *Dangerous Soviet Things: Urban Legend and Fears in the USSR* (in Russian). Among her fields of interest: urban folklore, oral history, collective memory and memory conflicts.

Translator

Luca Cortesi obtained his PhD at the Ca' Foscari University of Venice in 2020, with a dissertation on Velimir Khlebnikov's non-fiction prose. His research interests include early 20th Russian prose, Russian avant-garde poetics, WWI literature, and the contacts between Russian and Italian Futurist movements.

Publishing rights

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

© (2022) Luca Cortesi

“Come mosche, qui e là...”: i *rumors* come fonte di comunicazione nello spazio del post-folklore

Igor' Orlov

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 395-401 ◇

La nostra storia è in larga misura la
storia dei *rumors*.
V. Kabanov

IN effetti, i *rumors* rappresentano una peculiare, anche se distorta, versione popolare della storia. Essi si iscrivono a pieno titolo nel repertorio delle fonti della storia orale¹. Negli anni della Prima guerra mondiale, per esempio, per tutta la Russia giravano ostinatamente delle voci su un presunto tradimento che si annidava nella famiglia imperiale. Ugualmente diffusi nella popolazione erano anche i sentimenti lealisti, che alimentavano le voci diffuse nelle campagne secondo le quali lo zar avrebbe sottratto la terra alla nobiltà per darla ai contadini². Anche l'improvvisa invasione dell'Unione Sovietica da parte della Germania nel 1941 ha dato luogo a una serie di dicerie che seminarono il panico nella popolazione. Eppure, giudicando dalle voci sulla sua fine imminente, la guerra, per una parte consistente di cittadini sovietici non era fonte di preoccupazione, tanto che gli stranieri che si trovavano a Mosca in quel periodo erano sinceramente stupiti dall'ottimismo degli abitanti della capitale³. Del resto, capitava a volte che queste dicerie 'fabbricassero' degli eventi inverosimili. Nel maggio del 1927, per esempio, do-

po la rottura delle relazioni diplomatiche con la Gran Bretagna, numerosi comunicati dell'OGPU documentano la massiccia diffusione di voci riguardanti un'imminente guerra contro la Triplice Intesa. Certo, ciò è stato in gran parte reso possibile dal documento emesso dal Comitato Centrale del PCUS *Sulla minaccia di pericolo militare*, in cui si segnalava l'imminenza del conflitto⁴.

I *rumors*, proprio come i 'quadretti popolari' a soggetto laico, sono da un lato il prodotto della società tradizionale, e, dall'altro, sono il risultato della spaccatura di quest'ultima, e della sua conseguente entrata nella condizione 'moderna'. In questo caso, trasmettere e discutere di queste dicerie diventa un mezzo che permette alla popolazione di adattarsi alla nuova realtà. Allo stesso tempo, il passaggio alla società contemporanea, con il parallelo sviluppo dei mezzi di informazione di massa, ha visto il progressivo restringersi del ruolo dei *rumors*, che sono stati relegati nella periferia, intesa non solo in senso politico e sociale, ma anche geografico: in provincia. Qui, oltre a rappresentare un'importante forma di espressione degli umori e delle opinioni della società, i *rumors* permettevano a queste ultime di formarsi⁵. Tra l'altro, la società sovietica degli inizi, che si presentava come un 'mix esplosivo' di gente di città e di contadini di ieri, soprattutto nelle capitali e nei grandi centri industriali, si orientava sotto molti aspetti ancora su basi pre-moderne, ivi compresa su di una specifica 'cultura dei *rumors*' [*sluchovaja kul'tura*]. Un quadro totalmente diverso, invece, è

¹ I. Orlov, *Ustnaja istorija: genesis i perspektivy razvitiija*, "Otečestvennaja istorija", 3, pp. 136-148.

² O. Porševa, *Mentalitet i social'noe povedenie rabočich, krešč'jan i soldat Rossii v period pervoj mirovoj vojny (1914-mart 1918g.)*, Ekaterinburg 2000, p. 130.

³ B. Gillenson – M. Dangulov, *Doroga na Smolensk. Amerikanskije pisateli i žurnalisty o Velikoj Otečestvennoj vojne sovetskogo naroda. 1941-1945*, a cura di B. Gillenson – M. Dangulov, Moskva 1985, p. 28.

⁴ *KPSS v rezoljucijach i rešenijach s"ezdov, konferencij i plenumov CK*, IV, 9-e izd., Moskva 1984, p. 175.

⁵ Ju. Ivanov, *Religiozno-političeskaja žizn' rossijskoj provincii 1860-1910-ch gg.*, Ivanovo 2001, p. 35.

quello che ci presenta la società russa postmoderna, in cui le voci sulla minaccia cinese, sulla guerra contro l'Occidente, e su vari altri 'processi segreti' nascosti dai potenti sono straordinariamente diffuse nelle megalopoli contemporanee. Oggi, la diffusione di tali voci, a differenza della società sovietica agli albori in cui il partito aveva il monopolio sui flussi di informazioni, è stimolata, al contrario, dalla sovrabbondanza e dalla contraddittorietà di questi ultimi. Ecco un ulteriore dato storico: se nelle capitali e nelle grandi città industriali il gossip politico era e continua a essere al primo posto, di contro, l'analisi delle dicerie provinciali dimostra il ruolo dominante che esercitano i cosiddetti 'rumors sociali'⁶. Di questi fanno parte, per esempio, le voci sui sequestri di pane aggiuntivi che giravano negli anni della Guerra civile, quelle sull'ennesimo aumento della tassa sul cibo durante la NEP, oppure sulla consegna forzata della carne sotto Chruščëv ('la truffa di Rjazan'). A onor del vero bisogna aggiungere che molte di queste voci erano tutt'altro che infondate. L'importanza dei rumors cresce nelle epoche di transizione, la cui atmosfera instabile è terreno fertile per la nascita di paure, timori e speranze di vario tipo⁷. Una prova di ciò è la lettera al Soviet di Pietrogrado inviata dal ferroviere E. Pankin, il quale aveva ricevuto un telegramma 'di carattere provocatorio' dalla fermata di Voževa, in cui si parlava dell'arresto di Lenin e Trockij a Pietrogrado, e del loro linciaggio da parte della folla. Sebbene "la verità di tali dispacci non sia stata confermata dalle inchieste condotte dall'inserviente della fermata Voževa", secondo l'opinione dell'attento ferroviere informazioni tali potrebbero "condurre a sanguinosi scontri con gli intellettuali del luogo, simpatizzanti con il programma dei cadetti"⁸. Analoghe voci 'infiammatorie' riguardo la presa di Pietrogrado da parte dei polacchi durante la Guerra sovietico-polacca del 1920 venivano diffuse dai contadini. Durante il periodo della collettivizzazione

agricola, i contadini, lamentando l'assenza di prodotti industriali nei villaggi, chiamavano perennemente in causa le dicerie secondo le quali le fabbriche li producevano. Da qui è sorta la tipica spiegazione allo stato dei fatti, quella che attribuisce cioè la responsabilità alle autorità locali. Durante gli anni della Guerra russo-giapponese e durante la Prima guerra mondiale, la diffusione di cattive notizie dal fronte dava vita a diverse congetture, mentre le buone notizie, di norma, sortivano l'effetto opposto. Per esempio, numerose testate giornalistiche russe spiegarono la resa di Port-Arthur da parte del comandante della roccaforte, l'aiutante-generale Stessel', con il fatto che quest'ultimo fosse stato corrotto dai giapponesi con delle tangenti. E le sconfitte sul fronte tedesco non di rado erano giustificate dall'intervento del 'partito tedesco' o da intrighi di palazzo. Al contrario, durante la difesa di Port-Arthur si discuteva con trasporto della possibile nomina a caporal maggiore del capitano di primo rango Viren, il cui nome avrebbe goduto del supporto dello 'spirito' del defunto ammiraglio Makarov. Si ricordi anche di come i racconti spesso imbelliti dell'offensiva Brusilov servissero a risollevarne gli umori della società, soprattutto dopo le disfatte militari del 1915. In generale, i rumors spesso si conformano al principio dicotomico 'proprio vs altrui'. Per esempio, nell'ottobre del 1923, i parrocchiani della cattedrale di San Nicola della cittadina di Kislovodsk si rivolsero al Commissariato del Popolo per l'ispezione operaia e contadina, al Presidio del Comitato esecutivo centrale e al procuratore della RSFS per denunciare i propri rivali in campo religioso, ovvero i rappresentanti locali dell'organizzazione 'Chiesa Viva'. È significativo che una delle ragioni della disputa sia stata proprio la voce diffusa dai seguaci dell'organizzazione 'Chiesa Viva' sul passaggio di potere religioso tra il patriarca Nikon e il Consiglio Supremo della chiesa, quando in realtà era avvenuto solamente il trasferimento della Cancelleria Patriarcale⁹. Anche le autorità stesse non disdegnavano il ricorso ai rumors. Così, P. Smidovič — rappresentante del Comitato per la gestione territoriale dei lavoratori ebrei presso il Soviet delle nazionalità del Comitato Esecutivo Centrale del-

⁶ N. Karnišina, *Stolica i provincija v Rossii: upravlenie, kontrol', informacionnaja sreda (seredina 50-ch-80-e gg. XIX veka)*, Moskva 2001, p. 32.

⁷ E. Zubkova, *Mir mnenij sovetskogo čeloveka. 1945-1948 gody. Po materialam CK VKP(b)*, "Otečestvennaja istorija", 1998, 3, p. 28.

⁸ GARF, f. 1235, op. 55, d. 12, l. 97-98.

⁹ GARF, f. 374, op. 21, d. 41, l. 224-236.

l'URSS – in un biglietto segreto del maggio 1925 indirizzato a Stalin, scrisse che le voci sui “particolari vantaggi che si ottenevano con il trasferimento degli ebrei” furono un ostacolo alla creazione di comitati analoghi in Ucraina¹⁰.

I RUMORS COME CANALE DI COMUNICAZIONE: ‘TELEFONO SENZA FILI’ O RADIO SVOBODA?

I *rumors* come tipologia di comunicazione informale esistono da sempre. Tuttavia, la conformazione dello spazio mediatico nell'URSS ha fornito le condizioni per la loro attiva formazione e diffusione. Troviamo dimostrazione di ciò in uno studio degli anni Venti condotto dal famoso divulgatore scientifico Jakov Perel'man. Egli, basandosi su un semplice principio matematico, dimostra che una città provinciale di 50.000 abitanti può ricevere una notizia dell'ultima ora in un tempo rapidissimo, che può variare dai 60 ai 90 minuti¹¹. Non a caso, I. Narskij, nelle sue ricerche sulle strategie di sopravvivenza degli abitanti degli Urali durante gli anni della Rivoluzione e della Guerra civile, ha dedicato ampio spazio alle varie ‘interpretazioni popolari’ degli eventi storici e sociali in corso, e, soprattutto, ai *rumors*¹². Questi ultimi, infatti, testimoniano del fatto che “il popolo non viveva nella gioia di ciò che si stava realizzando, come afferma la propaganda ufficiale, ma, al contrario, nella penosa attesa dell'ignoto”¹³. Tale I. Evstratov, impiegato del centro reclute di Chopër, nel discorso presentato al dipartimento cosacco del CEC a proposito delle iniziative politiche e attività culturali nel distretto di Chopër dell'oblast' del Don (novembre 1920), si è concentrato sui meccanismi di formazione dei *rumors*. Il pubblico presente, che aveva smesso di “interessarsi ai vecchi discorsi, inaffiati da una cascata di luoghi comuni, frasi fatte e opinioni obsolete”, reagì con entusiasmo al “fresco e politicamente nuovo modo di interloquire” con la diffusione

di *rumors*. Ciò nonostante, per molto tempo le dicerie non sono state riconosciute come degni oggetti di ricerca scientifica da parte dei rappresentanti degli studi socio-umanistici. Di contro, oggi la stragrande maggioranza degli studiosi è convinta non solo che esse siano il veicolo di importanti informazioni di carattere sociale, ma anche che siano delle fonti che ci permettono di ricostruire e comprendere determinati fenomeni e processi sociali, in particolare quelli latenti. Nella letteratura specialistica troviamo punti di vista divergenti su quale sia l'essenza dei *rumors*: dal ‘telefono senza fili’ al ‘cancro intellettuale’, che inquina il campo mediatico distruggendo i legami sociali, fino a chi, al contrario, li considera la “più importante Radio Svoboda”. Più neutrale, invece, è la definizione dei *rumors* come insieme di informazioni su eventi non confermati, ‘mercato sommerso’ delle informazioni, il cui valore è insito nella loro natura ufficiosa e basata sulla fiducia¹⁴. I *rumors* permettono di ‘fissare’ un'informazione unica, che non può essere comunicata altrimenti. Anche se non hanno un fondamento reale, nel loro contenuto si può riconoscere l'eco di cose che sono accadute, dei giudizi, delle aspettative sociali e delle pretese individuali ad esse inerenti. Le voci sul furto dei simboli del potere zarista e di reliquie cristiane da parte di ‘ebrei’, ‘studenti’ e ‘rivoluzionari’ durante la prima Rivoluzione russa; oppure quelle sull'avvenuta transizione di potere a Pietrogrado hanno fatto sorgere ondate di paura collettiva per tutto il corso del 1917. La tensione emotiva e l'estrema eccitazione creavano un'atmosfera di ancor più elevata suggestionabilità, che favorì la diffusione delle voci più strampalate, per esempio, quelle sull'assassinio di Kerenskij, sul complotto dei caucasici, su quello dei cinesi e dei rom, o sull'assalto del Palazzo d'Inverno da parte di ufficiali tedeschi travestiti da soldati russi. A questo si aggiunga il fatto che la persona comune di solito tendeva a trarre dalle voci l'informazione che più gli sarebbe servita come guida nelle sue azioni. In sostanza, i *rumors* diventano una specie di forza della natura

¹⁰ GARF, f. 54546c, op. 55, d. 856, l. 9.

¹¹ Ja. Perel'man, *Živaja matematika*, Moskva-Leningrad 1934, pp. 92-96.

¹² I. Narskij, *Žizn' v katastrofe: Budni naselenija Urala v 1917-1922 gg.*, Moskva 2001, p. 561.

¹³ B. Kabanov, *Istočnikovedenie istorii sovetskogo obščestva*, Moskva 1997, p. 1.

¹⁴ Cfr. Z. Amelin, *Sociologija politiki*, Moskva 1992, pp. 62-63; K. Baljanin, *Tak li bezobidny sluchi*, “Master Mind” <http://mastermind-company.ru/sluchi>; A. Dmitrev – V. Latynov – A. Chlop'ev, *Neformal'naja političeskaja komunikacija*, Moskva 1996, p. 84.

che agisce sul comportamento collettivo. Una prova di ciò sono i disordini avvenuti a Pietrogrado durante la Rivoluzione di febbraio del 1917, di cui una delle cause scatenanti fu proprio l'isteria di massa per il pane¹⁵. Dopo aver raggiunto un determinato grado di intensità, le dicerie potevano generare proteste di massa, episodi di disobbedienza civile, ecc. A questo proposito è significativo che nel 1917, dopo le prime voci sulla caduta del governo provvisorio, nel paese si verificò un'ondata di distruzione dei depositi di vino statali. Perfino i contadini che possedevano soltanto un cavallo o una sola mucca, spaventati dalle confische che ebbero luogo tra il 1918 e il 1920, reagirono alle voci false sull'aumento dell'imposta in natura macellando in massa i piccoli e i più giovani capi di bestiame. Allo stesso tempo, le confische di bestiame che avvenivano realmente erano accompagnate da voci secondo le quali la carne sequestrata veniva seppellita sotto terra, oppure distribuita alla popolazione affamata¹⁶. Secondo la cosiddetta regola base dei *rumors* di T. Allport, la quantità delle voci che circolano dipende dal cambiamento del grado di importanza di un determinato evento, moltiplicato per l'ambiguità delle informazioni che abbiamo su di esso. In altre parole, i *rumors* si diffondono quando le situazioni che riflettono sono rilevanti per il pubblico, e, contemporaneamente, quando le notizie ricevute sono ambigue o insufficienti. La loro velocità di diffusione è direttamente proporzionale all'interesse per una data tematica, mentre è inversamente proporzionale al numero di informazioni ufficiali pervenute, e all'affidabilità delle fonti¹⁷. Meno possibilità ha una data popolazione di avere accesso a informazioni attendibili, maggiore sarà lo spazio per l'emergere di voci di ogni sorta. Di norma, la diffusione dei *rumors* a un livello di comunicazione interpersonale rende più verosimile l'informazione che viene trasmessa. Ciò detto, le voci che si diffondono in modo spontaneo prediligono il 'proprio' pubblico, ovvero quello che modula la verosimiglianza delle voci sulle pro-

prie esperienze e aspettative¹⁸. Non dimentichiamo che le sconfitte dell'armata rossa all'inizio del secondo conflitto mondiale portarono alla diffusione di voci pessimistiche riguardo a nuove clamorose sconfitte e a scismi interni alla leadership sovietica. In questo periodo si diffusero anche delle totali assurdità, del tipo che il generale Vorošilov è ferito e insiste sulla resa di Leningrado alla Germania; e che Budënyj è stato fatto prigioniero¹⁹.

I RUMORS: VOCE E/O TESTO?

I *rumors* non sono solo il risultato di una determinata visione del mondo (immaginfica e connotata emotivamente), ma ne sono anche all'origine. Secondo l'etnolinguista E. Levkieskaja, per quanto cangianti, i *rumors* si fondano su modelli culturali consolidati, che hanno a che fare con "gli elementi basilari della visione di mondo di una data nazione". In virtù di questo, la studiosa definisce i *rumors* non solo nei termini di un canale di comunicazione, bensì come uno specifico genere discorsivo e folklorico, esistente solamente all'interno della cultura orale e del discorso informale²⁰. Il sociologo B. Dubin ha intrapreso un tentativo di 'costruzione tipologica' dei *rumors*, rilevandone la struttura e il valore funzionale. Approcciandosi a essi come a uno specifico mezzo di registrazione e trasmissione di significati culturali (anche nell'ambito della società contemporanea), Dubin avvicina i *rumors* ai testi della 'cultura folklorica' o della 'cultura tradizionale', soprattutto in virtù della loro fondamentale caratteristica di 'oralità'²¹. Nelle 'sbobine' di relazioni orali, nelle denunce e nei dispacci segreti, nei giornali e nelle memorie, nei diari e nelle corrispondenze private si trova traccia di alcuni *rumors*, che entrano così a far parte delle fonti scritte. Seguendo la logica

¹⁵ B. Aksënov, *Povsednevnaja žizn' Petrograda i Moskvy v 1917 g.*, Moskva 2002, pp. 34-35.

¹⁶ GARF, f. 1235, op. 56, d. 8., l. 101.

¹⁷ Cfr. G. Allport, *Stanovlenie ličnosti: izbrannye trudy*, Moskva 2002, p. 139; M. Rober – F. Tillman, *Psichologija individa i gruppy*, Moskva 1988, p. 173.

¹⁸ A. Dmitriev, *Sociologija političeskogo jumora: očerki*, Moskva 1998, pp. 251-252.

¹⁹ D. Kargin, *Velikoe i tragičeskoe. Leningrad 1941-1942*, Sankt-Peterburg 2000, p. 31.

²⁰ E. Levkieskaja, *Sluchi kak rečevoj žanr*, "Fol'klor i postfol'klor: struktura, tipologija, semiotika", 2009, http://www.ruthenia.ru/folklore/ls09_program_levkieskaya.htm.

²¹ B. Dubin, *Reč', sluch, rasskaz: transformacija ustnogo v sovremennoj kul'ture*, in Idem, *Slovo – pis'mo – literatura: Očerki po sociologii sovremennoj kul'tury*, Moskva 2001, pp. 70-71.

del linguista francese Émile Benveniste, i *rumors* si possono caratterizzare non solo come ‘discorso’, ma anche come un tipo di ‘racconto’, cioè una comunicazione ‘verosimile’ e relativamente generica (non riconducibile a un caso particolare), proveniente da ‘estranei’ anonimi e assenti. Inoltre, la ‘letteratura dei *rumors*’ diventa mezzo di rinnovamento linguistico e di genere delle forme scritte²².

Allo stesso tempo, i *rumors* in quanto prodotto di un mondo in frantumi escono dai confini del folklore tradizionale, e diventano una forma di post-folklore. Secondo la definizione di S. Nekljudov, il post-folklore è un campo letterario costituito da testi che seguono degli schemi di tipo folklorico, ma i cui criteri formali non coincidono con quelli del folklore tradizionale (in questa categoria rientrano, per esempio, i graffiti, gli album illustrati femminili, o il cosiddetto ‘folklore in rete’). Come la cosiddetta ‘terza cultura’, il post-folklore si distacca sia dalla cultura elitaria che da quella patriarcale, andando a includere la cultura di massa, il folklore ‘basso’, e la letteratura naïf, realizzata da scrittori dilettanti²³.

Nel suo appellarsi a un ‘noi’ collettivo e indistinguibile, il *rumor* è vicino al folklore tradizionale. Alcuni studiosi ritengono che, come nelle fiabe o nelle byline, gli elementi costitutivi dei *rumors* siano al servizio di eroi dal significato sociale e di eventi straordinari, che svelano l’ipostasi della realtà²⁴. In modo analogo alle barzellette, le dicerie accumulano i significati culturali delle gerarchie sociali, dei ruoli e degli status, diventando uno strumento di adattamento simbolico di ciò che è nuovo ed estraneo, a ciò che è abituale e familiare. Tuttavia, a differenza delle fiabe e delle leggende, il *rumor* (come la bylina) si pone come comunicazione verosimile. Il “sussurro segreto delle masse”²⁵ crea un’atmosfera spirituale condivisa nella società. Se si guarda al fenomeno delle dicerie come a una reazione tradizio-

nalista alla ricostruzione della visione di mondo e dei realia operata dal modernismo (e successivamente dal post-modernismo), allora diventa evidente la loro caratteristica in quanto ‘genere’, e la loro attualizzazione scandalosa, sensazionale e rivelatoria. Questo ‘pathos svelatore’ si manifesta soprattutto in società chiuse dal punto di vista mediatico, riflettendo il processo di ‘produzione sociale dell’ignoranza’²⁶.

Oltre alla sfiducia nei confronti dell’informazione ufficiale, e al suo essere quantitativamente insufficiente rispetto alla domanda, un ruolo di primo piano in questo processo è giocato dalla necessità del singolo o di un gruppo sociale di accrescere il proprio status attraverso la trasmissione di ‘informazioni confidenziali’. La trasmissione di queste voci diventa non solo la rivelazione di un ‘sapere da iniziati’, ma riveste persino il ruolo di ‘oracolo’, che si distacca cioè dalla fonte anonima, accentuando la propria neutralità nei confronti del contenuto informativo delle stesse. Queste voci possono essere dimenticate l’indomani, ma possono anche essere trasmesse di generazione in generazione, trasformandosi così in testi canonici. L’orientamento mitopoietico, e la diffusione di un ‘sapere arcano’ avvicinano i *rumors* al folklore rituale.

RUMORS:

DAL FOLKLORE AL POST-FOLKLORE

Nonostante ciò, i *rumors* si iscrivono pienamente nelle caratteristiche del post-folklore. Come nel caso dei testi della letteratura naïf, l’interesse per questi ultimi è giustificato non dalle qualità artistiche, bensì dalle circostanze in cui emergono. Inoltre, i *rumors* nella società contemporanea si differenziano a seconda degli strati sociali e delle varie comunità, trasformandosi nella lingua franca di comunicazione confidenziale (corporativa) di un gruppo. Con questa caratteristica di confidenzialità, e con il suo orientarsi verso la singola personalità, il *rumor* distrugge la struttura dei ruoli sociali. Ciò che lo unisce al folklore in rete (e al folklore in generale) è l’anonimato. Inoltre, il ‘*rumor-maker*’ può creare e diffondere diverse voci contemporaneamente. La doppiezza del

²² Ivi, p. 73.

²³ Cfr. S. Nekljudov, *Posle fol’klora*, “Živaja starina”, 1995, 1, pp. 2-4.

²⁴ Cfr. B. Dubin — A. Tolstych, *Sluchi kak social’no-psichologičeskij fenomen*, “Voprosy psichologii”, 1993, 3, pp. 15-31.

²⁵ A. Achiezer, *Rossija: kritika istoričeskogo opyta*, III, Moskva 1991, p. 339.

²⁶ B. Dubin, *Reč’*, op. cit., p. 77.

ruolo del ‘cittadino ben informato’ (secondo la definizione di Alfred Schütz) è legata alla sua condizione di mediatore “tra il mondo degli ‘altri’ e quello dei ‘suoi’, dall’unione del nuovo con l’abituale”²⁷. Nella realtà sovietica qualsiasi informazione che uscisse dai confini delle comunicazioni ufficiali era trasmessa sotto forma di *rumor*. Tra l’altro, le fonti delle dicerie e i responsabili della loro diffusione potevano essere proprio gli stessi quotidiani e le riviste. I *rumors* generavano infatti una massa di quesiti ai quali le persone cercavano risposta in diverse istanze, ivi compresi i giornali. Proprio sulla base di tali quesiti le redazioni creavano rubriche del tipo ‘Risposte alle lettere dei lettori’. Non bisogna dimenticare che il post-folklore fa parte della cosiddetta ‘terza cultura’, che include a sua volta non solo il folklore ‘basso’, ‘per il consumo’, ma anche i prodotti della cultura di massa ‘per il mercato’²⁸. Gli stessi canali ‘ufficiosi’ per la trasmissione dei *rumors* si inseriscono a pieno titolo nello spazio del post-folklore. Quest’ultimo, di norma, è ideologicamente marginale, ma lo stesso si può dire dei *rumors*, i cui autori e diffusori (soprattutto nelle società di stampo autoritario e totalitario) aspirano alla neutralità ideologica. Grazie al perfezionamento dei mezzi di comunicazione di massa e ai processi di globalizzazione aumenta la velocità di trasmissione delle dicerie, e i confini della loro diffusione si espandono. Allo stesso tempo, esse si vanno sempre più specializzando a seconda delle tematiche che interessano i vari gruppi sociali o professionali coinvolti. Questo è dovuto in parte alla loro tendenza a diventare sempre più concise nel loro processo di diffusione, e allo stesso tempo ad acuire i dettagli rimasti, a seconda delle necessità e delle aspettative dei destinatari. Nonostante ciò, i *rumors*, analogamente ad altre forme del post-folklore, possono diffondersi ben oltre i confini dell’ambiente in cui hanno avuto origine. Internet, oltre ad essere un canale di trasmissione comodo ed efficace, fornisce anche una nuova caratteristica comunicativa, cioè l’anonimato elevato alla potenza. Secondo le

statistiche sociologiche l’Internet-lore²⁹ (per indicare il folklore online si usano anche i termini russi ‘*Netlor*’ o ‘*Fol’knet*’) è particolarmente predisposto alla diffusione di *rumors*. Uno dei segni distintivi del post-folklore è proprio l’utilizzo di questi ultimi come una forma di pubblicità commerciale, che si è guadagnata l’appellativo di ‘virus-marketing’. Il principio fondativo è la diffusione della pubblicità da parte dei consumatori stessi, attraverso lo scambio di opinioni su un determinato prodotto o servizio (spesso sotto forma di storie buffe), il che crea un effetto di affidabilità al messaggio.

Così il *rumor*, in aggiunta alla sua componente informativa di meccanismo di trasmissione delle opinioni e dei sentimenti della società, e oltre a essere uno strumento di influenza psicologica, acquisisce anche una dimensione post-folklorica. Questo ci permette di ampliare i confini d’uso della ‘cultura dei *rumors*’ come fonte di ricostruzione di processi storici, in particolare di quelli latenti.

www.esamizdat.it ◇ I. Orlov, “Come mosche, qui e là...”: i rumors come fonte di comunicazione nello spazio del post-folklore. Traduzione dal russo di M. Paludi (ed. or: Idem, “Slovo muchi, tut i tam...”: sluchi kak istočnik kommunikacii v prostranstve postfol’klora, in *Situacija postfol’klora: gorodskie teksty i praktiki*, Moskva 2015, pp. 12-21). ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 395-401.

²⁷ Ibidem.

²⁸ S. Nekljudov, *Fol’klor i ego issledovanija: vek dvadcatyj*, “Èkologija kul’tury”, 2006, 3, p. 122.

²⁹ In russo *internetlor*, termine composto da ‘*internet*’ + ‘*fol’klor*’ [N.d.T.].

◇ I. Orlov, “*Like Flies Here and There...*”: *Gossip as a Source of Communication in the Space of Postfolklore* ◇

Translated by Manuel Paludi

Abstract

Italian translation of “*Slovo mukhi, tut i tam...*”: *slukhi kak istochnik kommunikatsii v prostranstve postfol'klora* by Igor’ Orlov.

Keywords

Gossip, Rumors, Informal Communication, Post-Folklore.

Author

Igor’ Orlov is Doctor of Historical Sciences (2000) and Professor at the Higher School of Economics (Moscow) since 2002. He is a graduate of the Historical Faculty of the A. M. Gorky Kharkiv State University (1990). He is the author of more than 400 scientific papers; participant of the international project “Documents of the Soviet History”; member of the editorial board of the Russian Historic Encyclopedia; Expert of the Centre of the problematic analysis and state-administrative project planning of the RAS social science department; Editorial board member, scholarly journal *Contours of the Global Transformations: Politics, Law, Economy* (Moscow). His research areas include Soviet political and social history, Soviet political culture, actual theoretical problems of historical knowledge.

Translator

Manuel Paludi obtained his Bachelor’s Degree in Foreign Languages and Literatures at the State University of Milan in 2018 with the thesis *The Fool for Christ in Medieval and Contemporary Russian Culture. Literary Analysis of Moscow-Petushki by V.V. Erofeev*. In 2017 he spent a semester at the Pushkin State Russian Language Institute of Moscow. In 2020 he graduated in History of Russian Literature at Saint Petersburg State University with a thesis titled *Life-creating Iurii Olesha in the 1930s*. His research interests focus on soviet and post-soviet literature, and experimental novel studies. Currently, he is working on Sasha Sokolov’s novel *Between Dog and Wolf*.

Publishing rights

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



© (2022) Manuel Paludi

Internet nel folklore oppure folklore su internet? (folkloristica contemporanea e realtà virtuale)

Michail Alekseevskij

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 403-414 ◇

L'acostamento delle parole 'Internet' e 'folklore' nell'espressione *Internet-fol'klor* [Internet-folklore] appare paradossale alle persone comuni. Com'è possibile? Siamo abituati ad associare la parola 'folklore' a qualcosa di arcaico, di antico, alla tradizione, alla cultura contadina, al passato che viene tramandato. La parola 'Internet', al contrario, richiama, nel nostro immaginario, la modernità, le innovazioni, il progresso tecnologico, la vita cittadina, le recenti invenzioni. Può la realtà virtuale trovare spazio all'interno di un'opera letteraria dedicata al folklore? È ipotizzabile un folklore a tutti gli effetti fuso con il mondo del web? I più ligi alla tradizione, da sempre abituati ad associare il folklore alle byline, alle fiabe, agli stornelli, alle canzoni popolari, di certo senza esitazione dissentirebbero, e in un certo senso avrebbero ragione. La cultura contadina tradizionale, così come si conserva e rifiorisce nella modernità, non presenta alcun elemento di contatto con Internet.

Certamente, all'interno del web si possono trovare sia byline, che stornelli e fiabe popolari. Si tratta però, in tutti i casi, di 'monumenti del folklore', finiti in Rete provenendo dai libri oppure dagli archivi di materiale della tradizione. Non si può quindi parlare dell'*humus* naturale all'interno del quale si radica il folklore, ma, semplicemente, di un suo riflesso. Non è escluso che con il tempo le nonnine di campagna si spediranno l'un l'altra i testi delle formule magiche in formato elettronico o reciteranno gli stornelli in videoconferenza, ma per il momento non si è ancora arrivati a questo.

Decisamente più vicino a Internet è il moderno folklore urbano, il cui studio da parte della scienza nazionale si è consolidato negli ultimi due decenni. È risaputo come oggi siano molti gli abitanti

della città ad utilizzare la Rete, contribuendo, così, alla conservazione e alla diffusione del folklore urbano. Ma riesce questo folklore ad insinuarsi nel web? In che modo vi trova una sua collocazione? Si può definire Internet-folklore? Molte sono le domande che restano, inevitabilmente, senza risposta.

Mentre gli specialisti del folklore stabiliscono da quale angolatura affrontare la questione, i più intraprendenti già si guadagnano da vivere grazie all'Internet-folklore. Nell'estate del 2007 l'agenzia di marketing innovativo Promo Interactive, entrata a far parte della holding Next Media Group, ha avviato nel web il progetto *Netlore. Antologija setevogo fol'klora* [Netlore. Antologia del folklore in rete]¹, i cui ideatori si sono posti i seguenti obiettivi: 'ricerca e raccolta, sistematizzazione e descrizione, conservazione e promozione di meme di rete, di virus, di Internet-folklore'. Alla fine del 2007, sulla base dei materiali presenti nel sito, è stata pubblicata la raccolta *Pjatnicco. Antologija fol'klora RuNeta* [Pjatnicco. Antologia del folklore di RuNet, 2007]², pubblicizzata massicciamente sia su stampa che sul Web come 'il primo volume dedicato all'Internet-folklore'. A distanza di un anno lo stesso gruppo di lavoro ha pubblicato il seguito, la raccolta *Ura, ponedel'nik. Praktičeskoe rukovodstvo po vyživaniju v o'fise* [Evviva, è lunedì. Guida pratica per sopravvivere in ufficio, 2008]³, pure pensato per un pubblico di massa.

A. Kargin e A. Kostina nella prefazione alla raccolta *Internet i fol'klor* [Internet e folklore, 2009]⁴,

¹ <http://www.netlore.ru>.

² Cfr. *Pjatnicco. Antologija fol'klora RuNeta*, Moskva 2007.

³ Cfr. *Ura, ponedel'nik! Praktičeskoe rukovodstvo po vyživaniju v o'fise*, Moskva 2008.

⁴ Cfr. A. Kargin – A. Kostina, *Naučnoe osmyslenie internet-fol'klora: aktual'nye problemy i opyt issledovanija*, in *Internet*

commentando la pubblicazione del libro *Pjatnicco*, scrivono: “La sezione degli articoli dedicati alla comprensione dell’Internet-folklore è entrata a far parte del III volume della raccolta degli atti del Primo Congresso degli studiosi di folklore, già pubblicato nel 2006; questa circostanza ci autorizza a considerare il *Gosudarstvennyj Centr Russkogo Fol’klora* [Centro Statale del Folklore Russo] pioniere rispetto alle problematiche legate alla produzione artistica di carattere amatoriale in rete, assimilabile al folklore”⁵. In effetti, non si può non riconoscere che il Centro Statale del Folklore Russo⁶ abbia dato un forte impulso allo studio e alla comprensione scientifica dell’Internet-folklore in Russia⁷ nel novembre del 2007 si è tenuto il convegno *Folk-art-net: novye gorizonty tvorčestva. Ot tradicii k virtual’nosti* [Folk-art-net: nuovi orizzonti della produzione artistica. Dalla tradizione al virtuale]. Successivamente hanno visto la luce sia una selezione di articoli su questo argomento nell’almanacco scientifico *Tradi-*

cionnaja kul’tura [Cultura tradizionale, 2007]⁸, che due raccolte di articoli scientifici: *Folk-art-net: novye gorizonty tvorčestva* [Folk-art-net: nuovi orizzonti dell’attività artistica, 2007]⁹, *Internet e folklore* [2009]¹⁰.

La questione sta nel fatto, però, che gli ideatori del progetto Netlore non studiano l’Internet-folklore dal punto di vista scientifico; il loro compito è piuttosto quello di imparare a usarlo per scopi commerciali. Nell’aprile del 2008 l’editore del libro *Pjatnicco* Alexander Gagin, in occasione della conferenza *Internet i Biznes* [Internet e Business], è intervenuto con una relazione dal titolo *Internet-fol’klor: istočnich virusnyh reklamnyh idej* [Internet-folklore: fonte di idee promozionali virali]. In questa trattazione si parlava di come utilizzare i meccanismi di diffusione dell’Internet-folklore con l’intento di condurre economiche ma efficaci campagne promozionali sul web. Il produttore del progetto Netlore Timofej Bokarev ha commentato in questo modo i suoi propositi: “Intendiamo non solo diffondere il tema del folklore online, ma anche di immetterlo nei ‘canali’ commerciali. Siamo fiduciosi che i progetti basati sull’Internet-folklore possano risultare interessanti ad un ampio pubblico ed essere richiesti dalle agenzie pubblicitarie”¹¹.

Non ha molto senso indignarsi per le ‘vendite’ delle società dei media, che guadagnano grazie all’utilizzo dell’Internet-folklore. È il loro lavoro e non si può non ammettere che lo svolgano con una certa professionalità: i loro manuali, nonostante il prezzo elevato, vengono costantemente acquistati da coloro che, per motivi di lavoro, dispongono di un computer. Ciò che conta è altro; il successo del progetto Netlore dimostra come l’Internet-folklore non sia qualcosa di astratto, bensì di concreto. Non si limita ad esistere, ma vanta una tal diffusione da renderne possibile l’utilizzo a scopi commerciali.

Cosa ci dicono a questo proposito gli studiosi, esperti del folklore? Bisogna riconoscere che, al mo-

i fol’klor: Sbornik statej, a cura di A. Zacharov, Moskva 2009, pp. 5-18.

⁵ A. Kargin – A. Kostina, *Naučnoe osmyslenie*, op. cit., p. 6.

⁶ Fondato nel 1990 per iniziativa dal *Ministerstvo kul’tury i Akademii Nauk* [Ministero della cultura e dell’Accademia delle Scienze] negli anni Novanta, il centro ha mantenuto questa denominazione fino al 2016, quando è stato rinominato in *Centr russkogo fol’klora* [Centro del folklore russo] (<http://www.folkcentr.ru/istoriya/>) [N.d.T].

⁷ A onor del vero, va detto che un lavoro veramente pionieristico in quest’ambito era stato pubblicato già più di dieci anni prima degli eventi descritti. Si tratta di un breve articolo dei ricercatori israeliani Ch. Bar-Itzhak e L. Fialkova *Folklor i komp’juter: k postanovke problemy* [Folklore e computer: per una formulazione della questione] che, per quanto è dato sapere, rappresenta il primo lavoro in lingua russa sul folklore in Internet. Cfr. Ch. Bar-Itzhak – L. Fialkova, *Fol’klor i komp’juter: k postanovke problemy*, in *Jazyk i kul’tura. Četvërtaja meždunarodnaja konferencija. Materialy*, a cura di S. Burago, Kiev 1996, pp. 143-152. Lavori scientifici su questo argomento in inglese sono apparsi anche prima: risale al 1990 l’articolo di John Dorst sulle newsletters in formato elettronico accompagnate da aneddoti (J. Dorst, *Tags and burners, cycles and networks: Folklore in the Telectronic Age*, “Journal of Folklore Research”, 1990 [XVII], 3, pp. 179-191), a un anno di distanza viene pubblicato l’articolo di Bruce L. Mason sugli ‘emoticons’ come forma di folklore virtuale (B. L. Mason, *‘Smileys’ and ‘Sad Faces’*. *A little bit of Net Lore*, “Dear Mr. Thoms”, 1991, 20, pp. 20-35). Ma non ci si limita a questo, infatti articoli sul folklore informatico hanno visto la luce in America ancora prima dell’avvento di Internet (R. D. Beatty, *Computerlore: The Bit Bucket*, “New York Folklore”, 1976 [II], 3-4, pp. 223-224; W. S. Fox, *Computerized Creation and Diffusion of Folkloric Materials*, “Folklore Forum”, 1983 [XVI], 1-2, pp. 5-20).

⁸ <http://www.trad-culture.ru/>, 3.

⁹ Cfr. *Folk-art-net: novye gorizonty tvorčestva. Ot tradicii – k virtual’nosti: Sbornik statej*, a cura di A. Kargin – A. Kostina, Moskva 2007.

¹⁰ Cfr. *Internet i fol’klor*, op. cit.

¹¹ <http://www.promo.ru/>.

mento, sono ancora lontani dall'imprenditorialità degli uomini d'affari. Un numero decisamente esiguo di ricercatori nazionali si occupa in maniera sistematica dell'Internet-folklore; tuttavia vari studiosi manifestano scetticismo sul fatto che il folklore possa esistere nel web. Di conseguenza molti ricercatori hanno speso tutte le loro energie sia per dimostrare che l'Internet-folklore nonostante tutto esiste¹², sia per fornire una descrizione, seppur sommaria, delle sue caratteristiche, superando così le resistenze dei colleghi¹³.

La tendenza conservativa della comunità che studia il folklore nel web non è un fenomeno tipico della sola Russia. In molti paesi del mondo si attivano procedure per uno studio scientifico dell'Internet-folklore (tra i leader in questo settore si annoverano gli Stati Uniti, il Brasile, l'Estonia, la Lituania, la Francia, l'Ungheria), tuttavia anche in questo caso un numero significativo di opere è costituito da saggi di carattere descrittivo sull' 'Internet-folklore in generale' (a volte accompagnati da ridondanti critiche rivolte ai colleghi scienziati che non dedicano a questo fenomeno culturale la dovuta attenzione, oltre che dall'esortazione 'ad affrontarne lo studio con maggiore impegno')¹⁴.

Molti di questi lavori contengono acute osservazioni e preziosi giudizi su questo argomento; tuttavia si evidenzia la circostanza per la quale gli autori non fanno praticamente riferimento l'uno all'altro, ripetendo così in continuazione le stesse idee, quasi che, di volta in volta, ognuno di loro facesse, a modo suo, la 'scoperta dell'America'. Ecco che, ad esempio, l'idea che l'interazione tra gli utilizzatori della Rete coniughi in sé elementi della comunicazione scritta e verbale, viene ripetuta in alcune decine di articoli nazionali e internazionali¹⁵, per di più quasi sempre senza richiamare le fonti.

È evidente che molti studiosi siano vittime del luogo comune secondo il quale l'Internet-folklore sia un ambito praticamente inesplorato. Semplicemente non pensano che prima di loro se ne sia già occupato qualcun altro, pertanto si atteggiavano a 'pionieri'. Tuttavia, è tempo di guardare in faccia alla realtà – l'era dei 'pionieri' nel campo dell'Internet-folklore si è conclusa già alla fine degli anni Novanta. Scienziati di diversi paesi hanno ad oggi pubblicato innumerevoli articoli, un paio di dozzine di monografie¹⁶ e diverse decine di raccolte scienti-

2000, pp. 4-10; S. Brinkerhoff, 'Cyberlore' and other Electronic Horrors: Folklore in an Age of New Inventions, in Idem, *Contemporary folklore*, Broomall 2003, pp. 55-64; S. Arroyo Redondo, *Magia y superstición en la era de Internet*, "Culturas Populares. Revista Electrónica", 2006, 2, (<http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/arroyo.pdf>); V. Krawczyk-Wasilewska, *e-Folklore in the Age of Globalization*, "Fabula", 2006 (XLVII), 3-4, pp. 248-254; J. Marques de Melo, *Folkcomunicação na Era digital*, "Razón y palabra", 2006 (XLIX), (<http://dialnet.unirioja.es/servlet/dcart?info=link&codigo=1997858&orden=68122>); T. J. Blank, *Examining the Transmission of Urban Legends: Making the Case for Folklore Fieldwork on the Internet*, "Folklore Forum", 2007 (XXXVII), 1, pp. 15-26; E. Sava, *Éléments d'ethnologie contemporaine. Le Folklore sur l'Internet*, "Studia Universitatis Babeş-Bolyai – Philologia", 2009, 2, pp. 47-64.

¹² Dello stesso tenore (anche se in direzione opposta) è l'articolo del culturologo ucraino E. Krasnokutskij, che dimostra come la "risata in Internet non sia folklore, ma *fakelore*, cioè NON esista *come tale*". Cfr. E. Krasnokutskij, *SmechoNet, ili Smecha Net (k postanovke voprosa o vozmožnostijach Interneta kak sredy obitanija smečovoj kul'tury)*, "DOXA" (δόξα): Gnoseologični i antropologični vimiри smikhu, 2003, 3 http://www.philosophy.ua/ua/lib/regular/doxa/?doc:int=116#_Toc145351925.

¹³ Cfr. V. Rukomojnikova 'Virtual'nyj' fol'klor: za i protiv, Joškar-Ola 2004; V. Rukomojnikova, *Samodejatel'noe tvorčestvo pol'zovatelej seti Internet kak javlenie postfol'klora*, in *Pervyj Vserossijskij kongress fol'kloristov: Sbornik dokladov*, III, a cura di A. Kargin, Moskvā 2006, pp. 289-297; V. Rukomojnikova, *Internet kak sreda sušestvovaniija fol'klora*, in *Folk-art-net*, op. cit., pp. 54-62; V. Rozin, *Fenomen setevogo fol'klora*, "Tradicionnaja kul'tura", 2007 (VIII), 3, pp. 15-22; A. Kargin – A. Kostina, *Internet i fol'klor – tehnologija i tradicija*, "Tradicionnaja kul'tura", 2007 (VIII), 3, pp. 5-15; A. Kargin – A. Kostina, *K voprosu ob issledovanii internet-tvorčestva*, in *Folk-art-net*, op. cit., pp. 9-26; A. Tichomirov, *K voprosu o stanovlenii setevogo sposoba bytovaniija gorodskogo fol'klora*, in "Voprosy kul'turologii", 2008, 10, pp. 63-65.

¹⁴ Cfr. B. Biebuyck, *Du folklore au cyberlore: Paroles électroniques, avez-vous donc une âme?*, "Cahiers de littérature orale", 2000 (XLVII), pp. 43-94; T. S. Valovic, *Virtual folklore: Breaking the news about the Internet*, in *Digital mythologies: The Hidden Complexities of the Internet*, a cura di T. S. Valovic, New Brunswick (NJ)

¹⁵ In Russia, questo argomento è trattato in dettaglio maggiormente nelle opere di O. Lutovinova e A. Pančenko: O. Lutovinova, *Internet kak novaja 'ustno-pis'mennaja' sistema kommunikacii*, "Izvestija Rossijskogo Gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta im. Gercena", 2008 (LXXI), 11, pp. 58-65; A. Pančenko, *Internet i fol'kloristika*, in *Aktual'nye problemy sovremennoj fol'kloristiki i izučeniija klassičeskogo nasledija russkoj literatury: Sbornik naučnych statej pamjati professora E.A. Kostjuchina*, a cura di A. Vlasov, Sankt-Peterburg 2009, pp. 104-122.

¹⁶ Tra le monografie che trattano di questo tema, un posto particolare ricoprono i libri sulle leggende metropolitane in Internet. Cfr. K. Wiebe, *This is not a Hoax: Urban Legends on the Internet*, Baltimore 2003; P. Donovan, *No Way of Knowing: Crime, Urban Legends and the Internet*, New York 2004; T. Heyd, *Email Hoaxes: Form, Function, Genre Ecology*, Amsterdam 2008.

fiche¹⁷ sul tema dell'*Internet i fol'klor* [Internet e folklore]. Oggigiorno non è pensabile scrivere di Internet-folklore partendo 'da zero'. Atteggiamento di gran lunga più coscienzioso parrebbe, in prospettiva, quello di comprendere l'esperienza pregressa e, partendo dalla sua valutazione, passare da considerazioni sommarie sull'Internet-folklore in generale', a un'analisi più specifica delle sue singole espressioni. In questo modo, le polemiche degli studiosi riguardo l'esistenza dell'Internet-folklore, cesserebbero spontaneamente.

Al contempo, non si può negare che i lavori esistenti su questo tema siano, talora, contraddittori e incoerenti, cosa che in parte si può imputare alla scarsa conoscenza dell'attività dei colleghi, di cui si è accennato sopra. Indicative, in tal senso, sono alcune discrepanze terminologiche: fino ad oggi gli studiosi delle varie forme che il folklore può assumere nel web non hanno coniato un termine univoco per riferirsi all'oggetto di studio. Nella tradizione scientifica russa i termini più diffusi sono 'Internet-folklore'¹⁸ e 'folklore in rete'¹⁹, tuttavia talvolta si utilizzano anche i termini 'folklore virtuale'²⁰ e *in-*

*ternetlop*²¹. All'estero, ai più comuni termini *internet folklore* e *netlore* si affiancano *computerlore*²², *computer folklore*²³, *virtual folklore*²⁴, *cyberlore*²⁵, *e-Folklore*²⁶, *digital folklore*²⁷. Del resto, la confusione con la terminologia non è a tal punto temibile quanto la confusione rispetto a ciò che con essa si vuole indicare. Proviamo a soffermarci su questa questione più approfonditamente.

COSA SI INTENDE PER INTERNET-FOLKLORE?

Se da un lato la natura paradossale dell'idea stessa dell'Internet-folklore attira l'attenzione degli studiosi e ne stimola l'immaginazione, dall'altro li conduce in una sorta di *impasse*, giacché proprio l'oggetto di studio presenta contorni non ben definiti. In altre parole, molti studiosi del folklore non dubitano dell'esistenza dell'Internet-folklore e desiderano studiarlo, pur non avendo, generalmente, una chiara idea di cosa sia. Del resto, alcuni ricercatori si ingegnano a scrivere articoli interessanti sull'Internet-folklore pur non avendone cognizione; ne sono un esempio le recenti pubblicazioni del Dottore in scienze filosofiche T. Suslova²⁸.

¹⁷ Compilando la bibliografia per questo articolo, l'autore recuperò oltre 50 lavori scientifici in lingua russa sul folklore in Internet e più di 250 opere in lingue straniere. È possibile consultare la bibliografia al link: (<http://mdalekseevsky.narod.ru/biblio-internet.html>). Integrazioni bibliografiche possono essere inviate all'indirizzo mail alekseevsky@yandex.ru.

¹⁸ Cfr. A. Kargin – A. Kostina, *Naučnoe osmyslenie*, op. cit.; Ju. Lanskaja, *Amerikanskije 'Bogus Warnings' ('ložnye predupreždenija ob opasnosti') i rossijskie 'pis'ma nesčast'ja'*, in *Internet i fol'klor*, op. cit., pp. 158-169; M. Alekseevskij, "Čto mne volka v letnji znoj...": *problemy tekstologii fol'klora v Internete*, in *Internet i fol'klor*, op. cit., pp. 71-89; G. Vlasova, *Internet-pozdravenija kak žanr postfol'klora*, in *Internet i fol'klor*, op. cit., pp. 302-308; T. Suslova, *Internet-fol'klor kak forma mežkul'turnoj komunikacii*, in *Dej'nicii kul'tury*, VIII, a cura di È. Burmakina – I. Maksimova – I. Sochan' – M. Balandin, Tomsk 2009, pp. 286-297.

¹⁹ Cfr. D. Radčenko, *Setevoj fol'klor kak sposob osmyslenija aktual'noj real'nosti*, in *Folk-art-net*, op. cit., pp. 63-75; V. Rozin, *Fenomen setevogo fol'klora*, op. cit.; O. Frolova, *Vizual'naja speciĭka setevogo anekdota*, "Tradicionnaja kul'tura", 2007 (VIII), 3, pp. 30-36; V. Metal'nikova, *Bajka ob acckom bajane (tradicionnye fol'klornye žanry i ich modifikacii v Internete)*, in *Internet i fol'klor*, op. cit., pp. 106-116; A. Petrova, *Jazyk i tekst setevogo fol'klora: sleng, anekdot i častuška*, in *Internet i fol'klor*, op. cit., pp. 218-234; N. Džalilova, *Virtual'no-fol'klornye formy prezentacii identičnosti v Internete*, in *Internet i fol'klor*, op. cit., pp. 294-301.

²⁰ Cfr. V. Rukomojnikova "Virtual'nyj' fol'klor: za i protiv", op. cit.; O. Lutovinova, *Bajka v virtual'nom fol'klora*, "Russkij jazyk za

rubežom", 2009 (XLII), 2, pp. 77-82.

²¹ Cfr. S. Nekljudov, *Il folklore della città contemporanea*, "eSamizdat", 2022 (XV), pp. 241-253.

²² R. D. Beatty, *Computerlore: The Bit Bucket*, "New York Folklore", 1976 (II), 3-4, pp. 223-224.

²³ Cfr. E. Brunvand, *The Heroic Hacker: Legends of the Computer Age*, in Idem, *The Truth Never Stands in the Way of a Good Story*, Urbana 2000, pp. 170-198.

²⁴ Cfr. T. S. Valovic, *Virtual folklore*, op. cit.

²⁵ Cfr. B. Biebuyck, *Du folklore*, op. cit.; S. Brinkerhoff, 'Cyberlore', op. cit.

²⁶ Cfr. V. Krawczyk-Wasilewska, *e-Folklore*, op. cit.

²⁷ Cfr. K. Miller, *Grove Street Grimm: Grand Theft Auto and Digital Folklore*, "Journal of American Folklore", 2008 (CXXI), 481, pp. 255-285.

²⁸ Il grado di conoscenza del materiale da parte di T. Suslova può essere valutato rispetto a come lei risolve la questione della divisione in generi dell'Internet-folklore: "L'Internet-folklore è oggi rappresentato da tendenze stilistiche di genere e correnti di vario tipo: saggi, diari, genere della scrittura su guest book", T. Suslova, *Internet-fol'klor*, op. cit., p. 292. Tuttavia, la poca familiarità con l'argomento non impedisce all'autore di esprimere eloquenti dichiarazioni e generalizzazioni 'di carattere filosofico': "L'Internet-cultura nelle forme del folklore appare come una delle più brillanti sottoculture della modernità, sintetizza infatti in sé tutte le possibili varianti attraverso le quali si può sviluppare la cultura moderna e suscita maggior interesse", ivi, p. 289. Resta però un mistero per il lettore capire

Lasciando da parte i tentativi del tutto infondati di una teorizzazione dell'‘Internet-folklore in generale’, si possono individuare quattro principali strategie per definire questo fenomeno.

In accordo con il primo approccio, l'Internet-folklore è costituito da opere assimilabili ai generi tradizionali del folklore, disseminate in Internet e che, di norma, narrano delle nuove tecnologie computazionali (fiabe sugli hacker, stornelli su “Živoj Žurnal”²⁹, proverbi su amministratori di rete, ecc.)³⁰. Questa interpretazione dell'Internet-folklore parrebbe la più convincente: si mutua la veste formale con la quale viene tradizionalmente rappresentato l'elemento del folklore e l'Internet-cultura la riempie di nuovi contenuti. In generale, una simile interpretazione ben si coniuga con l'impianto metodologico utilizzato negli studi contemporanei sul folklore, che vede al primo posto un collegamento genetico tra le forme moderne del folklore e quelle tradizionali.

Sulla base di questo assunto, compito principale dello studioso è quello di ricercare, all'interno di materiale contemporaneo, elementi tipici della cultura tradizionale: se questi ultimi, nel nuovo ambiente, non subiscono significativi cambiamenti, il ricercatore parla di ‘tradizione’, se si ravvisano variazioni, allora siamo in presenza di ‘innovazione’.

Un tale approccio si confà, indubbiamente, allo studioso del folklore, che ha, generalmente, più dimestichezza con elementi di cultura tradizionale contadina, piuttosto che di modernità urbana. Ravvisando ‘elementi familiari’ all'interno di materiale nuovo, si sente a proprio agio, tanto più in considerazione del fatto che il principio della trasmissione genetica gli fornisce il pretesto per dare alle sue trattazioni un taglio ‘analitico’ e non ‘descrittivo’. Ma davvero un simile approccio metodologico possiede un potenziale esegetico? Ad una più attenta analisi

del materiale sorgono dei dubbi proprio in questo rispetto.

Così, ad esempio, T. Bystrova, analizzando le fiabe in Internet (su Kolobok e il computer, su Investor³¹, sui rasta, sulle matricole, ecc.), giunge alla conclusione che “questo nuovo folklore non abbia ancora del tutto definito i propri contorni, essendo appena entrato nel nuovo spazio e conservando, per lo più, le caratteristiche delle fiabe tradizionali, anche se estremamente cliché e modernizzate”³². Al contempo, la questione se sia possibile in questo caso parlare di continuità delle tradizioni e di conservazione dei ‘tratti della fiaba tradizionale’, resta una discussione ancora aperta.

In primo luogo, una quantità significativa di fiabe sul web, analizzate da T. Bystrova, presenta riferimenti non al folklore, ma alla letteratura fiabesca (ad esempio, la ‘fiaba’ ecologica sul Brutto Anatroccolo, diventato a tal punto ripugnante a causa del fatto che il lago in cui viveva fosse ricoperto da uno strato di olio combustibile). In secondo luogo, anche le fiabe che vantano un'origine nel folklore, sottoposte nel web a un processo di ‘ammodernamento’, giungono alla conoscenza degli autori delle nuove versioni non da ‘autentici elementi di folklore’, ma attraverso i libri per bambini contenenti immagini. Infine, non si può non notare che è più facile reperire nel web, per lo più, ‘rifacimenti’ umoristici di trame fiabesche dei classici piuttosto che, propriamente, ‘fiabe della nuova era’. In questo senso, è più corretto parlare non tanto di ‘Internet come nuovo spazio vitale della fiaba’, quanto di ‘fiabe parodiate all'interno di Internet’, come fa A. Čikalova³³.

In sostanza, la maggior parte dei prodotti di questa tipologia (ad esempio gli stornelli sugli amministratori di sistema o le byline sugli hacker) ha un rapporto indiretto con la tradizione del folklore. Di solito si tratta di parodie d'autore e di stilizzazioni letterarie, dagli esiti più o meno felici, dove la veste folklorica rappresenta solo uno degli elementi utilizzati per la realizzazione del nuovo testo. Diciamo che il genere dello stornello non va più di moda per

chi sia colui al quale l'internet-cultura “suscita maggior interesse”. Cfr. A. Savčenko – T. Suslova, *Filosofsko-antropologičeskie osnovanija Internet-fol'klora kak formy komunikacii*, “Credo New”, 2008 (IV), http://www.intelros.ru/readroom/credo_new/credo_04_2008/3036-filosofsko-antropologičeskie.html.

²⁹ <https://www.livejournal.com>.

³⁰ Cfr. V. Rukomojnikova ‘Virtual'nyj' fol'klor, op. cit.; K. Bystrova, *Internet kak sovremennyj areal bytovanija skazki*, “Filologija i čelovek”, 2009 (III), 1, pp. 166-171; V. Metal'nikova, *Bajka*, op. cit.; A. Čichalova, *Parodii na skazku v seti Internet, in Internet i fol'klor*, op. cit., pp. 146-157.

³¹ <https://www.banki.ru/wikibank/investor/>.

³² K. Bystrova, *Internet*, op. cit., p. 170.

³³ Cfr. A. Čichalova, *Parodii*, op. cit.

il cittadino della nostra era, che nella vita di tutti i giorni non si mette certo a cantare stornelli. Tuttavia, avendo conoscenza di prodotti di questo genere, può utilizzarne la forma per creare una loro parodia; si genera così un effetto comico per lo più grazie al contrasto che nasce dalla fusione di contenuti nuovi in una ‘veste tradizionale’³⁴. Va osservato che la maggior parte dei testi di questo genere non registra un’ampia circolazione in Rete, trattandosi di creazioni *una tantum*: l’autore compone un testo, lo diffonde sul web, i visitatori di quella determinata pagina lo leggono, si divertono, ma solo in rarissimi casi lo rimettono in circolazione.

Il secondo approccio attraverso cui analizzare l’Internet-folklore consiste nell’allargare il campo d’indagine, oltre al folklore, anche alle tradizioni dei ‘manager del computer’ (web designers, amministratori di sistema, programmatori, ecc.), aree professionali, la cui attività è connessa a computer e Internet³⁵. Un simile approccio sembra percorribile, sebbene presenti molti limiti. È indubbio che anche i ‘manager del computer’, come tanti altri ambiti professionali, possiedano un proprio gergo, proprie tradizioni e un proprio ‘folklore’, tuttavia non sono gli unici utilizzatori di Internet. Sarebbe illegittimo negare a tutti gli altri utenti della rete il diritto di essere loro stessi fautori della conservazione e diffusione dell’Internet-folklore.

Gli studiosi, che utilizzano un terzo approccio per demarcare l’Internet-folklore come fenomeno della cultura moderna, vi correlano qualsiasi testo di folklore urbano reperibile su Internet³⁶. Secondo

questa logica, verrebbero ricomprese nell’Internet-folklore, ad esempio, tutte le barzellette disseminate nell’Internet, indipendentemente dal fatto che circolino o meno anche in forma orale.

I punti di forza di un tale approccio sono evidenti: è immediatamente chiaro dove stia l’Internet, e dove il folklore. Tuttavia, una più attenta analisi del materiale a disposizione dimostra come la semplicità e la chiarezza nella definizione dell’oggetto indagato non siano poi così scontate. Vale la pena considerare le questioni metodologiche, con le quali di solito si scontrano gli studiosi che sostengono questo tipo di approccio all’Internet-folklore, prendendo come esempio proprio gli aneddoti.

Immaginiamo di leggere il testo di una famosa storiella per bambini su come un poliziotto ha fermato Čeburaška e il coccodrillo Gena: “Vanno Gena e Čeburaška in bicicletta. Čeburaška è seduto sul volante. Un poliziotto va loro incontro, li ferma e ordina: - Togliete questa cosa dal volante. - Io non sono Srul’, sono Čeburaška, - risponde Čeburaška offeso”³⁷. L’autore del presente articolo ricorda che questa storiella circolava parecchio, in forma orale, alla fine degli anni Ottanta, vale a dire che la sua origine non è in alcun modo riconducibile né all’Internet, né all’internet-cultura. Allo stesso tempo, la ricerca condotta dall’autore nel novembre 2009 sul portale Yandex digitando la frase chiave “Io non sono Srul’, sono Čeburaška” mostra come questa storiella ricorra, nelle sue diverse varianti, in più di un migliaio di piattaforme virtuali. Non si tratta solo di siti che raccolgono barzellette, ma anche di diari online (blog), siti di incontri, social network, forum di vario genere. Tra le risorse web che il motore di ricerca restituisce dopo l’elaborazione della richiesta,

todach v Internete, in *Slavjanskaja tradicionnaja kul'tura i sovremennyj mir*, XI, Ličnost' v fol'klore: ispolnitel', master, sobiratel', issledovatel', Moskva 2008, pp. 284-295; M. Krasikov, *Internet kak parta (studentčeskaja epigrafiya v seti)*, in *Internet i fol'klor*, op. cit., pp. 170-179; E. Samodelova, *Škol'nyj fol'klor v Internete i Internet i fol'klor*, Moskva 2009, pp. 180-193.

³⁴ Si veda un tipico esempio di testo simile, dove l’ulteriore effetto comico crea una variante allo stornello tradizionale da ‘trattorista Fedja’ a ‘programmatore: “Di conoscere sogno / Il programmatore Fedja / Però lui non nota / La mia mul’timedija” <http://www.hackzona.ru/hz.php?name=News&file=article&sid=7138>.

³⁵ Cfr. K. Šumov, *Professional'nyj miš programmistov*, in *Sovremennyj gorodskoj fol'klor*, a cura di A. Belousov – I. Veselova – S. Nekljudov, Moskva 2003, pp. 128-164; M. Vojcićka, *Čarers'ka subkul'tura u prostori mižu. Naroždenija novogo kul'turnog geroja sučasnosti*, in *Magisterium: sbornik naučnih trudov*, XIX, Kyiv 2005, pp. 61-68; O. Frolova, *Korporativnyj i nekorporativnyj anekdot*, in *Folk-art-net*, op. cit., pp. 43-53.

³⁶ Cfr. D. Verner, *Anekdoty iz Rossii' i fol'klor internetovskoj èpochi*, “Russkij Žurnal”, 17.06.2003 http://old.russ.ru/netcult/20030617_verner.html; P. Borodin, *Fol'klor v Internete i vne ego: popytka sopostavlenija*, in *Folk-art-net*, op. cit., pp. 27-42; P. Borodin, *K voprosu o sobiratel'skoj strategii: eščë raz ob anek-*

³⁷ Per cogliere la comicità della storiella si fa notare il gioco di parole legato all’espressione ‘этого с руля’, letteralmente ‘questa cosa dal volante’. Nella comunicazione orale il sintagma ‘с руля’ potrebbe venir frainteso come ‘сруля’ (dall’unione della preposizione ‘с’ con il sostantivo al caso genitivo ‘руля’) e interpretato come nome proprio di persona maschile al caso accusativo, diventando così ‘этого Сруля’, ossia ‘questo Srul’ [N.d.T.].

anche la versione online di un articolo scientifico di A. Archipova, *Rolevye struktury detskich anekdotov* [Strutture di ruolo delle storielle per l'infanzia]³⁸, dove l'aneddoto sopra ricordato rappresenta solo uno tra i materiali di studio. Si può quindi affermare che il raccontino legato allo 'srul' goda di ampia diffusione nella realtà virtuale. Ma è questa una condizione sufficiente per poterlo, a buon diritto, attribuire all'Internet-folklore?

La risposta a questa domanda è più complessa di quanto possa sembrare. La nostra opinione è che in questo caso la circolazione della barzelletta nel web sia secondaria rispetto alla sua diffusione in forma orale. La maggior parte di coloro che possiedono un solido bagaglio culturale legato alla tradizione, hanno imparato questa storiella già durante l'infanzia, senza l'ausilio di Internet; divulgando questo testo nella rete essi, tutt'al più, realizzano ciò che nella pratica del collezionismo viene definito 'auto-riproduzione'. Con riferimento alla storiella dello 'srul', l'esistenza orale è quella originale e autentica, mentre la riproduzione su carta o la sua diffusione in Rete rappresentano una seconda forma di esistenza. Portiamo ora un altro esempio, attingendolo da un ambito culturale parallelo: la poesia di Puškin *Ja vas ljubil* [Vi ho amato] è ugualmente diffusa su vari siti web, la si trova spesso nei blog e viene più volte re-inoltrata attraverso la posta elettronica, ma non per questo si annovera tra le opere riconducibili alla letteratura in Rete, così come Puškin non si può definire un poeta del web. Perciò, in questo caso sembra più sensato parlare non tanto di un particolare Internet-folklore, quanto dell'esistenza di un 'collettivo' folklore urbano del web³⁹.

Infine, il quarto approccio per circoscrivere l'oggetto di studio si fonda sulla rappresentazione del ruolo fondamentale che la comunicazione su web riveste per l'esistenza stessa dell'Internet-folklore. Semplificando, si fanno rientrare nell'internet-folklore solo quelle forme del folklore che esistono e vengono divulgate principalmente (talvolta anche

esclusivamente) in Rete⁴⁰. Come sembra, questo principio di determinazione dell'Internet-folklore in maggior misura riflette la specificità di questo fenomeno (e, facciamo notare, è più vicino alla cognizione che la scienza mondiale possiede rispetto all'Internet-folklore), tuttavia non si può non riconoscere che in questo caso i suoi confini risultino abbastanza indefiniti.

Tutti gli approcci metodologici sopra descritti si basano, in maggiore o minore misura, su un'ormai collaudata classificazione di genere, elaborata dagli studi classici sul folklore. Lo studioso utilizza i generi a lui più familiari (la fiaba, lo stornello, la barzelletta, ecc.) per segnalare la 'presenza di elementi del folklore'; ciò gli consente di poter parlare con una certa autorevolezza di "modifiche dei generi tradizionali del folklore"⁴¹. Quando ad essere sottoposte ad osservazione sono le forme tradizionali dell'internet-cultura, lo studioso non ha a disposizione questi, per così dire, 'appigli'. Come ad esempio, nella raccolta *Pjatnicco. Antologia del folklore di RuNet* (2007), tra le principali forme dell'Internet-folklore spiccano le cosiddette *fotožaby*⁴².

Una *fotožaba* è il risultato dell'elaborazione digitale, attraverso un programma di editing grafico, di alcune immagini allo scopo di renderle più comiche (la denominazione rimanda al famoso programma di editing Adobe Photoshop). Di norma, sul forum o all'interno della comunità virtuale che ruota attorno ad una determinata tematica, uno dei partecipanti condivide un'immagine originale e propone a tutti coloro che lo desiderino, di 'editarla', dopodiché gli utenti interessati inviano una certa quantità di *fotožaby*, rifacimenti comici ricavati dalle immagini originarie.

⁴⁰ Cfr. D. Radčenko, *Sovremennyyj kinematografičeskij anekdot v uslovijach setевой kommunikacii*, in *Pervyj Vserossijskij kongress*, op. cit., pp. 307-317; O. Frolova, *Vizual'naja specijka*, op. cit.; O. Lutovinova, *Anekdot v smečovom mire Interneta*, "Elektronnyj vestnik Centra perepodgotovki i povyšeniya kvalifikacii po filologii i lingvostranovedeniju", 2007, 4, <http://analiculturolog.ru/index.php?module=subjects&func=viewpage&pageid=324>; G. Vlasova, *Internet-pozdravlenija*, op. cit.; Ju. Lanskaja, *Amerikanskije 'Bogus Warnings'*, op. cit.; O. Lutovinova, *Bajka*, op. cit.

⁴¹ Si veda, ad esempio, V. Metal'nikova, *Bajka*, op. cit.

⁴² *Pjatnicco*, op. cit. *Fotožaba* — distorsione dall'inglese 'photoshopping' o 'fotofuck' [N.d.T.].

³⁸ Cfr. A. Archipova, *Rolevye struktury detskich anekdotov*, in *Mifologija i povsednevnost: gendernyj podchod v antropologičeskich disciplinach: Sbornik statej*, a cura di K. Bogdanov — A. Pančenko, Sankt-Peterburg 2001, pp. 298-338.

³⁹ Cfr. M. Alekseevskij, "Čto mne volka v letnji znoj... ", op. cit.

È quasi impossibile rintracciare nella cultura tradizionale un parallelo più o meno appropriato di una *fotožaba*, perciò non c'è da meravigliarsi se in Russia non sia, ad oggi, ancora apparso uno studio rigoroso sugli aspetti tradizionali e antropologici legati a questo tangibile fenomeno dell'internet-cultura⁴³. Ma ha senso, in generale, ricondurre le *fotožaby* all'Internet-folklore, se non si ravvisano fenomeni analoghi nel folklore tradizionale? Certamente sì. Il punto è che le *fotožaby* vengono create e diffuse sul web secondo le stesse leggi per le quali si creano e diffondono anche alcune forme dell'Internet-folklore, più vicine alla cultura tradizionale (ad esempio, barzellette e scherzi sul web su qualche evento significativo del nostro tempo). I meccanismi, secondo i quali si crea e si divulga questo tipo di Internet-folklore, sono ampiamente descritti nelle opere di D. Radčenko⁴⁴.

Comprendiamo come l'Internet-folklore, inteso come uno degli elementi costitutivi della cultura in Rete, possa significativamente distaccarsi dal folklore tradizionale, generando non pochi problemi metodologici quando se ne affronti lo studio. Va aggiunto che non solo le nuove forme, insolite per lo studioso, creano difficoltà nel determinare i confini dell'oggetto di indagine. Non è meno complesso, ad esempio, distinguere chiaramente tra 'aneddoti per il web' e 'aneddoti tradizionali'. Come sopra indicato, la comune storiella 'tramandata oralmente' può circolare anche nel web, ma si tratterà pur sempre di una seconda forma di esistenza.

Tuttavia, in Rete si possono incontrare anche quei

generi di storielle praticamente impossibili da raccontare. Ecco cosa scrive a tal proposito la linguista O. Frolova:

Internet genera la propria storiella di Rete, pensata non per la ricezione uditiva, ma visiva, non deve cioè essere né recitata, né ascoltata, bensì scritta e letta. [...] Si possono riconoscere alcuni tratti distintivi di questi aneddoti di Rete, la cui ricezione è visiva: impossibilità di presentarli nella tradizionale forma orale; difficoltà della narrazione per l'eccessiva lunghezza del testo orale; perdita dell'effetto comico del testo quando viene presentato oralmente⁴⁵.

Le proprietà descritte di simili aneddoti consentono di ricondurli, con una certa sicurezza, all'Internet-folklore; è evidente che la natura virtuale sia, per questo genere di testi, quella prioritaria. Al contempo esistono alcuni aneddoti nati appositamente per il web e li apparsi per la prima volta, per i quali la componente visiva, della quale scrive O. Frolova, non è caratterizzante, nonostante l'elevata circolazione. In quanto a forma essi non si distinguono dalle riproduzioni testuali delle ben note storielle 'orali', ma per origine e natura si dovrebbe ricondurli all'Internet-folklore. È ovvio che in questo caso il confine tra aneddoti 'tradizionali' in Internet e specifici 'aneddoti per il web' potrebbe apparire non del tutto chiaro.

Abbiamo così descritto i principali approcci di ricerca nella definizione dell'Internet-folklore, determinandone il più produttivo. Questo fenomeno è stato finora considerato dal punto di vista sincronico, come fa la maggior parte degli studiosi. Tra l'altro l'internet-cultura in generale e l'Internet-folklore in particolare soggiacciono a veloci dinamiche di trasformazione (non è un caso che i lavori scientifici in questo ambito abbiano una tendenza a diventare rapidamente obsoleti), che vanno necessariamente considerate quando se ne intraprende lo studio. Pertanto risulta molto più promettente un'analisi dell'Internet-folklore in prospettiva diacronica.

L'INTERNET-FOLKLORE E I SUOI DIVULGATORI

Nell'idea comune (e in alcuni lavori scientifici) il web è spesso percepito come una sorta di spazio glo-

⁴³ Tuttavia, tra le opere straniere sull'Internet-folklore, lavori di tal genere sono quasi inesistenti. Fanno eccezione un paio di articoli del ricercatore americano Russell Frank: "Worth a Thousand Words": *The Photographic Urban Legend and the Illustrated Urban Legend*, "Contemporary Legend. New Series", 2003, 6, pp. 119-145; *When the Going Gets Tough, the Tough Go Photo-shopping: September 11 and the Newslore of Vengeance and Victimization*, "New Media & Society", 2004 (VI), 5, pp. 633-658, e un articolo dello studioso di folklore di origine olandese, Theo Meder: *PhotoShop-lore and the Growing Perception of Division between 'Us' and 'Them' in the Netherlands*, in *Minderheiten und Mehrheiten in der Erzählkultur*, a cura di S. Hose, Bautzen 2008, pp. 259-277.

⁴⁴ Cfr. D. Radčenko, *Sovremennij kinematografičeskij anekdot*, op. cit.; Idem, *Setevoj fol'klor*, op. cit.; Idem, *Konstruktirovanie istoričeskogo v processe setevoj kommunikacii*, in *Internet i fol'klor*, op. cit., pp. 235-244.

⁴⁵ O. Frolova, *Vizual'naja specifička*, op. cit., p. 31.

bale indefinito, dove si può trovare di tutto e di più. Peraltro l'Internet non esisterebbe senza i suoi utilizzatori: se non ci fossero le persone ad usarlo, sarebbe semplicemente un involucro, un ambiente inerte di comunicazione e informazione. Di conseguenza, non ha molto senso considerare l'Internet-folklore di per sé, senza prestare attenzione agli utenti della Rete, che ne sono i creatori, i divulgatori e gli utilizzatori⁴⁶.

Già da molti anni vengono regolarmente condotte in Russia ricerche sociologiche sulla popolazione del web. Sulla base dei dati raccolti, è possibile farsi un'idea di come sia cambiato il profilo dell'utilizzatore russo medio. Consideriamo questa evoluzione analizzando il materiale tratto delle ricerche del Fondo *Obščestvennoe mnenie* [Opinione comune]⁴⁷, analizzato nell'arco temporale che va dal 2002 al 2009.

Nell'autunno del 2002 solo l'8% della popolazione adulta della Russia ha utilizzato Internet almeno una volta ogni sei mesi, inoltre, oltre il 20% dell'utenza totale riguardava i soli moscoviti. Ulteriori elementi ricavati dai risultati del sondaggio consentono di delineare un ritratto approssimativo dell'utente medio di quel momento: si tratta di maschio (61%) di età compresa tra i 18 e i 34 anni (68%) con grado di istruzione di livello universitario o medio superiore (69%), che vive in una grande città e percepisce un reddito significativamente sopra la media.

Verso l'autunno del 2009 la situazione era notevolmente cambiata, quando almeno una volta a semestre il 32% della popolazione russa navigava sul web. Ciò ha comportato un significativo aumento, in percentuale, di utenza su base regionale: più del 75% degli utilizzatori era composto da residenti di piccole e medie città, nonché da residenti delle campagne. Ora le donne (49%) utilizzano il web quasi quanto gli uomini (51%), sono diventate più intraprendenti anche le persone di età superiore a 35 anni (40%). Però, come prima, la maggior parte degli utenti è ancora costituita da persone che possiedono

un grado di istruzione di livello universitario o medio superiore (76%) e reddito superiore alla media.

Sebbene ad un primo sguardo gli indicatori quantitativi complessivi abbiano evidenziato un'impennata, è necessario riconoscere che sulla base dei dati a fine 2009, meno di un terzo della popolazione russa utilizza occasionalmente Internet, contestualmente al fatto che il 68% non si è ancora familiarizzato con questo genere di progresso tecnologico. Fino a questo momento i principali *habitué* della Rete restano i giovani che vivono nelle città, con un alto grado di istruzione e reddito elevato. Esattamente loro sono stati e continuano ad essere i principali divulgatori dell'Internet-folklore⁴⁸.

Come si può vedere, se per un verso si può parlare di crescita dell'utenza che popola il web, non si può dire la stessa cosa con riferimento alla qualità della navigazione. Tuttavia è importante capire non solo il tipo di utenza della Rete, ma anche come questa operi al suo interno. E in questo senso l'analisi sul piano diacronico mostra cambiamenti radicali.

La rivoluzione nello sviluppo dell'Internet a livello mondiale è avvenuta alla metà degli anni Duemila. La nuova applicazione per la creazione di siti web venne denominata Web 2.0 (Web 2.0). Questo termine spopolò in seguito all'articolo scritto dal programmatore Tim O'Reilly *Čto takoe Veb 2.0?* [Che cos'è il Web 2.0?], pubblicato per la prima volta nel 2005⁴⁹.

Il principio di base del Web 2.0 sta nel coinvolgimento degli utenti alla creazione e all'editing di materiale (contenuto) di un sito Internet. Se in passato i programmatori creavano siti Web che l'utente poteva solo visitare passivamente (nel migliore dei casi, poteva lasciare un commento su un forum o nel guest book⁵⁰), adesso compito principale del programmatore è diventato quello di progettare piattaforme-web, dove gli stessi utenti possono

⁴⁶ Uno dei pochi lavori russi che vanno in questa direzione appartiene a O. Frolova: *Anekdot kak otraženie interesov pol'zovatelja, in Internet i fol'klor*, op. cit., pp. 117-130.

⁴⁷ <http://www.fom.ru>.

⁴⁸ L'Internet-folklore è particolarmente popolare negli ambienti di lavoro impiegatizi, dove i dipendenti realizzano, leggono e si scambiano i loro prodotti per 'ammazzare il tempo' sul posto di lavoro.

⁴⁹ Cfr. la versione aggiornata dell'articolo: T. O'Reilly, *What is Web 2.0: Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software*, "Communications & Strategies", 2007, 1, 22.08.2007, <http://ssrn.com/abstract=1008839>.

⁵⁰ Area di un sito Internet nella quale i singoli utenti possono scrivere note o commenti: <https://www.treccani.it/> [N.d.T.].

creare e condividere il contenuto che a loro interessa.

Tipici esempi di siti dell'epoca del Web 2.0 sono i blog (internet diari): i programmatori creano le piattaforme a loro dedicate, ma è l'utente comune a mantenere in vita il diario (blog). In Russia ha riscosso un enorme successo il sito blog LiveJournal.com (più conosciuto come *Živoj Žurnal* o *ŽŽ*), che ha avuto un enorme impatto sulla vita sociale della Russia della seconda metà degli anni Duemila⁵¹. Gli utenti dell'Internet russo sono stati maggiormente attratti da siti-social (i più popolari sono Odnoklassniki.ru e V Kontakte.ru), oltre che da vari siti multimediali, attraverso i quali è possibile caricare su Internet materiale fotografico, audio e video (la principale risorsa online è l'hosting video di YouTube). Tutte, ugualmente, risorse dell'epoca Web 2.0.

Il risultato di questa rivoluzione del Web 2.0 è stato un grande cambiamento nel modo in cui gli utenti comuni si approcciano al web. Se in passato ne utilizzano per lo più passivamente i contenuti, creati da una cerchia ristretta di tecnici specialisti, adesso hanno l'opportunità di far sentire la propria voce, riversando contenuti propri all'interno di piattaforme Internet appositamente predisposte.

Qual è il *trait d'union* tra tutto questo e l'Internet-folklore? Il più diretto. Per molto tempo i materiali caricati nel web sono stati ideati, principalmente, da un ristretto circolo di specialisti di informatica. È proprio grazie agli sforzi di questi informatici che tra la fine degli anni Novanta e l'inizio degli anni Duemila sono apparsi, in Internet, molti dei loro lavori professionali su folklore e pseudo-folklore (proverbi sul sistema operativo DOS, stornelli sugli hacker, ecc.). Precisamente all'interno del loro ambiente operativo hanno preso vita le prime forme dell'Internet-folklore.

Dopo che con l'aumento della diffusione della Rete e la comparsa delle risorse Web 2.0 una gran quantità di utenti abituali ebbe la possibilità di esprimer-

si, la situazione cambiò drasticamente. L'ex élite di Internet cominciò ad avere sempre meno voce in capitolo, il profilo della Rete iniziò a crearsi un'identità propria, principalmente grazie agli utenti ordinari (*čajniki*, secondo la terminologia dei computer). *Čajniki idut: menjajuščijsja oblik RuNeta* [Arrivano i *čajniki* a cambiare l'aspetto di RuNet] — così si intitola l'articolo della culturologa inglese Anna Boyles su questo processo evolutivo⁵². I *čajniki* hanno portato con sé, nell'Internet, anche il proprio folklore, il moderno folklore urbano, ossia una parte vitale della vita dell'utente medio. Nella seconda metà degli anni Duemila la quantità di testi che circolano in Rete, relativi al folklore urbano 'tradizionale', cresce rapidamente; a giudicare da tutto, la popolarità dei blog ha giocato un ruolo chiave in questo processo. Sta cambiando anche l'Internet-folklore, diventa meno 'esoterico' e più di massa, a volte addirittura irrompendo al di fuori dei confini del web, nel mondo reale, come è successo con l'ormai divenuto leggendario Medved⁵³.

* * *

Come abbiamo cercato di dimostrare, è molto importante per lo studioso distinguere tra Internet-folklore e folklore in Internet. Nel primo caso Internet rappresenta l'ambiente prioritario di esistenza, nel secondo, semplicemente secondario. Lo studio dell'Internet-folklore è più difficile sul piano metodologico, poiché le sue forme si differenziano molto da quelle tradizionali, già oggetto di approfondita indagine negli studi di folklore. Al contempo già prolifica, in questo ambito, una serie di studi promettenti,

⁵² Cfr. A. Boyles, *Čajniki idut: menjajuščijsja oblik RuNeta*, in *Control + Shift*, op. cit., pp. 29-44.

⁵³ Cfr. N. Murav'eva — I. Muchaeva, *'Preved Medved': ot subkulturnogo slenga k 'norme' jazyka?*, in *Folk-art-net*, op. cit., pp. 76-82; H. Schmidt, *Virtual Vova und Präsident Medved. Kunst, Literatur und Politik im russischen Internet*, "Transit. Europäische Revue", 2008, 35, pp. 175-193; D. Burkhart — H. Schmidt, *'Grüße vom Bären'. Die russische Internet-Folklore als narrativer Nährstoff der Literatur*, "Arcadia — International Journal for Literary Studies", 2008 (XLIII), 2, pp. 408-432; D. Burkhart — H. Schmidt, *"Geht ein Bär durch den Wald": Zu Status und Varietät der russischen Internet-Lore*, "Zeitschrift für Slawistik", 2009, 54, pp. 20-43.

⁵¹ Cfr. V. Metal'nikova, *Žizn' v "Živom Žurnale" Interneta*, in *Folk-art-net*, op. cit., pp. 90-98; E. Gornyj, *Russkij LiveJournal: vlijanie kul'turnoj identičnosti na razvitie virtual'nogo soobščestva*, in *Control + Shift. Publičnoe i ličnoe v russkom Internete*, a cura di N. Kondradova — È. Šmid — K. Tojbiner, Moskva 2009, pp. 103-124.

cosicché le prospettive di questo ramo del folklore sembrano piuttosto rosee.

Non è stata ancora sviluppata una metodologia per lo studio dell'esistenza del folklore urbano 'tradizionale' su Internet, tuttavia va notato che molti studiosi del folklore sono già abituati a utilizzare il web per la loro attività di raccolta dati. Così, ad esempio, è difficile trovare uno studio recente dedicato alle barzellette, in cui non siano presenti testi presi dalla Rete. Tuttavia, quasi sempre la raccolta e l'utilizzo, nel lavoro, di materiali folklorici presi da Internet vengono condotti in maniera caotica e asistemica. Di conseguenza, uno dei compiti attuali della moderna scienza del folklore dovrebbe essere quello di eliminare tali lacune attraverso la messa a punto di un solido approccio metodologico per la raccolta, la sistematizzazione e l'accurata analisi testuale del folklore urbano all'interno di Internet.

www.esamizdat.it ◇ M. Alekseevskij, *Internet nel folklore oppure folklore su internet?* (*folkloristica contemporanea e realtà virtuale*). Traduzione dal russo di T. Triberio (ed. or. Idem, *Internet v fol'klore ili fol'klor v Internete?* (*Sovremennaja fol'kloristika i virtual'naja real'nost'*, in *Ot Kongressa k Kongressu. Navstreču Vtoromu Vserossijskomu kongressu fol'kloristov. Sbornik materialov*, Moskva 2010, pp. 151-166). ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 403-414.

◇ **M. Alekseevskii, *Internet in Folklore or Folklore on the Internet? (Contemporary Folklore Studies and Virtual Reality)*** ◇

Translated by **Tania Triberio**

Abstract

Italian translation of *Internet v fol'klore ili fol'klor v Internete? (Sovremennaia fol'kloristika i virtual'naia real'nost'* by Mikhail Alekseevskii.

Keywords

Internet-Folklore, Folklore Studies, Virtual Reality, Urban Anthropology.

Author

Mikhail Alekseevskii is an anthropologist, folklorist, Director of the Centre for Urban Anthropology Strelka KB. He graduated from the Faculty of History and Philology of the Russian State University for the Humanities, Department of philology in 2001. After obtaining his diploma, he entered the postgraduate school at the Marques Block Center for Historical Anthropology (Russian State University for the Humanities) and, in 2005, he defended his PhD thesis *Food and Meal in Rituals and Ritual Folklore of the Russian North*. He participated in a number of scientific expeditions in Russia, Ukraine, Latvia and Estonia, studying the socio-cultural characteristics of modern cities. Author of over 80 scientific publications (urban anthropology and contemporary folklore). Since 2014 he is a full member of the International Society of Applied Anthropology, head of the Centre for Urban Anthropology Strelka KB.

Translator

Tania Triberio graduated cum laude twice in Foreign Languages and Literatures & Linguistics (Verona University, Department of Foreign Languages and Literatures). She qualified for teaching in 2013 (TFA) at Ca' Foscari University (Venice). Permanent teacher since 2019. Anils' member. She obtained a PhD in Slavistics in 2018: Modern, foreign languages, literatures and culture (Verona University). Doctoral thesis' title: *La categoria grammaticale dei 'predicativi' all'interno del Corpus Nazionale della lingua russa (NKRJA). Indagini e proposte* [The grammatical category of 'predicatives' within the National Corpus of Russian language (NKRJA). Investigations and proposals]. Among her publications, studies concerning: comparative linguistics, syntax, morphology, semantics, translation, lexicography, corpora, didactics. She works as a temporary professor at Verona University since 2018 and cooperates in some (inter)national projects concerning (accessible) didactics and translation.

Publishing rights

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



© (2022) Tania Triberio

Folklore e potere in una società chiusa

Aleksandra Archipova, Sergej Nekljudov

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 415-442 ◇

1.

IL ‘NUOVO FOLKLORE’ DEL ‘MONDO NUOVO’.
ANNI VENTI E TRENTA DEL ‘900

QUANDO parliamo di ‘tradizioni orali’ (o ‘tradizioni folkloriche’) in relazione al materiale russo del XX secolo, ci troviamo davanti a due significati di questa espressione. Secondo un’accezione conservatrice, il folklore sarebbe la cosiddetta arte del popolo, prodotta da quegli strati sociali che non padroneggiano i codici della letteratura e della cultura ‘alta’, vale a dire soprattutto testi e tradizioni contadine. Dopo la Rivoluzione, questa visione romantica della letteratura orale come espressione dello ‘spirito del popolo’ è stata riconsiderata alla luce della dottrina marxista della lotta di classe e il folklore ha cominciato a essere letto quale riflesso di questa lotta.

Le catastrofi sociali dell’inizio del XX secolo (le migrazioni dalla periferia al centro e viceversa, ma anche l’abolizione della Zona di residenza ebraica) hanno innescato uno spontaneo ‘movimento di massa’, che ha accelerato lo scambio di informazioni tra strati sociali che prima della Rivoluzione erano tra loro assai distanti, creando così le condizioni per un rapido processo di contaminazione dei testi folklorici, prima patrimonio di gruppi sociali isolati. I contadini, ad esempio, la cui comprensione della realtà, di norma, non travalicava i confini del proprio villaggio, hanno acquisito la possibilità, inedita fino ad allora, di mettere in connessione gli avvenimenti circostanti con quelli su scala nazionale e con le azioni del governo; di conseguenza, testi folklorici assolutamente tradizionali hanno iniziato ad arricchirsi di nuovi riferimenti all’attualità politica. Sull’onda dell’interesse per la vita degli strati meno istruiti della società (le ‘classi oppresse’, il proletariato), nel primo ventennio del ‘900 in Russia e nei circoli di emigrazione venne

‘scoperto’ il cosiddetto nuovo folklore¹, una diversa forma di tradizione orale — sia dal punto di vista del contenuto, che della struttura² — che occupa una posizione paritaria accanto alle tradizioni patriarcali, rurali e arcaiche³.

In questo breve periodo (fino alla fine degli anni Venti del ‘900), i testi orali urbani iniziano ad essere considerati come narrative spontanee, ‘dal basso’ e si profilano addirittura come lingua della strada: si parla di ‘lingua di strada’, ‘folklore di strada’, ‘arte di strada’ e ‘arte urbana di strada’⁴. Questa interpretazione del folklore abbracciava tutto ciò che in precedenza non rientrava affatto nella sfera d’interesse di etnologia e folklore: *rumors* e leggende metropolitane, racconti della piccola borghesia, canzoni, strilli in rima di venditori ambulanti e commercianti, barzellette, stornelli, frasi idiomatiche della ‘neolingua sovietica’ (*novojaz*)⁵. In pratica includeva ogni rappresentazione del mondo moderno prodotta da determinati gruppi sociali, soprattutto afferenti alle diverse subculture urbane.

Nel 1922 D. Zelenin interviene alla Sezione letteraria dell’Associazione degli studiosi di Charkiv

¹ Nella monografia estremamente solida di T. Ivanova sulla storia della folkloristica russa del XX secolo, purtroppo, al ‘nuovo folklore’ e ai suoi studiosi è assegnato un posto incommensurabilmente minore rispetto ai generi classici. Cfr. T. Ivanova, *Istorija russkoj folkloristiki XX veka: 1900–pervaja polovina 1941*, Sankt-Peterburg 2009.

² Cfr. A. Archipova — S. Nekljudov, *Folklore sull’asfalto*, “eSamizdat”, 2022 (XV), pp. 271–275.

³ Cfr. S. Nekljudov, *Il folklore della città contemporanea*, “eSamizdat”, 2022 (XV), pp. 241–253.

⁴ V. Straten, *Tvorčestvo gorodskoj ulicy*, in *Chudožestvennyj folklor*, II–III, a cura di Ju. Sokolov, Moskva 1927, pp. 163, 160, 147.

⁵ Cfr. R. Jakobson, *Vliv revoluce na rusky jazyk*, Praha 1921; G. Vinokur, *Revolucionnaja frazeologija*, “LEF”, 1923, 2, pp. 117–139; S. Karcevskij, *Russkij jazik i revolucija*, in idem, *Iz lingvističeskogo nasledija*, Berlin 1923 (ristampa: Moskva 2001); A. Seliščev, *Jazyk revolucionnoj èpochi: Iz nabljudenij nad russkim jazykom poslednich let (1917–1926)*, in idem, *Trudy po russkomu jaziku*, Moskva 2003, I, Jazyk i obščestvo.

con una relazione dal titolo *Sovremennaja russkaja častuška* [Lo stornello russo contemporaneo], in cui fornisce giustificazione teorica delle differenze tra vecchio e nuovo folklore musicale⁶. Nel 1924 G. Vinogradov scrive l'articolo intitolato *Etnografija e modernità*, nel quale afferma che il periodo post-rivoluzionario non sarebbe affatto 'una degenerazione dei tempi antichi', quanto piuttosto un momento estremamente favorevole per i ricercatori, perché permette l'osservazione in tempo reale dei processi di svolta della cultura e del folklore⁷. N. Ončukov, in una nota sul folklore degli Urali, riferendosi al numero di racconti registrati, menziona dei quaderni di folklore carcerario, stornelli e liriche:

Se si trovasse un ricercatore disposto a occuparsene, il carcere minorile di Verchotur'e darebbe un raccolto davvero ricco: i ragazzini che vi sono confinati arrivano letteralmente da ogni angolo della Repubblica [...] Inoltre il riformatorio possiede, ovviamente, un suo tipico folklore carcerario. Eccone un esempio, un indovinello: "È quella cosa che ti ama, ma ti dà il tormento, / Mentre tu lo odi, ma gli dai la caccia (il pidocchio)"⁸.

Gli appelli di D. Zelenin, G. Vinogradov e di altri studiosi furono ascoltati, sia sul piano pratico, che su quello teorico. Tra il 1920 e il 1928, in Russia e in emigrazione fu pubblicata una significativa quantità di lavori dedicati, per esempio, al folklore dei soldati dell'Armata Rossa e dell'Armata bianca⁹, dei *nepmany* e delle operaie delle fabbriche; fu studiato il repertorio di canzoni dei cantanti di strada¹⁰, furono raccolti album di folklore operaio e persino delle carceri minorili. Venne pubblicata una decina di lavori sugli stornelli e sulle canzoni¹¹ e nel 1922 il lin-

guista Vladimir Šklovskij pubblica l'articolo *Narod smečtsja: jumor sovremennoj reči* [Il popolo ride: l'umorismo nel linguaggio contemporaneo]¹², mentre suo fratello, più famoso rispetto a lui, pubblica l'articolo *O teorii komičeskogo* [Teoria del comico] (un'analisi delle barzellette contemporanee)¹³. V. Straten pubblica un articolo sulla canzone urbana¹⁴, G. Vinogradov interviene più volte all'Associazione geografica sul moderno folklore dei bambini¹⁵, mentre la specialista di byline A. Astachova prepara per la stampa il volume *Canzoni dei cantanti di strada di Leningrado*¹⁶. R. Jakobson, V. Šklovskij, S. Karcevskij e A. Seliščev raccolgono attivamente esempi di innovazione linguistica e materiali che oggi definiremmo 'parafolklorici'.

Le raccomandazioni pratiche dell'Istituto di cultura del linguaggio per la registrazione del folklore contemporaneo ripetono quasi parola per parola l'appello di Vinogradov:

Gli enormi cambiamenti nel mondo dell'industria e dell'agricoltura del nostro Paese e i massicci mutamenti di classe conseguenti devono suscitare una varietà di risposte poetiche tra le larghe masse popolari: canzoni, stornelli, indovinelli, proverbi, modi di dire, fiabe, barzellette e racconti simili. È compito della scienza raccogliere senza sosta tutte queste opere, prendendo in considerazione gli avvenimenti e i vari atteggiamenti dei diversi segmenti della popolazione nei confronti della situazione attuale¹⁷.

La 'pragmatica del folklore' balza in primo piano. Durante il 1917 l'agitazione rivoluzionaria passa at-

⁶ Cfr. D. Zelenin, *Das heutige russische Schnaderhüpfel (Častuška)*, "Zeitschrift für slavische Philologie", 1925 (I), 3-4, pp. 343-370; D. Zelenin, *Sovremennaja russkaja častuška*, in *Zavetnye častuški iz sobranija A. D. Volkova: v 2 t.*, a cura di A. Kulagin, Moskva 1999, II: *Političeskije častuški*, pp. 459-482.

⁷ G. Vinogradov, *Ėtnografija i sovremennost'*, "Sibirskaja živaja starina", 1923, p. 18.

⁸ N. Ončukov, *Iz ural'skogo fol'klora*, in *Skazočnaja kommissija v 1927*, Leningrad 1928, p. 33.

⁹ Cfr. E. Nedzel'skij, *Narodnaja poėzija v gody revoljucii*, "Volja Rossii", Praha 1924, 5, pp. 1-28.

¹⁰ *Pesni uličnyh pevcov*, a cura di A. Astachova, Leningrad, 1932. Rukopisnyj otdel Instituta russkoj literatury (Puškinskij Dom) Rossijskoj akademii nauk (RO IRLI RAN), r. V, k. 25, p. 7, ed. chr. I, 2.

¹¹ Si vedano, tra gli altri, D. Semenovskij, *Sovremennaja častuška*, "Krasnaja nov'", 1921, 1, pp. 53-61; A. Bol'sakov, *Sovetskaja derevnja (1917-1925): Ėkonomika i byt*, Leningrad 1925.

¹² V. Šklovskij, *Narod smečtsja: jumor sovremennoj reči*, "Letopis' doma literatov", 1922, 8-9, pp. 7-8.

¹³ V. Šklovskij, *K teorii komičeskogo*, "Epopeja", 1922, 3, pp. 57-67.

¹⁴ Cfr. V. Straten, *Tvorčestvo*, op. cit.

¹⁵ G. Vinogradov, *Detskie tajnye jazyki*, "Sibirskaja živaja starina", 1926 (VI), 2.

¹⁶ Cfr. *Pesni*, op. cit. "Nel 1932 la folklorista leningradese Anna Astachova aveva pronta per la pubblicazione la raccolta *Pesni uličnyh pevcov* [Canzoni dei cantanti di strada]. Comprendeva testi di canzoni, stornelli e versetti, registrati dalla ricercatrice tra il 1930 e il 1932 nei mercati e nei mercatini delle pulci leningradesi da cantanti che li eseguivano in pubblico e che si guadagnavano da vivere in questo modo", M. Lur'e, *I cantanti di strada degli anni Venti e le loro 'canzoni-cronaca': a proposito dei contesti sociali di funzionamento dei fenomeni (post)folklorici*, "eSamizdat", 2022 (XV), pp. 321-335.

¹⁷ OSF, *O sobiranii sovremennogo fol'klora*, "Sovetskaja Azija", 1930, 5-6, p. 352, cit. in N. Komelina, *Političeskij fol'klor iz "osobogo chranenija" fol'klornogo fonda Puškinskogo Doma*, in *Russkij političeskij fol'klor: issledovanija i publikacii*, a cura di A. Pančenko, Moskva 2013. Ringraziamo la collaboratrice del Puškinskij dom N. Komelina per averci fornito la pre stampa dell'articolo.

traverso i canzonieri. In modo particolare durante la Prima guerra mondiale, i tedeschi lanciano nelle trincee russe dei canzonieri appositi, con fini di propaganda (ad esempio, nella zona di una divisione bavarese in Lettonia venivano lanciati nelle trincee russe diversi canzonieri al giorno e “gli agenti tedeschi riferivano che i soldati russi accoglievano i canzonieri con ‘canti e gioia’”) ¹⁸. Subito dopo la rivoluzione di Febbraio nasce un piano per creare un nuovo ‘inno popolare’ su una melodia folklorica: “La redazione della rivista ‘Muzykal’nyj sovremennik’ suggerì di utilizzare una melodia popolare già esistente” ¹⁹. Ed infine appare il progetto di Vja. Ivanov, che prevede che un canto corale rituale apra e chiuda gli eventi collettivi degli ‘uomini nuovi’ ²⁰.

Proprio in quel periodo (anni Venti del ‘900) si tenta di individuare un registro linguistico che permetta di ‘comunicare con il popolo’. Questo era l’obiettivo del quotidiano “Krest’janskaja gazeta” ²¹, che fu fondata proprio per avviare un dialogo con la classe contadina e fu chiusa quando lo Stato non ebbe più necessità di un tale dialogo:

La “Krest’janskaja gazeta” è amica dei contadini e li difende. Ogni contadino non dovrebbe solo leggerla, ma anche partecipare alla scrittura dei suoi articoli. Se ancora nessuno ha mai scritto del tuo villaggio, scrivici tu per primo. Scrivi solo la verità, solo ciò che sai con certezza e che hai controllato. Scrivi in modo conciso e leggibile. Se non sai leggere e scrivere bene, scrivi in stampatello ²².

La redazione di “Novaja derevnja”, rivolgendosi ai propri corrispondenti rurali, dava le seguenti istruzioni: “Corrispondente, tieni a mente che ogni tuo appunto non solamente verrà stampato o approfondito, ma entrerà anche in quella selezione di

documenti ‘vivi’ che fungeranno da voce del villaggio per le organizzazioni e gli enti direttivi” ²³.

Il ‘nuovo folklore’ si rivela interessante sia per i teorici, che per gli empiristi del nuovo mondo ²⁴. Muovendo da simili posizioni, le nuove riviste e i nuovi almanacchi letterari “Krasnaja nov” ²⁵, “Novyj mir” ²⁶, “LEF” ²⁷, “Novyj LEF” ²⁸, “Pereval” ²⁹ iniziarono a prestare attenzione alle forme folkloriche contemporanee ³⁰. Già in un articolo di D. Semenovskij del 1921, questa posizione veniva formulata con precisione:

La letteratura è un riflesso della vita. Le canzoni e gli stornelli popolari rappresentano la vita del popolo nel modo migliore e più completo. Nessun evento passerà senza che il popolo lo abbia immortalato vividamente nei propri brevi stornelli, per lo più di quattro strofe.

E così il folklore (in questo caso lo stornello), secondo questo approccio, riflette tutti gli aspetti della vita nel villaggio:

[...] il compito del presente articolo è svelare come il popolo veda gli eventi a lui contemporanei in questi stornelli [...] In alcuni vengono stroncati i comitati [...] In altri vengono derisi i Soviet

¹⁸ B. Kolonickij, *Simvolj vlasti i bor’ba za vlast’: K izučeniju političeskoj kul’tury rossijskoj revoljucii 1927 goda*, Sankt-Peterburg 2001, p. 323, nota 236.

¹⁹ Ivi, p. 286.

²⁰ L. Zubarev, *Metamorfozy teorii “chorovogo dejstva” Vjačeslava Ivanova posle revoljucii*, in *Russkaja filologija: Sb. rabot molodych filologov*, IX, Tartu 1998, pp. 140-148.

²¹ Nel 1926 il fondo del giornale “Krest’janskaja gazeta” contava 1 milione di lettere (S. Krjukova, *Krest’janskije istorii: Rossijskaja istorija 20-ch godov v pis’mach i dokumentach*, Moskva 2001, p. 7).

²² Ibidem.

²³ “Novaja derevnja”, 05.09.1926; cit. in L. Lebedeva, *Povsednevnaja žizn’ penzenskoj derevnij v 1920-e gody: tradicija i peremeny*, Moskva 2009, pp. 90-91.

²⁴ Frank Miller, autore del famoso libro *Folklore for Stalin*, ha torto quando accusa le autorità sovietiche e gli uomini del *Proletkul’t* di disprezzare totalmente il folklore (F. Miller, *Folklore for Stalin: Russian Folklore and Pseudofolklore of the Stalin Era*, New York; London 1990, p. 11): essi, certo, non amavano il folklore tradizionale, considerato un ‘reliquo del passato’, ma erano interessati alla cultura di massa urbana.

²⁵ Cfr. D. Semenovskij, *Sovremennaja častuška*, op. cit.; S. Ogurcov, *Častuški (Ivanovo-Voznesenskogo kraja)*, “Krasnaja nov”, 1922, 4, pp. 107-112; L. Seifullina, *Mužickij skaz o Lenine*, “Krasnaja nov”, 1924, 1, pp. 162-169.

²⁶ Cfr. R. Akul’sin, *Tri skazki: Graždanskaja vojna i Lenin v narodnom tvorčestve*, “Novyj mir”, 1925, 11, pp. 120-122.

²⁷ Cfr. G. Vinokur, *Revoljucionnaja frazeologija*, “LEF”, 1923, 2, pp. 117-139.

²⁸ Cfr. V. Percov, *Anekdot: opyt sociologičeskogo analiza*, “Novyj LEF”, 1927, 2, pp. 41-43.

²⁹ Cfr. R. Akul’sin, *Zakljatie Leniny i Trockim: Istorija pojava leninija odnogo zagovora*, in *Pereval: sbornik*, a cura di A. Veselij – V. Kazin – A. Makarov – V. Nasedkin, II, Moskva 1924, pp. 281-287.

³⁰ Così R. Akul’sin, del cui destino nel contesto della divulgazione del ‘folklore sovietico’ si parlerà più avanti, osservò a proposito dell’interesse dei poeti per gli stornelli: “Lo stornello riveste un interesse per tutti, in particolare per i poeti, per le sue rime (“ягода – два года, выгода – три года, Петина – метила, тюлевый – закуривай: due anni – malanni, tre anni – inganni, marcava – che brava, di tutte – papille”), per la concisione, le allitterazioni, le figure retoriche e il ritmo”, R. Akul’sin, *Častuški*, Moskva 1926, pp. 5, 7.

[...] L'atteggiamento nei confronti dei comunisti è duplice [...] Tutto ciò si riflette nello stornello, piccolo specchio della vita russa³¹.

Lo stesso concetto viene ribadito parola per parola quattro anni dopo da A. Bol'sakov nella sua famosa opera *Sovetskaja derevnja* [La campagna sovietica], successivamente proibita:

Le uniche canzoni tipiche del periodo rivoluzionario sono gli stornelli. Di altri tipi non ne ho sentito parlare. Lo stornello, come uno specchio, riflette in sé tutti i fenomeni sia del villaggio locale, che della vita di noi tutti in Russia. [...] Non sempre è possibile determinare quali tra questi stornelli siano il prodotto della creatività locale e quali siano stati introdotti dall'esterno. In essi si sentono le voci di diversi i gruppi sociali: sia di coloro che simpatizzano, che di coloro che invece odiano il potere sovietico³².

Un tale approccio sociologico (secondo cui il folklore descrive un determinato fenomeno dai punti di vista di diverse classi sociali) viene adottato anche da V. Percov nel suo articolo sulle barzellette:

Viene da pensare che oggi sul mercato sovietico lavori un'intera fabbrica di barzellette, che commercia all'ingrosso. Ogni giorno la sua merce va esaurita. La domanda del mercato è inestinguibile [...] Il genere politico ha prosperato, producendo barzellette pro o contro la rivoluzione; in entrambi i casi non riescono a passare la censura e non si possono pubblicare, ma solo raccontare. Si tratta di una produzione orale 'popolare', per lo più urbana, che opera ai poli estremi della vita sovietica. I suoi produttori sono da un lato i lavoratori al vertice dell'apparato sovietico, e dall'altro i *nepmany*-furfanti, grandi conoscitori del sistema sovietico, del linguaggio politico e dell'attualità. In comune con l'epos la barzelletta ha il fatto di essere anonima, l'inafferrabilità della sua creazione, l'elaborazione collettiva, l'ostilità alla scrittura e l'assenza di gloria personale per l'inventore. Si tratta di un 'epos' industriale urbano, un prodotto effimero, telegrafico nella sua economia, portatile e per uso generale³³.

Per i teorici del nuovo mondo, il 'nuovo folklore' diventa un'arma nella lotta di classe:

[...] La funzione sociale della barzelletta sovietica è duplice. Il responsabile lavoratore-rivoluzionario sovietico — inteso come personaggio convenzionale — inventa e promuove la barzelletta come ulteriore formula di lotta. Non ha scrupoli di coscienza nel prendersi gioco dei più alti titoli statali, non appena i loro portatori concreti gli sembrano degni di ludibrio. Il flagello della barzelletta colpisce in modo tanto più doloroso, quanto minore è la rincorsa da prendere per colpire. Al polo opposto la barzelletta può avere un ruolo completamente diverso. 'Il portatore concreto del male' non è distinto dal titolo rivoluzionario di Stato attribuitogli. Il *nepman*, assaporando questa barzelletta, si fa

onanisticamente beffe del potere sovietico. Nell'era della dittatura del proletariato, nessuno può togliere alla classe sconfitta la possibilità di autocompiacersi. E viceversa: un aneddoto scritto da un *nepman*, capitando in un ambiente rivoluzionario, può in determinate condizioni, diventare uno strumento e un segnale rivoluzionario³⁴.

Negli anni Trenta del '900, tale approccio al nuovo folklore ("svelare come il popolo veda gli eventi a lui contemporanei in questi stornelli"; "le barzellette politiche possono essere pro o contro la rivoluzione") diventerà inimmaginabile. Se nel 1917 Percov poteva scrivere "Perché anche la classe vincitrice prende ora parte alla creazione di barzellette?"³⁵, negli anni Trenta la sola menzione di una barzelletta politica è pericolosa, per non parlare delle discussioni sul perché la classe vincitrice ne sia l'artefice.

Quindi, se durante la prima metà degli anni Venti del '900 il regime sovietico favorisce il 'nuovo folklore' e i suoi ricercatori, la sua posizione cambia completamente intorno al 1930. Molti raccoglitori di folklore, che a metà degli anni Venti avevano pubblicato stornelli in cui, per esempio, venivano menzionati Vrangeli o Trockij, vennero poi arrestati negli anni Trenta proprio per via di quelle pubblicazioni ("distorcevano le aspirazioni del popolo russo")³⁶. Inoltre, lo stornello contemporaneo si rivelò non solo il primo genere del nuovo folklore che aveva attirato l'attenzione di ricercatori e studiosi, ma anche il primo genere orale, oltre alle canzoni, ad essere 'represso': la prima campagna di censura fu condotta proprio contro questo genere letterario. Negli anni Venti³⁷ tutta una serie di raccolte di stornelli fu

³⁴ Ivi, p. 42.

³⁵ Ibidem.

³⁶ A questo proposito sono rappresentativi i destini dell'etnografo A. Veselovskij (cfr. per maggiori dettagli: T. Ivanova, *Ėtnografija i GPU: iz žizni vologodskogo etnografa A. A. Veselovskogo*, "Živaja starina", 2007, 2, pp. 41-43) e del bolscevico N. Rosnickij, che nel 1926 pubblicò il libro *Lico derevni* [Il volto della campagna], che sarebbe diventato motivo del suo arresto, poiché in esso l'autore rifletteva sui diversi aspetti della vita contadina e del suo rapporto con il nuovo governo (su di lui e sul suo libro si veda L. Lebedeva, *Povsednevnaja žizn'*, op. cit., p. 13).

³⁷ A questo proposito sono rappresentativi i destini dell'etnografo A. Veselovskij (cfr. per maggiori dettagli: T. Ivanova, *Ėtnografija i GPU: iz žizni vologodskogo etnografa A. A. Veselovskogo*, "Živaja starina", 2007, 2, pp. 41-43) e del bolscevico N. Rosnickij, che nel 1926 pubblicò il libro *Lico derevni* [Il volto della campagna], che sarebbe diventato motivo del suo arresto, poiché in esso l'autore rifletteva sui diversi aspetti della vita contadina e del suo rapporto

³¹ D. Semenovskij, *Sovremennaja častuška*, op. cit., pp. 53, 59, 61.

³² A. Bol'sakov, *Sovetskaja derevnja*, op. cit., p. 182.

³³ V. Percov, *Anekdod*, op. cit., p. 41.

vietata in modo parziale o totale³⁸, ad esempio quelle di A. Žarov (1923)³⁹, della E. Okulova (1924)⁴⁰, di V. Knjazev (1924)⁴¹, di I. Lukašin (1926)⁴², di R. Akul'shin (1928)⁴³ e i lavori di V. Simakov sugli stornelli (1927)⁴⁴. Il libro intitolato *Rvotnyj fort* [Fortino emetico] di N. Nikitin (1928) venne censurato per via del seguente stornello: “Я на бочке сижу, / Да бочка вертится / Ах, я у Ленина служу, / Да Троцкий сердится”⁴⁵. Già nel 1926 alcune opere vengono bollate come ‘zingare’, ‘da boulevard’ e ‘musichette da contrabbando’ e inizia una campagna per la lotta alle ‘canzoni della mala’⁴⁶, mentre nel 1930 si diffonde l’appello a “rivedere attentamente le opere musicali popolari (canzoni e stornelli) eseguite sulle scene del varietà”⁴⁷.

Il folklore urbano viene dichiarato inesistente e persino eliminato fisicamente: nel 1931 nelle fabbriche del Donbass vengono raccolti e bruciati i canzonieri⁴⁸ e iniziano le prime campagne contro i ‘barzellettisti’.

2.

LA PROTESTA DEL FOLKLORE NELLE CAMPAGNE

Per la leadership sovietica, il periodo intercorso tra il 1923 e il 1930 fu denso di lotte per il potere; nel biennio 1927-1928 fu sconfitta l’opposizione e furono esiliati Trockij e i suoi seguaci; si sviluppò il ‘culto della personalità’ di Stalin, ebbero inizio

i piani di industrializzazione, di collettivizzazione e la teoria del socialismo in un solo paese. Con la strategia politica ed economica del regime al potere, cambia anche l’intonazione delle voci ‘provenienti dal basso’.

Secondo i rapporti della GPU, la protesta contro le ‘misure delle autorità sovietiche’ si manifesta per lo più in forma di stornelli, più raramente di canzoni, e ancora meno spesso in altre forme. Il 13 aprile 1932, l’OGPU redige il seguente rapporto sull’esecuzione di canzoni e stornelli da parte dei giovani:

Regione di Ejsk. Nel villaggio di Kamyševatskaja, le allieve della “Scuola della gioventù contadina” (Novičichina, Bondarenko e altre) cantano canzoni teppiste di natura politica: “Пузо голо, лапти в клетку, выполняем пятилетку. Отчего ты худа, я в колхозе была, отчего ты легла, пятилетку тягла”⁴⁹, ecc.

Regione di Novo-Pokrovskij. Nel villaggio di Kalnibolotskaja, 5 giovani cantano una canzoncina antisovietica dal seguente contenuto: “Я на бочке сижу, бочка золотая, я в колхоз не пойду, давай Николая”⁵⁰, ecc.

Regione di Ejsk. Degli scolari di Kamyševatskaja a scuola cantano questa canzoncina: “Едет Сталин на тарани (вобла), а сеledка у него в кармане, он цибулей (лук) погоняет, пятилетку выполняет”⁵¹.

Regione di Tarasovskij. “В колхозе добро жить, один работает, сто лежит. Хлеб колючий, борщ вонючий”⁵². “В колхозе есть машина, а от колхозников осталась одна кожушина, от колхоза ничего не получишь, как от жилетки рукава”⁵³, ecc. (le cantavano due ragazze su un palco del sovchoz di Tarasovskij)⁵⁴.

Si noti che l’ultimo testo è scritto in una forma popolare di versi, chiamata *raėšnyj stich*, che generalmente venivano usati nei ‘comuni’ testi di protesta, come ad esempio i volantini:

con il nuovo governo (su di lui e sul suo libro si veda L. Lebedeva, *Povsednevnaja žizn'*, op. cit., p. 13).

³⁸ Ivi, pp. 42-43.

³⁹ Cfr. A. Žarov, *Krasnaja tal'janka: Izbrannye derevenskie častuški*, Moskva 1923.

⁴⁰ Cfr. E. Okulova, *Pesni rabotnicy i krest'janki: sb. stichotvorenij*, Moskva 1924.

⁴¹ Cfr. V. Knjazev, *Sovremennye častuški*, Moskva 1924.

⁴² Cfr. *Častuški: sbornik komsomol'skich i bytovych častušek v osveščennii novoj derevni*, a cura di I. Lukašin, Moskva 1926.

⁴³ Cfr. *Častuški*, a cura di R. Akul'shin, Moskva-Leningrad 1928.

⁴⁴ Cfr. V. Simakov, *Čto takoe častuška? K voprosu ob istoričeskom proischoždenii i značenii v narodnom obichode*, Moskva 1927.

⁴⁵ “Sopra una botte me ne sto / E ‘sta botte gira / Ah, per Lenin io lavoro / e Trockij è pieno d’ira”, N. Nikitin, *Sobranie sočinienij. Charkov: Proletarij*, 1928, I: *Rvotnyj fort*.

⁴⁶ A. Bljum, *Sovetskaja cenzura v epochu total'nogo terrora, 1929-1953*, Sankt-Peterburg 2000, p. 178, nota 1.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Cfr. L. Bajkova, ‘*Lirika*’ v Donbasse, “Na literaturnom postu”, 29, Moskva 1931.

⁴⁹ “A pancia vuota e scarpe in mano, portiamo a compimento il piano. Com’è che sei così magretta, in kolchoz sono stata. E com’è che sei crollata, il quinquennale mi ha stremata”.

⁵⁰ “Su una botte me ne sto, è dorata la botte, nel kolchoz non andrò, Nikolaj buonanotte”.

⁵¹ “Se ne trotta Stalin su un beluga, con in tasca un’acciuga, una cipolla sprona al trotto, perché il piano faccia il botto”.

⁵² “Nel kolchoz si vive bene: cento riposano, uno in catene. Il pane è cattivo e duretto e il *boršč* ti manda dritto a letto”.

⁵³ “Nel kolchoz ci son le macchine agricole, ma dei contadini non resta che la pelle; dal kolchoz non cavi un ragno dal buco, è come cercare le maniche in un gilet”.

⁵⁴ Rapporto speciale della commissione speciale di controllo dell’OGPU sugli stati d’animo e le manifestazioni antisovietiche tra la gioventù di campagna delle province russe. *Sovetskaja derevnja glazami VČK-OGPU-NKVD, 1918-1939: dokumenty i materialy v 4 t.*, a cura di A. Berelovič – B. Danilov Moskva 2000-2012, pp. 95-97.

Nel villaggio di Erdenevo (regione di Kasimovskij) è stato trovato un volantino dal seguente contenuto, diretto contro le militanti dello strato povero della classe contadina: “В доме работы много, никак ему нигде не поспеть, лошадок, коровку, телятишкам, ягнишкам, жене, ребенку и себе надо приготовить обед, а жены дома нет и калит Агапыч весь белый свет и думает — она работает, пишет в газету, а за это получает монету и от темных делишек Агап стал черен как арап”⁵⁵.

Un fenomeno molto più raro è la circolazione di barzellette politiche nell’ambiente contadino, specialmente sotto forma di volantino. Di seguito l’esempio di un volantino-appello distribuito tra gli studenti dei corsi della “Krest’janskaja gazeta” (maggio 1934):

Товарищи крестьяне!

Всем вам пришлось испытать большевистскую генеральную линию. [...] Политика Сталина — политика крови и нищеты трудящихся. Не случайно появился в народе анекдот. Один крестьянин где-то спас Сталина, Сталин спрашивает этого крестьянина, что за это дать. Крестьянин попросил его только не говорить крестьянам, что он его спас. Если бы крестьяне узнали о таком геройском подвиге своего товарища, то они его убили бы. За вымирание целых сел и деревень, станиц и хуторов на Кубани, на Волге и Украине большевики совершенно снимают с себя вину...⁵⁶

Ecco una delle prime cristallizzazioni di questa barzelletta, che risale alla fine degli anni Venti o proprio all’inizio degli anni Trenta: “Советского диктатора спасли, когда он чуть не утонул, и он предложил своему спасителю любую награду, которую он может пожелать. ‘У меня только одно желание, — сказал спаситель, — не говорите

никому, что я вас спас”⁵⁷. Dunque, le forme di ‘propaganda folklorica’ contro l’autorità sovietica potevano esprimersi anche in forma scritta, non solo oralmente:

Gli elementi antisovietici, sfruttando gli stati d’animo dei contadini, diffondono voci provocatorie sulla carestia e su un’imminente caduta del governo. Nel Soviet locale del villaggio di Gruševskoe nella provincia di Novočerkassk, un gruppo di contadini benestanti e di kulaki conduce un’opera di propaganda contro le misure adottate dall’autorità sovietica e, in particolare, contro la campagna di approvvigionamento del grano. Uno dei membri del gruppo ha composto una canzone antisovietica, diffusa da tutti gli altri tra la popolazione⁵⁸.

Questo volantino, che circolava tra i contadini nei dintorni di Perm’ nel 1920, costituisce uno dei primi tentativi di testi-propaganda, tra cui alcuni stilizzati a mo’ di canto funebre:

Куда же ты подевалась, свобода наша желанная,
Куда же запропастилась, долгожданная?
Видно, очень далеко тебя запрятали красные работники.
А свобода-то наша заветная,
Словно синица в небе едва заметная
И летает она вокруг нашего носа, вьется,
Только в руки русские никак не дается⁵⁹.

A quanto pare, l’OGPU dava di gran lunga più importanza ai testi scritti (si veda il capitolo successivo per maggiori dettagli); alla fine degli anni Venti, le autorità sono piuttosto preoccupate dalla diffusione crescente dei volantini nelle campagne. Per esempio, nel gennaio del 1928 furono scoperti 70 volantini nella provincia di Rjazan’, l’anno successivo 246 e quello dopo ancora 460. Ecco una tabella che mostra la crescente diffusione dei volantini tra il 1928 e il 1930.

⁵⁵ “Quanto lavoro a casa, da non starci dietro, e i cavalli e la mucca, e i vitelli e gli agnelli, e alla moglie, al bimbo e a me, il pranzo preparo per tre, che la moglie a casa non c’è. E Agapyč maledice l’universo mondo e pensa che lei lavora, scrive sul giornale e pure la pagano male e a causa di tutto questo bordello, ormai Agap ha un diavolo per capello”. Rapporto speciale n. 13/11 del Dipartimento regionale della OGPU di Rjazan’ sull’abbandono di massa dei kolchoz da parte dei contadini e sulla resistenza alle misure di collettivizzazione. *Rjazanskaja derevnja: derevnja v 1929-1930-ch godach: chronika golovokruženie*, a cura di L. Viola et al., Moskva 1998, p. 434.

⁵⁶ “Compagni contadini! A tutti voi è toccato sperimentare la linea generale bolscevica. [...] La politica di Stalin è fatta di sangue e miseria dei lavoratori. Non è un caso tra il popolo abbia preso a circolare una barzelletta. Un contadino da qualche parte salva Stalin, Stalin gli chiede come può ringraziarlo. Quest’ultimo gli domanda solo di non dire agli altri contadini dell’accaduto: se venissero a sapere del suo gesto eroico, gli farebbero la pelle. I bolscevichi negano di essere colpevoli dell’estinzione di interi villaggi, zone rurali, campagne e cascine nella regione di Kuban’, sul Volga e in Ucraina...”, *Sovetskaja derevnja*, op. cit., III, 2, pp. 572-573.

⁵⁷ “Il dittatore sovietico stava quasi per annegare ma venne salvato. Promise al suo salvatore qualsiasi ricompensa lui desiderasse. ‘Ho solo un desiderio’, disse questi, ‘non dica a nessuno che L’ho salvata’”, W. Chamberlin, *Russia’s Iron Age*, Boston 1934, p. 330, cit. in A. Archipova, M. Mel’ničenko, *Anekdoty o Staline*, op. cit., p. 245.

⁵⁸ Rapporto speciale n. 25 del Dipartimento di informazione dell’OGPU sullo stato del piano di approvvigionamento del grano, 25.10.1928. *Sovetskaja derevnja*, op. cit., II, p. 746.

⁵⁹ “Dove sei andata, nostra libertà tanto anelata? / Dove sei finita, libertà a lungo sognata? / È chiaro, i rossi ti hanno nascosta per bene. / Libertà, unica cosa a cui anelo, / come una cinciallegra appena visibile in cielo, / attorno al nostro naso non cessi di volare, / ma dal popolo russo non ti lasci mai acchiappare”, S. Ševyrin, *Projavenie oppozicionnyh nastroenij politike sovetskoj vlasti v krest’janskoj srede*, in *Astaŭ’evskie čtenija*, III, Perm’ 2005, p. 363.

<i>Mese</i>	<i>1928</i>	<i>1929</i>	<i>1930</i>
gennaio	70	246	460
febbraio	90	129	828
marzo	72	222	1181
aprile	66	237	838
maggio	64	242	392
giugno	74	228	253
luglio	61	127	245
agosto	46	86	153
settembre	31	130	108
ottobre	58	230	205
novembre	105	286	280
dicembre	108	228	213

Tabella 1. Dinamica del numero di volantini nella provincia di Rjazan' da gennaio 1928 a gennaio 1930.

La crescita di forme di protesta scritte (volantini e canzoni 'antisovietiche' copiate a mano), oltre alle ovvie ragioni politico-economiche, fu senza dubbio dovuta anche all'eliminazione dell'analfabetismo nelle campagne. Conseguentemente, il rispetto da parte della cultura contadina nei confronti della parola letteraria (che possiede anche un risvolto religioso) contribuì all'origine di varie forme di scrittura parafolklorica, notata dagli osservatori dell'OGPU con notevole preoccupazione. Così, ad esempio, nel villaggio di Ševelevskij Majdan, nella provincia di Sasovskij, fu rinvenuta una poesia incollata su uno steccato⁶⁰

Доля мужика

Ах ты доля, моя доля,
До чего ты довела,
И зачем же злая доля
Ты свободу отняла.
Мы боролись за свободу,
Проливая кровь свою,
А теперь нас загоняют
В настоящую кабалу.
Коммунисты обдурили

Бедно-темного мужика,
И фунт хлеба посушили,
Вить под палкой навсегда.
А рабочие силу взяли,
Чтоб свободными всем быть,
С коммунистами сговорились,
Всех в коммуну затащить.
Мужику же пригрозили,
Чтоб не вспомнил никогда.
Если рот какой разинет,
В Соловки его тогда.
Чтоб хорошо жилось рабочим,
По ночам в кино гулять,
Как сыр в масле кататься,
А мужику про то не знать.
Берегите, не кажите,
Добровольно не пишитесь,
Во всем мире известно,
Освободители нашлись⁶¹.

Nel rapporto del 31 maggio 1928, l'OGPU riporta esempi di volantini di 'poesia contadina'. Tra questi c'è un testo proveniente dal villaggio di Širokij Karamyš, nella grande provincia di Kopenskij del distretto di Atkarskij:

Оброк берут

(мотив Еремушки)

Стой, ямщик, мы обогреемся,
Наберемся свежих сил.
Что в деревне за оживление,
Иль вас здесь кто посетил.
У совета, что ль, у сельского
Видно множество людей,
Там скотинка понавязана,
Женский крик и плач детей.
Это что же? Мобилизация?
Или фельдшера здесь ждут?
Нет, последнюю кормилицу
За налог здесь продают.
Что ж, опять у нас опричнина?
Иль вернулся старый строй?
Ведь при царизме допускались
И насилие, и разбой.
Не разбой, а пополняется
Государственный бюджет.
А мужик теперь является

⁶⁰ "Autore ignoto" è scritto nel rapporto. *Rjazanskaja derevnja*, op. cit., p. 180.

⁶¹ "La sorte del mužik // Ohi tu, sorte, mia sorte, / a che punto sei arrivata, / e perché, cattiva sorte, / la libertà tu mi hai levata. / Per averla abbiám lottato, / il sangue nostro abbiám versato, / ed ecco che ora siám tornati / allo stato di sfruttati. / I comunisti han gabbato / il mužik poco ferrato, / e in cambio di un tozzo di pane / l'han legato come un cane. / Gli operai son divenuti forti / e per esser tutti immuni, / si son messi coi comunisti / e ci han trascinati nelle comuni. / Usano la forza e la minaccia / perché il mužik del tutto si taccia, / altrimenti se apre bocca / alle Solovki di andar gli tocca. / Che dolce agli operai la vita sia, / che vadano al cinema la sera, / che ogni giorno sia primavera, / ma che nessuno faccia la spia. / Attenti attenti, a non mostrarvi, / non andate volontari, / Tutto il mondo ormai lo sa, / i liberatori son proprio qua".

Он виновник общих бед⁶².

Il titolo della canzone-volantino rimanda alla poesia di Nekrasov *Pesnja Eremuški* [La canzone di Eremuška] (“Стой ямщик, жара несносная / Дальше ехать не могу...” [“Fermo, cocchiere, il caldo è intollerabile / Non posso più continuare”]), musicata da Musorgskij e inclusa dapprima nel repertorio dei giovani rivoluzionari e successivamente, a partire dall’inizio del XX secolo, nei canzonieri⁶³. Non è molto chiaro a chi appartenga la spiegazione che vada cantata “sul motivo di *Eremuška*” (cfr. anche per la nota oltre nel testo: “sul motivo di *Audaci andiamo in battaglia*”), tuttavia, se la nota è stata scritta dall’autore del volantino (come è assai probabile), allora significa che il testo si basa su una canzone e non su una poesia pubblicata. Inoltre, è chiaro che viene percepito come se appartenesse a un repertorio ‘rivoluzionario’. Questa stessa nota fa riferimento alla tradizione della scrittura di canzoni ‘a voce’ (ovvero sulla melodia di una canzone già conosciuta)⁶⁴. Si confronti anche con il volantino, ritrovato una mattina nella serratura della porta del Soviet del villaggio di Uvjaz della provincia di Erachtur⁶⁵:

*Не срывать
(на мотив “Смело мы в бой пойдем”)
Слушай крестьянин
Бедна началась
Не лей свои слезы
В колхоз собирайся.*

Припев:
Смело мы в бой пойдем
Строить коммуны
Чтобы крепче согнуть
Мужицкую спину
Бедный крестьянин не зная отрады
Нахалы рабочие создают бригады
Припев
Темные тучи над селами вьется
Заводская сволочь за дела берется.
Припев
Плачи и вопли в селе раздаются
Рабочие к мужицкой скотинке признаются.
Припев
Бедный крестьянин слезы роняет
А Коля Мокарке скотинку гоняет.
Припев
Бедный крестьянин пот проливает
Хрудин и Макаркен хлеб собирает
Последние зерна мужик отдает
Иуда Фламейкан народ продает
Время минует время пройдет
Безумные Кайны, петля вас ждет.
Канец от мазолистых рук⁶⁶.

Si noti che l’analfabetismo dell’ambiente operaio e contadino – che fino a poco prima viveva secondo le leggi della società tradizionale, mentre ora riceve un’enorme quantità di informazioni politiche e ha bisogno di correlare queste informazioni esterne alle proprie idee – ‘elabora’ i testi ‘che arrivano dall’alto’ (e si appella alle autorità) facendo ricorso all’unico ‘codice’ che possiede: i modelli folklorici tradizionali. Tuttavia, questi ultimi fanno ora uso del linguaggio rivoluzionario (canzoni e volantini). Generalmente, questo fattore non viene considerato quando si descrivono i testi prodotti in questo ambiente. Per questo motivo negli anni Trenta si delinea una situazione in cui i portatori della nuova mentalità sovietica, che si era formata in quel momento grazie ai notevoli sforzi delle autorità, parlano con e contro

⁶² “Si prendono il tributo / (sul motivo di *Eremuška*) // Fermo, cocchiere, che ci scaldiamo, / un po’ in forze ci rimettiamo. / Che è questo fermento nel villaggio, / C’è forse qualcuno, qui di passaggio? / Al soviet locale / c’è pieno di gente, / le bestie legate, / pianti di bimbi, strilla di donne. / Che succede? Una mobilitazione? / O per un nuovo infermiere c’è agitazione? / No, l’ultima balia stanno vendendo, / per pagare allo Stato il dividendo. / Di nuovo un regime di polizia? / O è tornato il governo che era andato via? / Quando c’era lo zar era chiaro il messaggio: / nessun freno a violenza e brigantaggio / Ma qui non è questo, nessun reato, / van solo rimpiangiate le casse dello Stato. / Ed è il *mužik* che ora si accolla / le sciagure di tutti, di tutta la folla”, in *Tragedija sovetsoj derevni: kollektivizacija i raskulačivanie*, Moskva 1999, p. 274.

⁶³ V. Gusev, *Pesni, romansy, ballady russkich poëtov, Pesni russkich poëtov. V 2 t.*, Leningrad 1988, p. 446, nota.

⁶⁴ Ivi, p. 17.

⁶⁵ Rapporto speciale n. 11/10 del Dipartimento della provincia di Rjazan’ sull’abbandono in massa dei kolchoz da parte dei contadini e sulla resistenza verso le misure di collettivizzazione, 08.03.1930. *Rjazanskaja derevnja*, op. cit., p. 405.

⁶⁶ “Non strappare / (sul motivo di “*Audaci andiamo in battaglia*”) // Ascolta, o contadino, / La rovina è arrivata / Non piangere, forza, / Per il kolchoz fai la borsa. // Ritornello: Audaci andiamo in battaglia / a costruire la comune / che la schiena al contadino / si pieghi ancora un pochino / il povero *mužik* non ha gioia in sorte / gli operai insieme fan roccaforte // Sul villaggio si ammassano nuvole nere / Le canaglie operaie si fanno valere // Ritornello // Nel villaggio si odono pianti e lamenti / Gli operai alle bestie mettono i finimenti // Ritornello // Il contadino disperato piange a diretto / E Kolja Mokarke sprona le bestie al trotto. // Ritornello // Il povero *mužik* è tutto sudato / Chrundin e Makerken mietono il grano / Il *mužik* consegna gli ultimi chicchi / Così che i Flamejkan diventino ricchi. / Il tempo passa, il tempo va / Folli Caini, il cappio vi aspetta / Queste mani callose vi faranno la festa”.

questo potere nell'unica 'lingua' che hanno a disposizione: quella degli intrecci e dei motivi⁶⁷. Così, un volantino contadino contro il Holomodor e il deficit di prodotti, scoperto dall'OGPU nel 1929 e indirizzato al defunto Lenin, viene steso nel pieno rispetto della struttura del tradizionale lamento funebre, utilizzando le formule appropriate (come ad esempio: "Да ты встань-востань, болезно мое дитятко / Постарому, кормилец мой, по-прежнему"⁶⁸), ma è, in sostanza, un opuscolo politico:

Ты устань-проснись, Владимир, встань-проснись, Ильич.
Посмотри-ка на невзгоду, какова лежит.
Какова легла на шею крестьянина-средняка.
В кооперации товару совершенно нет для нас.
Кроме спичек и бумаги, табаку, конфект,
Нет ни сахара, ни масла, нет ни ситца, ни сукна⁶⁹,
Загрузила всю Россию водочка одна⁷⁰.

Già dopo qualche anno, nel 1937, anche le autorità, nel tentativo di creare un 'folklore sovietico', useranno i canti funebri tradizionali per produrre un nuovo testo di propaganda:

Пробудись-ка, восстань, дорогой Ильич,
Посмотри-ко, погляди на славну матушку,

Славну матушку, каменну Москву,
Ты зайди, зайди во палаточку,
Во палату — кабинет же свой...⁷¹

Ci sono anche dei testi di 'poesia naïf', che si basano sulla letteratura e non sulla tradizione orale, come è tipico di testi parafolklorici di un certo tipo⁷²:

3 марта 1930 г. В Добро-Слободский сельсовет, Старожиловского района, 26 февраля с.г. подброшено анонимное письмо под заголовком "Переменная жизнь", следующего содержания: "Скоро жизнь колхоза будет, в деревушке и в селе, но жаль тех людей не будет, кто провел ее везде; к какой жизни Вы ведете не оглядываясь назад, а вот с должности слетите кто тогда вам будет рад. Посмотрите Вы в Малинищах кто в колхоз всех подводил; Председателя прислали — к нему в слуги угодишь. Если жизнь свою прожили то жалейте Вы детей, да и жизнь то не дожита ради чуждых Вам идей. Лучше бросьте, сейчас не поздно, а то сгубете себя, Вашу жизнь лишь мы жалеем за прожитые года. Мы надеемся что скоро Вы свернете в старину, позабудете все это: враки, лож и клевету, подыхать если Вы не хотите будьте тверды как и мы, не смотря на то что гонят, нас до самой до тюрьмы, не далек тот час а близок в стенах тюрем будете Вы, Вам бригадыры не помогут, защитить не сможет РИК, хоть до одного всех посадят, конец Вашей жизни тоже не велик. Товарищам Сироткину и Антипову и все тем кто будет такой", направленная против местного актива. Подозревается сын б. торговца Глебовский А. А. Ведется разработка⁷³.

⁶⁷ Ad esempio, una barzelletta estremamente popolare nel 1924 è quella su Lenin che, una volta morto, con l'astuzia riesce a finire in paradiso: si tratta di una variante della storiella 330 del SUS (*Sraanitel'nyj Ukazatel' Sjužetov*) "La morte e il fabbro", ampiamente diffusa nel folklore europeo (AaTh 330); cfr. ad esempio, la fiaba dei fratelli Grimm *Fratello allegrone*. Cfr. A. Archipova — M. Mel'ničenko, "Polučite procenty za Vaš kapital!" *K voprosu o evoljucii sovetskogo političeskogo jumora*, in *Gabreljada: k 65-letiju G. G. Superžina*; Idem, *Anekdoty o Staline: teksty, komentarii, issledovanija*, Moskva 2010, pp. 36-63.

⁶⁸ "Su, svegliati e alzati, cocco mio malato / Come prima, o mio benefattore, come prima", E. Barsov, *Pričitanija Severnogo kraja, sobrannye E. V. Barsovyj*, a cura di E. Čistov — K. Chistov, Sankt-Peterburg 1997, I: *Pochoronnye pričitanija*, p. 95.

⁶⁹ Questo volantino degno di nota è interessante per un'ulteriore citazione nascosta. Il verso "non c'è né zucchero, né burro, né panno, né calicò" è una citazione intertestuale di una strofa della canzone *Junyj praporščik armejskij* [Il giovane sottoufficiale]: "Non c'è né zucchero, né tè, / Non c'è birra, né vino, / Ora capisco che son la moglie di un sottoufficiale..." viene citato in particolare da A. Kuprin nel racconto *Praporščik armejskij* [Il sottoufficiale dell'esercito] (1897).

⁷⁰ "Su svegliati e alzati, Vladimir, / svegliati e alzati, Il'ič. / Guarda le sventure, che si abbattano. / Che si abbattano addosso al contadino agiato. / In cooperativa non ci sono prodotti per noi. / A parte fiammiferi e carta, tabacco e confetti, non c'è né zucchero, né burro, né panno, né calicò. / Solo di vodka la Russia è carica", B. Osokina, *Za fasadom 'stalinskogo izobilija': Raspredelenie i ry-nok v snabženii naselenija v gody industrializacii, 1927-1941*, Moskva 1997, p. 65.

⁷¹ "Svegliati, orsù, alzati, caro Il'ič, / Guarda, su, mira la gloriosa madre, / la gloriosa madre di pietra, Mosca, / Tu entra, entra nel palazzo, / nel palazzo, troverai il tuo studio..." Canto funebre registrato da Marfa Krjukova e pubblicato sulla "Pravda" nel 1937; cit. in T. Ivanova, *O fol'klornoj i psevdofol'klornoj prirode sovetskogo epasa*, in *Rukopisi, kotorych ne bylo: Poddelki v oblasti slavjanskogo fol'klora*, a cura di A. Toporkov — T. Ivanova — L. Lapteva — E. Levkievskaja, Moskva 2002, p. 443.

⁷² Per approfondimenti: "*Naivnaja literatura*": *issledovanija i teksty*, a cura di S. Nekljudov, Moskva 2001; *Do i posle literatury: teksty naivnoj slovesnosti*, a cura di A. Minaeva, Moskva 2009.

⁷³ "3 marzo 1930, Soviet del villaggio di Dobro-Slobodskij nella provincia di Starožilovskij, il 26 febbraio scorso è stata lasciata la seguente lettera anonima diretta contro gli attivisti locali e intitolata "Vita mutevole", dal seguente contenuto: "Presto come in un kolchoz tutti noi si vivrà, ma per chi li ci ha trascinato non avremo mai pietà; verso quale vita andate, non guardando indietro mai, quando il posto perderete, allora sì, saranno guai. Guarda un po' in Ucraina, chi vi ha spinti alla rovina; han mandato il presidente, potrai fargli da inserviente. Se la vita tua hai vissuto, pensa almeno ai figli tuoi, e poi la vita non è vita, se non la vivi come vuoi. Meglio smetterla, mollare, sei in tempo ancora sai, per non perderti del tutto; solo a noi infine importa qual è stato il vero frutto. Noi speriamo che assai presto tornerete al mondo antico, lasciandovi alle spalle tutto: balle, frottole e calunnie. Se crepar voi non volete, il nostro esempio prenderete: che ci dian pure la caccia, che ci faccian la pellaccia, presto o tardi in prigione finirai anche tu, furbone; e avrai voglia a chieder aiuto, che nessuno arriverà: né gli amici del Partito, né la guardia aiuterà; non sarà una bella fine, neanche quella di voi pedine. Ai compagni Sirotkin e Antipov e a tutti coloro che faranno come loro". Si sospetta dell'ex commerciante Glebovskij A.A. Elaborazione in corso", *Rjazanskaja derevnja*, op. cit., p. 376.

Uno dei ‘linguaggi’ attraverso i quali i contadini potevano misurare i bolscevichi⁷⁴ era il discorso escatologico religioso, nell’ambito del quale il nuovo potere era visto come potere dell’anticristo (sebbene, ad esempio, lo stesso Lenin potesse essere considerato dalla voce del popolo anche come zar-liberatore⁷⁵). Ad esempio:

Nel villaggio di Degtjarnoe, nella cassetta delle lamentele qualcuno ha lasciato una lettera dal carattere antisovietico (presto la luce finirà, i kolchoziani saranno stigmatizzati). È in corso un’indagine su questa lettera, di cui ha parlato una delegata donna⁷⁶.

Villaggio di Dubrovka, nella provincia di Šilovskij: i battisti Ul’jankin, Brechova, Volodichina, Pokatina, Spirin e altri (in totale 9 persone) hanno condotto tra i contadini un’ampia azione di propaganda anti-kolchoz, servendosi di incontri, colloqui, conversazioni e altri strumenti. L’azione è stata ‘condita’ di elementi religiosi: “La Scrittura dice che i kolchoz sono il regno dell’anticristo, se hai il timbro, allora ti daranno ogni tipo di privilegi, se invece non lo hai, non avrai nulla”, ecc. (5 battisti responsabili della propaganda sono stati arrestati, indagine in corso)⁷⁷.

Un contadino del villaggio di Černyšev, nella provincia di Rjazan’, A. M. Skljanskij (fanatico religioso) si aggira per il villaggio e fa propaganda contro i kolchoz dicendo: “Ho avuto una visione. Ho visto che il cielo si era fuso con la terra, che Cristo era sceso in Terra e ha definito i kolchoz come dei collari per i contadini”. La propaganda di Skljanskij ha avuto grande successo soprattutto tra le donne (Skljanskij è stato arrestato)⁷⁸.

Nel villaggio di Borec, nella provincia di Saraevskij, il 22 febbraio ultimo scorso è stato trovato un volantino scritto a mano incollato su un palo del telefono, dal seguente contenuto: “I kolchoziani saranno tutti marchiati, cittadini non andate nei kolchoz, lì ci sarà un cambiamento, ci sarà una guerra e nei kolchoz ammazzeranno e perseguiteranno tutti. Vi prego, segneranno i kolchoziani

e li manderanno a Mosca, ammazzeranno le mucche, chi è al potere ci resterà, se hai due maiali, 2 pellicce, te ne prenderanno una e tu morirai di freddo d’inverno. Chi andrà in kolchoz sarà marcato. Scritto da Jakobs, RSFSR, SSSR”. Sono state prese misure per l’individuazione dell’autore⁷⁹.

Su questa base, tra le altre cose, si sviluppano pratiche magiche e semi-magiche:

Nella regione si diffondono discorsi sull’avvento dell’anticristo, e a dimostrazione di questa tesi viene mostrato come da fiammiferi messi a formare la cifra 666 si possa poi ottenere il nome di Lenin⁸⁰.

V. G. Prjachin, membro del consiglio del villaggio di Svjatozero, nella provincia di Šilovskij, ardente uomo di chiesa, il 10/III radunò intorno a sé alcune contadine e disse che aveva letto nel Vangelo che era giunto il tempo del numero 666, dal quale esce il nome ‘Lenin’ e la stella a cinque punte. Il Vangelo dice che arriveranno tempi durissimi, ecc. In seguito a questo episodio i contadini hanno iniziato a ritirare i cavalli dalle stalle in comune e ad abbandonare il kolchoz⁸¹.

Infine, le forme di protesta possono anche assumere un carattere parodistico-carnevalesco:

Nella provincia di Šilovskij il teppismo politico si è spinto fino ad appendere una gallina a un filo del telegrafo con un biglietto: “Sto morendo, vi prego di non incolpare nessuno. La vita sta diventando insopportabile e io non riesco a deporre 80 uova”⁸².

Così, il linguaggio della narrativa orale tradizionale, i registri escatologici e parodistici utilizzati nel folklore contadino riescono a includere anche una forma di espressione scritta e parafolklorica. Questa, a differenza della comunicazione orale, orientata principalmente alla comunicazione ‘orizzontale’ e alla circolazione nel suo ambiente di provenienza, è in particolar modo indirizzata alle autorità.

3.

LA PROTESTA DEL FOLKLORE IN CITTÀ

All’inizio del XX secolo, nell’ambiente urbano si sviluppa una corrente di scrittura parafolklorica, di cui fa parte la poesia satirica, inclusa quella che si basa sui testi di canzoni e poesie famose⁸³. V. Bonč-

⁷⁴ Si veda a tale proposito anche l’interessante commento di A. Pančenko a proposito dell’iniziativa dei membri del Komsomol di creare un ‘lamento del defunto per Lenin’ (N. Chandzinskij, “*Pokojnišnyj voj’ po Lenine*”, “Sibirskaja živaja starina”, 1925, 3-4, pp. 53-64), nel contesto del natalizio ‘gioco del morto’: “La presenza di un discorso sacro comunista, che richiedeva interpretazione e divulgazione, non eliminava il problema di trovare e scegliere le forme specifiche di comportamento quotidiano atte a mantenere l’identità del Komsomol e dimostrarla agli altri abitanti del villaggio. È chiaro che i membri del Komsomol hanno dovuto prendere in prestito queste forme dal patrimonio tradizionale di sceneggiature rituali e cerimoniali caratteristiche della cultura contadina. È probabile che oltre al sacrilegio dimostrativo (in primo luogo l’iconoclastia) – i cui modelli sono stati suggeriti tanto dai soggetti folklorici sulla punizione dei blasfemi, quanto dalle reali pratiche culturali dei molocani, dei *duchoborcy* e dei *subbotniki* russi – per regolare la ‘condotta dei membri del Komsomol siano state utilizzate anche varie forme di sottocultura giovanile contadina”, A. Pančenko, *Kul’t Lenina i “sovetskij fol’klor”*, in *Odissej: čelovek v istorii*, Moskva 2005, p. 342.

⁷⁵ Cfr. A. Archipova, *Poslednij car’-izbavitel’*, “Antropologičeskij forum”, 2010, 12, pp. 1-30.

⁷⁶ *Rjazanskaja derevnja*, op. cit., p. 108.

⁷⁷ Ivi, p. 140.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ivi, pp. 375-376.

⁸⁰ Ivi, p. 143.

⁸¹ Ivi, p. 435.

⁸² Ivi, p. 423.

⁸³ Si veda, ad esempio: M. Jacobson, *Pesennyj fol’klor GULAGa kak istoričeskij istočnik (1917-1939)*, Moskva 1998, pp. 164-191, 231-257.

Bruevič ha raccolto una serie di queste canzoni satiriche⁸⁴. A. Astachova, mettendo insieme la propria collezione *Canzoni dei cantanti di strada*, le acquistava nei bazar. Questa tradizione ha raggiunto il suo periodo di massima fioritura negli anni tra le due rivoluzioni russe⁸⁵ e molto spesso queste canzoni erano utilizzate ai fini di propaganda e venivano distribuite sotto forma di volantini. Di seguito, un testo raro: si tratta di una lettera inviata personalmente a Lenin (non più tardi del 14 febbraio 1918, riportiamo il testo per intero):

Посвящается товарищу Ленину

Из-за города Кронштадта
 На простор реки Невы
 Выплывает много лодок,
 В них сидят большевики.
 На передней Колька Ленин
 С Коллонтайхою мадам,
 Свадьбу новую справляет
 Русь продавший немцам хам.
 Позади их слышен ропот:
 Пропадет владыка наш,
 Он идею большевизма
 Отдал ночью за массаж
 Этот ропот и насмешки
 Слышит Ленин невзначай
 И продажною рукою
 Обнял крепче Коллонтай
 Плешь широкая вспотела,
 Рассердился он зело,
 Под рукою затрещало
 Непокорное весло.
 А она, забыв массажи,
 Только шепчет “не сердчай”,
 И кусками сыплет пудра
 С вечно юной Коллонтай.
 “Ничего не пожалею, —
 Заорал тогда шпион,
 — Чтобы даром не сажали
 В plombированный вагон.
 И чтоб не было раздора
 Между бандой подкупной,
 Ты, расадница холеры,
 О Нева, прими дар мой”.
 Мощным взмахом поднимает
 Ленин фрау Коллонтай
 И за борт ее бросает,
 “Доннер ветер” наших знай.
 Что ж вы, черти, приуныли
 Аль не видели чудес,
 Грянем, братцы, удалую,
 И пусть пляшет Нахамкес

Один из обитателей будущего земного рая, устраиваемого Вами⁸⁶.

Tali canzoni erano diffuse anche tra l'opposizione antistalinista.

Sempre da lui ho sentito anche una canzone su un argomento di attualità, composta da degli esiliati. La canzone contiene nascosta la data della sua composizione: novembre 1929. In quell'anno il Comitato Centrale dell'URSS in seduta plenaria condannò la dichiarazione di Bucharin, Tomskij e Rykov.

Духом НЭПа прет из склепа —
 Там Ильич лежит.
 Яркий светоч коммунизма
 Там всегда горит.
 “Только здесь найдешь Свободу!” —
 Возвещает он,
 Только нашей диктатурой
 Будет мир спасен.
 Только Троцкий против НЭПа
 Робко возражал,
 Заболевши “новым курсом”,
 На Кавказ понал [...]”⁸⁷.

Ora, negli anni della lotta intestina nel Partito, sono comparsi da noi diversi poeti dilettanti, che scrivono canzoni contro lo slittamento della leadership del Partito verso una posizione di nazionalismo e autocrazia, che sono la rielaborazione di canzoni popolari. [...] Nel 1928, aveva molto successo nel nostro ambiente la seguente canzone cantata sul motivo “Allaverdy”⁸⁸:

Мы оппозицию разбили:

⁸⁶ “*Dedicata al compagno Lenin* // Da Kronštadt la città / che si distende sulla Neva / partono navi innumeri / che trasportano bolscevichi. / Sulla prima Kol'ka Lenin / Con la signora Kollontaj, / I bifolchi che han venduto la Rus' ai tedeschi / Festeggiano un nuovo matrimonio. / E li segue un mormorio: / Finirà male il nostro capo / Che ha venduto i suoi ideali / per massaggi e baccanali / Queste voci e derisioni / sente Lenin non volendo / e con mano mercenaria / stringe a sè la Kollontaj / La pelata sua è sudata / Si è arrabbiato lui assai / dalle mani sfugge via / la ribelle sua pagaia. / Mentre lei, già smemorata, / dice solo “stai tranquillo” / mentre piove ovunque cipria / che si stacca dal suo collo. / “Non mi pento io di nulla” / grida poi lo spione / “Che non sia stato per nulla / nel piombato mio vagone. / E che non ci sia dissidio / nella banda mia venale, / tu, o vivaio di colera, / prendi il mio dono, Neva. / Con vigorosa mossa / alza Lenin la Frau Kollontaj / e fuori bordo lui la getta, / esclamando “Donnerwetter”. / Che vi siete, avviliti, diavolacci? / Che, prodigi mai vedeste? / Orsù, fratelli, andiamo via, / che Nachamkes apra le danze! // Uno degli abitanti del futuro paradiso terrestre, costruito da Voi”, cit. in *Neizvestnaja Rossija I-IV*, Moskva 1993, v. 3, pp. 392-393.

⁸⁷ “Odor di NEP viene dalla fossa / Dove Il'ič se ne sta / del comunismo la fiamma rossa / mai di arder smetterà / ‘Solo qui c'è libertà’ / proclama lui / solo la nostra dittatura / il mondo salverà. / Contro la NEP chi si è schierato? / L'unico Trockij è stato, / tutto preso dal ‘nuovo corso’, / nell'esilio è poi incorso”, N. Bogdanova, *Moj otec — men'shevik*, Sankt-Peterburg 1994, pp. 137-138.

⁸⁸ I versi della canzone sono un rifacimento da parte dei trockisti di una ballata di V. Sologub a proposito della cattura di Gunib durante la guerra in Caucaso.

⁸⁴ Cfr. N. Komelina, *Političeskij fol'klor*, op. cit.

⁸⁵ Cfr. M. Luč'e, *Političeskije i tjuremnye pesni v načale XX v.: meždu propagandoj i fol'klorom*, “Antropologičeskij forum”, 2010, 12, pp. 1-20; N. Komelina, *Političeskij fol'klor*, op. cit.

Кого в Сибирь, кого в тюрьму.
Шутить не любит Джугашвили.
Хвала ему, хвала ему!
Отправлен Троцкий за границу,
И если он исподтишка
Напишет хоть одну страницу,
Секир башка, секир башка!
И если Радек вновь покажет,
Разинув пасть, враждебный клык,
То некто в бурке грозно скажет:
“Руби в шашлык, руби в шашлык!”⁸⁹

Nella cultura urbana degli anni Venti e Trenta del '900, si diffondono attivamente varie forme di satira politica 'dal basso', sia in forma orale, che in forma scritta.

Tornando alle memorie degli anni di Saratov – 1930 e 1931 – ricordo alcuni dettagli che ora mi suggeriscono che allora c'erano diverse cose nell'aria. [...] Ricordo che qualcuno, mi pare all'Istituto tecnico industriale, mi mostrò una carta, una sorta di volantino... difficile dire ora se fosse disegnato a mano, o copiato in qualche esemplare, o fatto al ciclostile, ma in qualche modo mi era rimasta l'impressione che fosse in più copie. Su questo foglio era disegnato una specie di fiume con le sponde alte. Su una c'erano Trockij, Zinov'ev e Kamenev, sull'altra Stalin, Erukidze e forse Mikojan o Ordžonikidze (insomma, uno dei caucasici). Sotto questo disegno c'era il testo “E gli slavi litigavano per chi doveva governare la Rus”. Tuttavia, forse mi sbaglio, ma potrebbe essere che questo foglio non mi sia stato mostrato per la prima volta all'Istituto, ma ancora prima, a scuola⁹⁰.

Come conseguenza della rivoluzione, il folklore di questo genere fu costretto a passare 'in clandestinità':

Ricordo una testimonianza (di Starčakov): “A partire dal 1927 e fino all'ultimo, nell'appartamento di Agranovskij avevano sistematically luogo dei raduni controrivoluzionari del gruppo trockista, composto da [...] A questi raduni criticavamo le iniziative del potere sovietico, raccontavamo barzellette e scrivevamo articoli”⁹¹.

⁸⁹ “Abbiam sbaragliato l'opposizione: / Gli uni in Siberia, gli altri in prigione. / Non scherza mica il georgiano, / che viva bene, a lungo e sano! / Trockij l'ha cacciato in Turchia / e se per caso gli venisse in mente / di scriver qualcosa, qualunque sia, / gli salta la testa, immediatamente. / E se Radek di nuovo avesse intenzione / di aprire la bocca e mostrare i denti / in Caucaso subito per punizione / lo mettono intero sui ferri roventi”, I. Abramovič, *Vospominanija i vzgljady*, I: *Vospominanija*, Moskva 2004, pp. 76-77.

⁹⁰ K. Simonov, *Glazami čeloveka moego pokolenija: Razmyšlenija o I. V. Staline*, Moskva 1990, p. 37. Si noti che già dal 1928 specifiche circolari del Glavlit (Glavnoe Upravlenie po Delam Literaturny i Izdatel'stv [Direzione centrale per gli affari letterari ed editoriali]) avevano proibito le caricature dei capi. A. Bljum, *Sovetskaja cenzura*, op. cit., p. 128.

⁹¹ V. Agranovskij, *Poslednij dolg: žizn' i sud'ba žurnalistskoj dinastii Agranovskich s prologom i epilogom: v Vospominanijach, sviadetel'stvach, pis'mach s komentarijami, dokumentach, fotografijach 1937-1953*, Moskva 1994, p. 81.

La situazione politica, che aveva diviso il Partito in due fazioni, rende il folklore di protesta (soprattutto canzoni e barzellette⁹²) un'arma politica e un 'segno di identificazione' dell'opposizione:

Discutendo la strategia, ci mettemmo d'accordo di non rivelare pubblicamente per il momento la nostra adesione all'opposizione, ma di portare avanti la propaganda delle sue posizioni e diffondere materiali a stampa a poco a poco. [...] dopo i soliti saluti e un paio di barzellette antisovietiche S. si guardò intorno, abbassò la voce e disse: “Se non ti sei ancora accodato al nostro somaro caucasico⁹³, posso offrirti un'oooottima riunione clandestina”⁹⁴.

La popolarità della barzelletta anti-staliniana⁹⁵ raggiunse una tale portata che la rivista trockista “Bjulleten' opposicii”, che usciva all'estero, le dedicava un'intera rubrica intitolata “Le barzellette di Manuil'skij”⁹⁶. Inoltre, anche lo stesso Trockij scrisse a proposito della diffusione della barzelletta anti-staliniana sul “Bollettino dell'opposizione”. Scrisse di ciò che, a suo avviso, stavano facendo i due membri del PCUS Zinov'ev e Kamenev, tornati a far parte della lista dei candidati:

Zinov'ev e Kamenev sono tornati nel Partito con la ferma intenzione di guadagnarsi la fiducia dei vertici e riprendersi i propri posti. Ma lo stato generale della burocrazia medio-bassa a cui si sono associati ha impedito loro di raggiungere il proprio scopo. Dopo aver reso omaggio nelle dichiarazioni ufficiali alla “grandezza” di Stalin, grandezza alla quale credevano meno di chiunque

⁹² L. Glassman, *The Bolsheviks as Humorists*, “Current History”, maggio 1930, pp. 721-724.

⁹³ Si noti che l'espressione “accodarsi al nostro somaro caucasico” (ovvero Stalin) deriva senza dubbio dall'epigramma di Radek su Voroišilov, che l'aveva definito “codazzo di Lev Trockij” (“Non è forse meglio essere la coda di Lev, / che il sedere di Stalin?”). Questo epigramma, così come la leggenda che lo accompagna, è riportato più volte da diversi memorialisti in varie versioni un po' differenti tra loro, dunque in pieno stile folklorico. Cfr. A. Archipova – M. Mel'ničenko, *Rannie anekdoty o Staline: Materialy k sistemati-zirovannomu sobraniju*, “Vestnik RGGU: ežemesjačnyj naučnyj žurnal ser. Literaturovedenie. Fol'kloristika”, 2009, 9, p. 292. Evidentemente l'utilizzo di questa metafora nel discorso svolge anche una certa funzione di parola d'ordine, di 'segno di riconoscimento' degli oppositori.

⁹⁴ I. Pavlov, *1920-e: revoljucija i bjurokratija: Zapiski oppozicionera*, Sankt-Peterburg 2001, p. 63.

⁹⁵ A. Archipova – M. Mel'ničenko, *Anekdoty o Staline*, op. cit., pp. 11-28.

⁹⁶ Probabilmente, si intende Dmitrij Manuil'skij (1883-1959), autore di numerose e cattive prese in giro e membro del Partito, che dal 1923 al 1952 fece parte del Comitato centrale, acceso sostenitore di Stalin. Oppure potrebbe riferirsi a Michail Manuil'skij (1892-1955), direttore della rivista satirica “Krokodil”. Per approfondire, si veda: *Ponjatie o satire ja imeju bolee tvėrdoe (Pis'ma Zoščenko-Manuil'skij)*, “Vstreči s prošlym”, 1988, 6, pp. 204-207. Ringraziamo G. Superfin per queste indicazioni.

altro, furono infettati nella vita di tutti i giorni dall'umore generale: spettegolavano e raccontavano barzellette denigratorie su Stalin e simili⁹⁷.

Infine, è proprio in questo momento, nell'ambiente urbano, che viene a crearsi definitivamente l'immagine mitizzata di Karl Radek come principale autore, narratore e propagatore di barzellette e stornelli che prendono in giro la politica di Stalin. Nelle memorie di uno dei funzionari del segretariato di Stalin, fuggito a Parigi, Radek viene presentato come autore della maggior parte delle barzellette (l'episodio risale al 1926):

Radek è l'autore di una considerevole parte di barzellette sovietiche e antisovietiche. Ho avuto il privilegio di ascoltarle da lui personalmente, per così dire, di prima mano. Le barzellette di Radek riflettevano vividamente l'attualità politica. [...] Ma quando Stalin espulse dal Politburo Trockij e Zinov'ev, incontrai Radek e mi chiese: "Compagno Bažanov, Sapete qual è la differenza tra Stalin e Mosè? È grande: Mosè condusse gli ebrei fuori dall'Egitto, mentre Stalin li ha condotti fuori dal Politburo"⁹⁸.

Anche il giornalista americano Lyons riporta nei suoi appunti una barzelletta che sentì a Mosca tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta:

L'impopolarità della collettivizzazione ha dato anche vita alla seguente storia: gli onnipotenti abitanti del Cremlino sono stati attaccati dalle sanguisughe, inarrestabili come le piaghe d'Egitto. Gli scienziati erano impotenti. Infine, Karl Radek (a cui venivano automaticamente e ingiustamente attribuiti questi tipi di battute di spirito) fece una proposta che salvò la situazione: "Collettivizzatele", avrebbe detto, "metà di loro morirà e l'altra metà fuggirà"⁹⁹.

Entrambi i narratori conoscevano Radek, trovandosi a Mosca più o meno contemporaneamente, ed entrambi ritenevano che la maggior parte delle barzellette di carattere politico fossero legate al nome di Radek, sebbene, come abbiamo visto, Bažanov insiste sul fatto che li abbia inventati proprio Radek, mentre Lyons sostiene giustamente che gli sarebbero stati attribuiti. Tuttavia, l'idea di Radek come autore di folklore politico diventò talmente diffusa e popolare che entrò nelle formule di accusa al processo del 1937: "Questo commediante, narratore

di barzellette antisovietiche, servì fedelmente Trockij e usò le parole stampate e non per lottare con i bolscevichi"¹⁰⁰.

4.

GLI AGENTI DELLA ČEKA RACCOLGONO IL FOLKLORE

Fin dall'inizio, il governo sovietico si era posto come priorità il controllo sulla diffusione delle informazioni nella 'nuova società' in via di formazione. Tuttavia, i testi folklorici (ovvero testi per definizione anonimi, orali e rappresentativi delle opinioni non di un singolo, ma di un intero gruppo) mal si prestavano a tale controllo con i metodi in uso fino a quel momento. Perciò, all'inizio dell'epoca sovietica, gli organi di controllo dedicarono la massima attenzione sia al 'nuovo folklore' urbano (la 'lingua della strada' di cui si diceva prima), sia alle chiacchiere e alle cosiddette *bylički*¹⁰¹ che giravano nel villaggio, considerate propaganda antisovietica.

L'orientamento verso il controllo totale della vita e degli stati d'animo della società sovietica implicava necessariamente l'elaborazione di un sistema gerarchico di sorveglianza dei cittadini: dal 17 marzo 1921, tutti gli uffici regionali della Čeka furono incaricati di informare le istituzioni sovietiche e di Partito sull'umore politico nel territorio di servizio, attraverso bollettini settimanali.

Nell'aprile del 1921 appare una "circolare segreta del Comitato esecutivo e del Comitato centrale sulla creazione di un sistema completo di informazioni statali al fine di una trasmissione tempestiva e completa delle informazioni e dell'adozione di misure adeguate". Nelle "istruzioni per l'informazione statale" (ordinanza della Čeka n. 85 del 23 febbraio 1922) sulla necessità di monitorare i cambiamenti, come si direbbe ora, nella coscienza di massa, si scrive quanto segue:

Il compito più importante dell'informazione statale è quello di far luce sugli stati d'animo dei vari gruppi della popolazione e sui fattori che influenzano il cambiamento di questi stati d'animo.

⁹⁷ L. Trockij, *Stalinskaja bjurokratija i ubijstvo Kirova*, "Bjulleten' oppozicii", 1935, 41.

⁹⁸ B. Bažanov, *Vospominanija byvošego sekretarja Stalina*, Sankt-Peterburg 1992, p. 205.

⁹⁹ E. Lyons, *Red Laughter*; in *Modern Moscow*, London 1935, p. 269.

¹⁰⁰ *Podlaja trockistsko-žašistskaja banda*, "Istoričeskij žurnal", 02.02.1937, p. 1.

¹⁰¹ Genere della tradizione orale che racconta di un incontro con il maligno [N.d.T.].

Al momento, è essenziale chiarire quali siano gli stati d'animo prevalenti nelle unità dell'Armata Rossa e della marina. Particolarmente importante è comprendere come le attività politiche del potere sovietico si riflettono in questi stati d'animo... Per noi è straordinariamente importante sapere come vengono accolte queste misure dalla popolazione tutta (operai, contadini, soldati dell'Armata Rossa, piccoli borghesi e così via), poiché la popolazione comprende il significato di ciò che sta accadendo da come esso si riflette nelle loro menti¹⁰².

Questi bollettini sugli umori della popolazione venivano raccolti ogni giorno dagli ispettori di polizia secondo una determinata matrice (a volte con l'aiuto di un gruppo speciale di informatori): gli agenti erano obbligati a registrare esattamente dove e in quale situazione il testo era stato sentito; se non conoscevano il nome del narratore, allora dovevano descrivere nel modo più dettagliato possibile la sua presunta affiliazione sociale. In questo modo, le autorità iniziarono ad avere accesso a un'enorme quantità di testi che, secondo lo Stato, rappresentavano l'opinione della 'maggioranza silenziosa'.

Dal 1922, le informazioni quotidiane della Čeka in cui le dicerie venivano accuratamente registrate iniziarono a essere allegate al rapporto informativo statale, che veniva direttamente inviato ai membri del Politburo. Al primo posto venivano le dicerie¹⁰³ (nei documenti dell'autorità, in questa categoria rientravano tutti i testi mal strutturati, di diversa lunghezza) considerate dalle autorità propaganda antisovietica. Vennero condotte azioni per cercare i loro 'propagatori' (ma non i loro creatori!) e furono registrati anche altri tipi di testi folklorici. Ognuno di questi testi era registrato nel minimo dettaglio, come mostra questo significativo esempio, tratto dal bollettino di novembre 1920: "[...] Fino a che punto

i nemici del potere sovietico si impegnino per sovvertirlo, è mostrato dalla diceria, diffusa tra i contadini, sulla presunta distribuzione di due libbre di scarafaggi ad anima che, nel caso non fosse realizzata, causerebbe la confisca del grano"¹⁰⁴.

Venivano prese in considerazione le cose più piccole e insignificanti, ad esempio, per una settimana in diverse aree nella regione di Rjazan' gli 'organi' avevano registrato dicerie riguardanti patate rubate (patate rubate e basta; patate rubate per i bambini affamati; i contadini dei kolchoz scherzano sui ladri di patate; le patate sono state rubate durante la rivolta). Si noti che i diversi racconti sullo stesso evento (il furto di patate) in un bollettino vengono definite voci, in un altro frottole, in un altro ancora fandonie:

[...] Nel kolchoz "Krasnyj Majak" i contadini sono affamati; una donna, cercando di coprire una patata bollente che aveva rubato dal calderone comune, se la infilò nel seno e si bruciò (villaggio di Kistrus, provincia di Spasskij)¹⁰⁵.

In molti villaggi della provincia di Saraevskij circola tra i kulaki una voce, secondo la quale nei kolchoz si vivrebbe male e si farebbe la fame e che in un kolchoz una donna avrebbe preso delle patate al forno calde da una vicina, da dare ai suoi figli affamati, se le sarebbe messe nel seno e si sarebbe bruciata la pancia. Questa diceria è stata messa in giro tra le donne dal contadino agiato Borec Stroilova (che bazzica i kulaki)¹⁰⁶.

In tutta la provincia si è diffusa una frottola a proposito di una rivolta nella comune "Zarja" [Aurora] durante la quale 20 persone sarebbero state uccise e una delle donne si sarebbe bruciata la pancia con una patata calda che avrebbe rubato, presumibilmente perché affamata (provincia di Pronskij)¹⁰⁷.

L'ex mercante Birjukov apparve al mulino a vapore e, dopo aver raccolto intorno a sé gli altri lavoratori, iniziò a raccontare le seguenti fandonie: [...] 3) in un kolchoz, una donna, che stava cucinando le patate, ne ha rubata una e l'ha nascosta nel seno per mangiarla. I contadini l'hanno perquisita e, trovando la patata rubata, l'hanno schiacciata bruciando il petto della donna. "Ecco a voi il kolchoz", ha detto alla fine Birjukov. Birjukov è stato chiamato a rispondere secondo l'articolo 58/10 del codice penale (villaggio di Nasilovo-Galicyno, provincia di Starožilovskij)¹⁰⁸.

Gli organi di indagine politica vedevano nelle dicerie un mezzo sicuro per manipolare la popolazione: "Gli elementi antisovietici, sfruttando gli umori dei contadini, diffondono voci provocatorie sulla carestia, su un'imminente caduta del potere"¹⁰⁹. Spesso

¹⁰² L. Boeva, *Dejatel'nost' VČKOGPU po formirovaniju lojal'nosti graždan političeskomu režimu (1921-1924)*, Moskva 2003, p. 57.

¹⁰³ Quando nel 1947, nell'ambito di un progetto di Harvard, iniziò lo studio dell'ideologia sovietica e della vita quotidiana sul materiale delle interviste fatte ai transfughi sovietici, in uno dei primi articoli furono presentati i seguenti dati: il 50% degli intervistati (ex cittadini sovietici) indicavano le dicerie come regolare fonte di informazione (R. Bauer – D. Gleicher, *Word-of-Mouth Communication in the Soviet Union*, "Public Opinion Quarterly", 1953 (XVII) 3, p. 299). Il 74% dichiarava di aver discusso delle dicerie con gli amici (l'indicatore più significativo si riscontra tra i contadini e i gruppi poco istruiti: 27%). Il 32% dei professionisti, il 22% dei dipendenti e il 41% dei contadini dichiaravano di considerare le dicerie come la fonte di informazione principale (ivi, p. 302, tabella 3).

¹⁰⁴ *Sovetskaja derevnja*, op. cit., I, p. 362.

¹⁰⁵ *Rjazanskaja derevnja*, op. cit., p. 168.

¹⁰⁶ Ivi, p. 127.

¹⁰⁷ Ivi, p. 132.

¹⁰⁸ Ivi, p. 169.

¹⁰⁹ *Sovetskaja derevnja*, op. cit., II, p. 746.

le autorità individuavano i ‘propagatori’ delle dicerie, che fossero persone concrete (primo testo) o un intero gruppo sociale (secondo testo):

(Il pope) si è lanciato in un’impresa rischiosa, attraverso il guardiano della chiesa Astachov ha diffuso la voce che di notte nella chiesa si sentiva il canto dei santi e le candele si accendevano da sole, la popolazione ha creduto alle voci, è accorsa in massa alla chiesa e ha ascoltato per ore il fittizio canto dei santi. La sfacciata menzogna inventata dal pope ha fatto presa sugli igno-ranti contadini e alcuni di loro hanno cominciato a lasciare il kolchoz¹¹⁰.

Nel villaggio di Zanino Počinki nella provincia di Erachtur stanno circolando delle voci sul fatto che ogni notte in chiesa si accendano le candele e si senta un canto corale. Questa voce è stata diffusa dagli ecclesiastici, che spiegano il “fenomeno” succitato quale segno del fatto che dio non vuole che i cristiani entrino a far parte del kolchoz, schierandosi così dalla parte dell’anticristo¹¹¹.

Gli agenti del nuovo regime ritengono ‘ignoranti’ e ‘suggestionabili da frottole provocatorie’ i destinatari delle dicerie: “Kulaki e pope creano interessanti frottole che intimidiscono l’ignorante popolazione delle campagne. Gli anziani credono a questi racconti e li diffondono rapidamente nel villaggio. . .”¹¹². Tra i vari racconti, le autorità prestano particolare attenzione a quello a proposito di un contadino che vede una bara insanguinata e un pesantissimo sacco di pane. Un misterioso vecchio, che incontrerà poi, interpreta questa visione come una previsione di guerra e carestia¹¹³. Confrontate i due testi:

Sulla strada per Volodarskij che passa per il bosco, camminavano diversi uomini e videro un mucchio di segale non trebbiata. Si stupirono, non capendo da dove potesse venire nella foresta e iniziarono a trascinarla via. Nel mezzo spuntò una bara e dentro la bara del sangue. Loro si spaventarono e alcune sagene dopo (illeggibile) si imbattono in una donna che chiese loro cosa avessero visto (illeggibile). Quando glielo raccontarono, la donna si trasformò in Maria e disse che quello era (illeggibile) un segno di Dio: la segale significava fame, mentre la bara e il sangue simboleggiavano la guerra. E così scomparve. Questa ‘propaganda’ si era diffusa in tutto il distretto (rapporto dell’OGPU, 1928, regione di Jaroslavl’)¹¹⁴

È prevista a giorni una guerra tra l’Unione Sovietica e i paesi capitalisti. Ne sono al corrente dalle conversazioni con i cittadini

del villaggio di Rogatkin, che mentre andavano a Dubrovka hanno trovato un sacco con del pane. Hanno provato a prenderlo ma non ci sono riusciti, sebbene ci fossero diverse persone. Più avanti lungo la strada, hanno fatto un’altra scoperta: un secchio con del sangue umano. Sono rimasti perplessi e si sono resi conto che questi reperti rappresentavano un enigma, che è stato poi risolto da un vecchio sconosciuto, incontrato per strada. Questo vecchio aveva spiegato loro che il sacco di pane significava che ci sarebbe stato un raccolto abbondante nel 1937, mentre il secchio di sangue significava che quell’anno ci sarebbe stata una guerra e un grande spargimento di sangue (racconto della kolchoziana M. V. Prytkova, registrato nel 1937 dall’organo investigativo del Commissariato del Popolo per gli affari interni della Repubblica autonoma dei tedeschi del Volga)¹¹⁵.

Gli ‘organi’ vedono in questo racconto un chiaro esempio di propaganda antisovietica, sebbene l’intraccio altro non sia che il tradizionale motivo folklorico del ‘sacco pesantissimo’¹¹⁶, noto, in particolare, dalla bylina di Svjatogor, mentre le varianti con la bara e il sangue erano diffuse in Europa occidentale ancora nel XVI secolo¹¹⁷.

Si noti che raramente ci siamo imbattuti in materiali in cui gli ‘organi’ cercavano l’‘autore’ di un testo specifico. Gli agenti della Čeka, a quanto pare, non dubitavano dell’anonimato della narrativa folklorica e della ‘paternità del popolo’, e il grado di colpa dell’imputato veniva evidentemente determinato dal modo in cui trattava questo testo: ascoltandolo, raccontandolo, copiandolo, dandolo da leggere a qualcun altro.

Nel settembre 1935, l’imputato Fuhrman A.P., presso il quartier generale della sezione dei servizi segreti del battaglione 78 alla presenza dei comandanti e del tenente Glazkov ha raccontato barzellette controrivoluzionarie di natura trockista, dirette contro i leader del Partito e l’edificazione sociale e, approfittando del fatto che era un istruttore politico, ha costretto Dunaev e Glazkov a raccontarne di analoghe a quelle raccontate da lui, cioè Furman¹¹⁸.

¹¹⁰ *Rjazanskaja derevnja*, op. cit., p. 188.

¹¹¹ Ivi, p. 372.

¹¹² B. Osokina, *Za fasadom*, op. cit., p. 205.

¹¹³ Si vedano le varianti di questa *bylička*: N. Ončukov, *Iz ural’skogo fol’klora*, op. cit., p. 28; S. Ševyrin, *Projavlenie*, op. cit., pp. 363-364; B. Osokina, *Za fasadom*, op. cit., p. 205; S. Smith, *Nebesnye pis’ma i rasskazy o lese: “sueverija” protiv bol’shevisma*, “Antropologičeskij forum”, 2005, 3, p. 291.

¹¹⁴ S. Smith, *Nebesnye pis’ma*, op. cit., p. 291.

¹¹⁵ B. Osokina, *Za fasadom*, op. cit., p. 205.

¹¹⁶ Si veda, ad esempio, questo soggetto nell’indice Kerbelite: B. Kerbelite, *Tipy narodnyh skazanij: Strukturno-semantičeskaja klassifikacija litovskich etiologičeskich skazanij i predanij*, Sankt-Peterburg 2001, p. 502.

¹¹⁷ Cfr. A. Archipova – S. Nekljudov – N. Petrov, *Sluchi 1928-1937 godov: ot èpičeskogo sjužeta k delu ob antisovetskoj propagande, ili Podlinnaja istorija “Sumočki Svjatogora”* (Doklad na IX Meždunarodnoj letnej škole po fol’kloristike i kul’turnoj antropologii, Pereslavl’, 5 maja 2009 goda).

¹¹⁸ *1937-1938 gg. Operacii NKVD: iz chroniki “bol’shogo terrora” na Tomskoj zemle*, a cura di B. Trenin, Moskva 2006, p. 90.

5.

IL FOLKLORE VIENE REPRESSO

Come veniva decisa la politica statale nei confronti della tradizione orale? Durante la Guerra Civile, le dicerie e gli stornelli delle campagne furono oggetto di un vigilante interesse da parte degli “organi”, che prendevano misure per rintracciarne i ‘propagatori’: nel 1921, la Čeka di Perm’ emise il seguente ordine: “Fucilare tutti coloro che diffondono dicerie assurde...”; nel 1919 la Čeka di Vjatka dichiarò: “Questo distretto sovietico è pieno di disertori che diffondono le dicerie più ridicole sulla presa di Glazov, sull’evacuazione da Vjatka, sul grano bruciato a Kotel’nič, ecc. La Čeka e i rappresentanti dei comitati esecutivi stanno intensificando la lotta contro la diffusione di tali dicerie”¹¹⁹. Tuttavia, dopo la fine della Guerra Civile

i casi relativi all’emergere e alla diffusione di dicerie venivano trattati piuttosto malvolentieri. L’interpretazione stessa di queste azioni dipendeva in gran parte dall’abilità dell’investigatore e, molto spesso, esse venivano interpretate in un senso più ampio: “propaganda antirivoluzionaria, “azioni provocatorie” e altro”¹²⁰.

Tuttavia, alla fine degli anni Venti, la situazione cambiò:

Da quel momento in poi, la diffusione di dicerie che rientravano nel paragrafo 10 dell’articolo 58 del codice penale della RSF-SR sarebbero state punite più severamente, sebbene allo stesso tempo si mantenessero i vantaggi di classe. [...] Parallelamente, le autorità iniziarono a utilizzare attivamente tutti gli strumenti della pompata ‘lotta di classe in campagna’. D’ora in poi, principali propagatori di dicerie erano ritenuti i kulaki. Il rapporto informativo segreto del Comitato Regionale Tataro del PCUS bolscevico del 3 novembre 1929 forniva una serie di esempi di quella che l’autorità da parte sua considerava propaganda antisovietica, ovvero dicerie e conversazioni della popolazione, i cui promotori venivano definiti kulaki. “Il metodo di lotta più comunemente praticato dai kulaki nei confronti del Partito e dello Stato sovietico è distorcere il vero stato delle cose e diffondere dicerie false e provocatorie”¹²¹.

Nel 1924 a Mosca si tenne una campagna che condannava la narrazione di barzellette antisemite nell’ambito della lotta all’antisemitismo¹²², ma fu

nell’aprile del 1927 che la situazione divenne grave, quando il Comitato Centrale del PCUS bolscevico approvò l’ordinanza sulle “riviste satiriche e umoristiche”, nella quale si affermava che “la nostra satira” non era ancora arrivata a una critica positiva diretta contro “alcuni aspetti negativi della nostra edificazione”¹²³. In pratica, ciò significava che veniva allora vietata la libera satira di qualsiasi parte della realtà socialista, tra le altre cose attraverso le barzellette.

Anche nelle più alte sfere dell’apparato dominano scoraggiamento e depressione. Forse si è iniziato a raccontare meno barzellette sia perché si viene puniti (il Partito ha stabilito che era ora di finirla con le barzellette e che per le barzellette si viene esclusi dal Partito), che perché la situazione nel Partito e nel paese non predispone agli scherzi¹²⁴.

Nell’anno della grande svolta, l’atteggiamento nei confronti del folklore non controllato dalla censura finalmente cambiò. Il 13 maggio 1929, lo storico I. Šitc scrisse nel suo diario il seguente appunto: “La GPU sembra aver ordinato di perseguire le barzellette che offendono l’autorità sovietica”¹²⁵. In quello stesso anno, a Leningrado, un cantante di strada fu arrestato per aver cantato uno stornello dai contenuti antisovietici intitolato *Žizn’ krest’janina* [La vita di un contadino]. Venne poi condannato a due mesi di lavori forzati¹²⁶. Nel 1930, due etno-musicologi che avevano visitato il bazar di una cittadina nei dintorni di Kiev, descrissero la scena dell’arresto da parte degli agenti della OGPU di un cantante cieco professionista, che cantava canzoni satiriche sulla vita nel kolchoz. Durante l’arresto, il cantante improvvisò una canzonetta in cui prendeva in giro gli agenti¹²⁷.

Nell’agosto del 1933, una circolare del Glavlit di Gor’kij ordinò di “indicare i casi di propaganda ostile in qualunque forma sia espressa: discorsi, barzellette antisovietiche, conversazioni casuali, ecc.”¹²⁸.

¹¹⁹ *Sovetskaja derevnja*, op. cit., I, p. 129.

¹²⁰ D. Davydov, “A bezzubye staruchi ich raznosjat po umam...”: kak borolis’ s krest’janskimi sluchami v 1920-e gody, “Rodina”, 2010, 8, p. 108.

¹²¹ Ivi, p. 109.

¹²² Cfr. N. Tepcov, *Svodka OGPU o projavlenijach antisemitizma v gorode i derevne*, in *Neizvestnaja Rossija: XX vek*, Moskva 1993, pp. 327–358.

¹²³ A. Bljum, *Sovetskaja cenzura*, op. cit., pp. 141–142.

¹²⁴ *Pis’mo iz Moskvy*, “Bjulleten’ opposicii”, 1933, 33, pp. 25–26.

¹²⁵ I. Šitc, *Dnevnik “velikogo pereloma”: mart 1928-avgust 1931*, Paris 1991, p. 115.

¹²⁶ Cfr. N. Komelina, *Političeskij fol’klor*, op. cit.

¹²⁷ H. Kuromiya, *The Voices of the Dead: Stalin’s Great Terror in the 1930s*, Yale; London 2007, p. 109.

¹²⁸ *Obščestvo i vlast’: Rossijskaja provincija 1930-giugno 1941*, a cura di A. Kulakov – V. Smirnov – L. Kolodnikova, Moskva 2005, II, p. 466.

Nel 1935, la diffusione orale di testi folklorici anti-sovietici non viene punita solo in via stragiudiziale, ma viene anche assegnata dalla Procura dell'URSS a uno specifico gruppo di crimini. In una nota dell'11 marzo 1936, del presidente del Comitato speciale della Corte Suprema della RSFSR sui casi di propaganda controrivoluzionaria (articolo 58-10) Ja. Kronberg, tra i 473 casi verificati, 33 (7%) furono assegnati al seguente gruppo: esecuzione e diffusione di storie controrivoluzionarie, canzoni, poesie, stornelli, barzellette, ecc.¹²⁹

Il 16 aprile del 1936, il procuratore dell'URSS A. Vyšinskij, in una nota a I. Stalin e V. Molotov sull'aumento del numero di casi di accusa per propaganda controrivoluzionaria, scrive che la suddetta condanna è stata in alcuni casi 'errata' per il seguente motivo:

[...] Spesso vengono considerate propaganda controrivoluzionaria le solite chiacchiere filistei, il brontolio, l'insoddisfazione per il cattivo lavoro di individui specifici od organizzazioni, così come l'esecuzione di stornelli e canzoni con contenuti antisovietici, anche da parte di persone che non c'è ragione di considerare controrivoluzionarie o intenzionate a perseguire obiettivi controrivoluzionari per mezzo dell'esecuzione di questi stornelli o canzoni. Di seguito alcuni esempi: [...] Il tribunale di Saratov ha condannato secondo l'art. 58-10 del codice penale la kolchoziana Lezneva Evdokija, nata nel 1905, per aver cantato stornelli dal carattere antisovietico: "Mi sono iscritto al kolchoz, lo scrivo a mia moglie, mia moglie mi sgrida: "Andate al diavolo tu e il kolchoz, là neanche morta ci vado"¹³⁰.

Ecco i dati della Repubblica Autonoma Sovietica Tatara sulle pene comminabili per l'esecuzione e la diffusione di testi folklorici di 'orientamento antisovietico'. Si notino i seguenti fattori: (1) nella prima metà degli anni Trenta del '900 l'attenzione era rivolta soprattutto agli stornelli, mentre nella seconda metà alle barzellette e agli stornelli; (2) il numero di cause per barzellette e stornelli dopo il 1935 aumenta e le condanne diventano sempre più severe (Tabella 2).

A. Spragovskij, ex investigatore del Dipartimento investigativo della direzione del KGB della regione di Tomsk, ricorda:

Nei casi che vedevano coinvolti i kolchoziani, le principali accuse erano le barzellette raccontate. Venivano definite "calunnia del sistema dei kolchoz". Ne ricordo un esempio: Stalin, Churchill e Roosevelt percorrevano una strada in macchina. Ad un certo punto un toro gli blocca la strada e non si sposta, nonostante i tentativi di persuaderlo. Churchill gli promise liberi pascoli in Scozia, Roosevelt gli promise di portarlo negli Stati Uniti. Poi Stalin, rivolgendosi al toro, disse: "Vattene, che se no ti mando in un kolchoz". Il toro, spaventato, liberò immediatamente la strada. Barzellette di questo genere molti le hanno pagate con la propria vita¹³¹.

Cominciò ad agire in maniera efficiente anche il 'feedback': nella seconda metà di questo periodo, nelle denunce si fa uso attivo degli stornelli ('antikolchoziani'), delle barzellette e di altre forme folkloriche¹³².

Inoltre, Kalinin ha riportato che Vegman raccontò a lui e M. Kordonskaja una barzelletta che aveva sentito sul tram a Mosca a proposito del testamento di Lev Trockij: in questo testamento, Trockij scrive che se (lui) venisse ucciso all'estero o morisse, non vorrebbe che il suo corpo venisse imbalsamato e portato al Mausoleo. Sarebbe meglio destinare questi fondi all'industrializzazione. Che prendano solo il cervello, lo mettano sotto spirito e lo mandino a Mosca. Che diano poi l'alcol a Rykov e il cervello a Stalin¹³³.

Nel periodo del processo al centro trockista antisovietico, tra i lavoratori del comitato distrettuale circolavano barzellette controrivoluzionarie dal seguente contenuto:

Allilueva, la moglie di Stalin, morì di dolore, perché vivere con Stalin era impossibile. Se lo avvicini da sinistra, stai deviando a sinistra; se ci provi da destra, sei un deviazionista di destra; da sotto è un atteggiamento conciliatorio, mentre da sopra equivale a far pressione sul Partito. [...] La barzelletta che riguarda la vita del compagno Stalin è stata diffusa tra gli insegnanti dal segretario di Partito della scuola superiore Kladv¹³⁴.

A cavallo tra il 1920 e il 1930, si profila la seguente situazione: le autorità (OGPU/NKVD, censura, comitati di Partito) ritengono necessario regolare le pratiche culturali dal basso, dividendole in 'giuste' e 'sbagliate'. Ecco una tipica corrispondenza dei comitati di censura regionali e distrettuali della

¹³¹ 1937–1938 gg., op. cit., p. 393.

¹³² *Konveier NKVD: iz chroniki "bol'sogo terrora" na Tomskoj zemle*, a cura di B. Trenin, Moskva 2004, p. 60.

¹³³ A. Tepljakov, *Veniamin Vegman: Materialy k biografii*, "Sibirskie ogni (Novosibirsk)", 2007, 4. Per le varianti si veda: A. Archipova, M. Mel'ničenko, *Anekdoty*, op. cit., pp. 296-299.

¹³⁴ *Obščestvo i vlast'*, op. cit., p. 1045.

¹²⁹ *Istorija stalinskogo GULAGa. Konec 1920-ch-pervaja polovina 1950-ch godov: sobr. dokumentov. V 7 t.*, Moskva 2004, I: *Massovye repressii v SSSR*, p. 238.

¹³⁰ Ivi, pp. 254-255.

Anno dell'arresto	Formulazione	Condanna
1932	Agitazione antikorchoziana, composizione di stornelli antikorchoziani	2 anni nel carcere locale
1933	Ha ascoltato stornelli a/s e diffuso dicerie su una rivolta armata	3 anni con la condizionale
1935	Ha cantato stornelli c/r	2 anni
1935	Ha cantato stornelli c/r ed esternato considerazioni politiche immature	2 anni
1935	Discredito dell'URSS e del Partito attraverso la diffusione di una barzelletta	3 anni
1935	Barzellette che discreditano il leader e il Partito	4 anni
1935	Ha raccontato due barzellette a/s	35 – istruttoria archiviata
1935	Barzelletta a/s	36 – istruttoria archiviata
1936	Stornelli a/s, vilipendio ai ritratti dei leader, pestaggio di comunisti	4 (5) anni
1936	Barzelletta c/r sui dirigenti del Partito e sul governo	Assolto nel 1937
1936	Barzelletta sul governo	Assolto nel 1937
1936	Propaganda c/r, terroristica – canzoni, stornelli	3 anni
1937	Canto di stornelli a/s	5 anni
1937	Canto di stornelli a/s	5 anni
1937	Diffamazione della politica del Partito, stornelli a/s	10 anni
1937	Stornelli c/r	3 anni
1937	Barzellette trockiste	39 – istruttoria archiviata per mancanza di prove
1937	Barzelletta oscena sull'autorità sovietica	8 anni
1937	Barzelletta a/s e spionaggio	PM
1937	Discredito dell'autorità sovietica, ha composto e diffuso barzellette a/s	PM
1937	Ha raccontato barzellette che screditano Stalin	istruttoria archiviata per mancanza di prove
1937	Stornelli e barzellette a/s	10 anni
1937	Ha raccontato barzellette c/r	PM
1937	Barzelletta a/s	39 – istruttoria archiviata
1937	Rapporti con ufficiali dei Bianchi, barzelletta a/s	PM
1938	Ha cantato canzoni che discreditano i dirigenti del Partito	7 anni
1939	Diffusione sistematica di barzellette di contenuto a/s, diffamazione della situazione economica del Paese	5 anni
1941	Ha cantato stornelli a/s e lodato l'armata hitleriana	Istruttoria archiviata, convocato psichiatra, ragguglio
1941	Ha cantato canzoni a/r di contenuto diffamatorio	PM
1941	Propaganda a/s, barzelletta a/r	PM
1941	Barzelletta c/r, diffamazione dei dirigenti del Partito	8 anni
1941	Barzelletta a/s, insoddisfazione delle misure dell'autorità sovietica	PM, commutata in 10 anni
1941	Barzellette diffamatorie – ha discreditato l'autorità sov.	5 anni, poi PM
1945	Barzelletta a/s	47 – assolto
1946	Barzelletta diffamatoria	5 anni
1946	Barzellette diffamatorie	5 anni

Tabella 2. Pene per l'esecuzione/diffusione di testi folklorici (A/S – “antisovietico”, C/R – “controrivoluzionario”; PM – “pena massima”, ovvero la fucilazione). Fonte: *Il libro della memoria 2000-2002*; tabella tratta dalla versione elettronica del libro pubblicata sul sito web della Fondazione “International Memorial” <http://www.memo.ru/library/bkmemory/tatar.htm>.

regione di Nižnij Novgorod sul repertorio dei cantanti ciechi dei bazar, voluto per iniziativa dei cantanti stessi¹³⁵. Il 10 ottobre 1932, il *rajlit* (Comitato di censura provinciale) della provincia di Krasnye baki richiese a un'autorità superiore, il *krajlit* (Comitato di censura regionale) di approvare il repertorio dei mendicanti:

Al *rajlit* pervengono da parte di invalidi soli e ciechi, che non fanno parte del VOS (*Vserossijskoe obščestvo slepych*, Unione panrussa dei ciechi), richieste di rilascio di un'autorizzazione per l'esecuzione di canzoni popolari nelle piazze dei bazar e in altri luoghi di aggregazione di pubblico. Il repertorio è composto da opere che non sono incluse nell'indice di repertorio e, per la maggior parte, sono prive di base ideologica. Non rilascio permessi, in attesa di chiarimenti.

La risposta alla richiesta di approvazione del repertorio dei mendicanti nei bazar del direttore del *krajlit* V. Babkin era molto concitata:

Alla direttrice del *rajlit* Balachna.
In risposta alla Sua lettera del 10 ottobre.
Non deve essere rilasciato alcun permesso a nessuno di eseguire canzoni nei bazar o mercati. Meno che meno tali permessi vanno rilasciati ai ciechi disabili (anche se membri del VOS). È chiaro che i cantanti 'da bazar', conformemente al loro genere, non eseguiranno altre canzoni oltre a quelle cosiddette 'patetiche' (contando su una buona elemosina). Sarebbe una grande sciocchezza farli cantare canzoni rivoluzionarie che abbiano una base ideologica. Dobbiamo condurre contro questi cantanti una lotta decisa, così come la conduciamo contro l'accattonaggio e la mendicizia. Le misure di controllo – in questo caso – sono simili. Senza la lotta all'accattonaggio non ci può essere una lotta contro i 'cantanti mutilati da bazar e mercato'. Pertanto, qualsiasi legittimazione dei 'cantanti mutilati', anche indiretta, attraverso il rilascio di autorizzazioni del loro 'repertorio' contraddirebbe la lotta all'accattonaggio.

La risposta del responsabile dimostra che gli operatori della censura comprendevano perfettamente la differenza tra le categorie professionali di 'artisti popolari' che potevano e non potevano esibirsi, il cui repertorio poteva includere testi 'giusti' e 'sbagliati'.

Anche i folkloristi sovietici presero coscienza di questa distinzione (cosa che in pochi anni porterà a un tentativo di creazione artificiale del 'folklore sovietico'). Tra gli obiettivi della loro spedizione folklorica, A. Astachova e Z. Ewald menzionano i seguenti, che praticamente coincidono con i compiti degli organi punitivi (si vedano i punti 3 e 4):

1. Studio dei cambiamenti ideologici nell'ambiente di lavoro in seguito alla rivoluzione culturale ed edificazione sovietica sulla base del materiale folklorico.
2. Studio del folklore come materiale per la compilazione della storia di fabbriche e industrie.
3. Identificazione nel folklore di influenze che modellano la coscienza dell'uomo nuovo, ma anche di influenze di elementi ideologicamente estranei e dannosi.
4. Determinazione di strumenti di lotta alle tendenze ostili di classe e stimolo allo sviluppo di elementi ideologicamente validi, attraverso un'influenza attiva sulla vita musicale e poetica di massa dei lavoratori. [...] A causa della debolezza del fronte culturale, si apre l'accesso a tutti i tipi di influenze ideologicamente dannose, a seguito del quale lo studio dei fenomeni folklorici in queste aziende acquisisce una particolare rilevanza¹³⁶.

In questo modo, gli artisti 'sbagliati' venivano sottoposti a repressione, mentre con quelli 'giusti' veniva svolto un lavoro chiarificatore ed educativo, finalizzato a cambiare non solo il repertorio, ma anche in una certa misura i destinatari stessi dei testi, che non sono più soltanto (e non soprattutto) i membri di quell'ambiente sociale caratteristico della normale comunicazione folklorica, ma anche il regime al potere. Tuttavia, quest'ultimo non è assolutamente pronto a sopportare l'esistenza 'incontrollata' delle narrazioni orali.

È proprio in questo contesto che prende le mosse l'esperimento di creazione di un 'nuovo' folklore 'sovietico'.

6.

LE AUTORITÀ CREANO IL FOLKLORE

Quando negli anni Trenta del '900 il governo sovietico decide, finalmente, di occuparsi seriamente della letteratura popolare, nasce un progetto su larga scala che ha l'obiettivo di gestire ideologicamente, consapevolmente e attivamente il processo folklorico.

Tuttavia, questo progetto non fu pensato da zero negli anni Trenta come ritengono, ad esempio, alcuni ricercatori¹³⁷. Le premesse di questo progetto vanno ricercate negli anni Venti, quando l'atteggia-

¹³⁶ A. Astachova – Z. Ewald, *Rabota brigady IPIN po sobiraniju i izučeniju fol'klora rabočej sredy*, "Sovetskaja etnografija", 1932, 2, pp. 141-143.

¹³⁷ Cf. F. Miller, *Folklore*, op. cit.; K. Bogdanov, *Vox populi: Fol'klornye žanry sovetskoj kul'tury*, Moskva 2009, pp. 102-110; N. Skradol', "Žit' stalo veselee": *stalinskaja častuška i proizvodstvo ideal'nogo sovetskogo sub"ekta*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 2011, 108, pp. 160-183.

¹³⁵ Ivi, pp. 823-824.

mento romantico nei confronti del folklore come ‘voce anonima del popolo’, che porta fino a noi testi dei ‘remoti tempi antichi’, lascia il posto a un approccio più positivista verso le tradizioni orali. Inoltre, i ricercatori iniziano ad indagare non tanto il folklore ‘in generale’, quanto l’abilità dei singoli artisti; questo, a sua volta, stimola la ricerca nella letteratura popolare di atti di creatività individuale. Tale atteggiamento nei confronti del portatore della tradizione folklorica induce gli specialisti a occuparsi principalmente del cosiddetto ‘folklore artistico’, prestando meno attenzione alle forme extra-estetiche, informative (memorative) e funzional-pragmatiche (principalmente rituali-magiche).

Prima di tutto, questo approccio si applica agli stornelli e, oltre alla raccolta professionale, si diffonde anche la raccolta amatoriale e letteraria: i testi sono registrati sia come fonte di ispirazione poetica, che per il ritorno alle masse in forma ‘migliorata’¹³⁸. Rodion Akul’sin giustificò così la necessità di pubblicare stornelli: “Per chi è pensata la raccolta? Prima di tutto per i club di operai e contadini, per le riunioni del villaggio, ai quali deve fornire materiale sia per il lavoro dei circoli, che per gli spettacoli di varietà”¹³⁹.

Questo approccio non era estraneo agli etnografi e ai folkloristi degli anni Venti (“Etnografi e folkloristi degli anni Venti credevano che i loro studi avrebbero favorito la formazione di un nuovo quotidiano, che includeva nuove feste e nuovi riti, sia popolari che familiari”¹⁴⁰).

In tutto ciò, gli stessi poeti che raccoglievano gli stornelli per ‘migliorarli’¹⁴¹ erano convinti che la creazione artificiale di un nuovo folklore contraddicesse la tradizione:

Gli stornelli di tipo non ‘letterario’, che sono comparsi in abbondanza negli ultimi tempi, non sono ‘artefatti’, prodotti dai nostri specialisti, ma sono stati raccolti e trascritti da me nei governatorati di Tambov, Nižnij Novgorod e Orlov¹⁴².

Negli ultimi tempi, molti stornelli vengono scritti da ‘specialisti’ per ordine di editori e redazioni. Questi stornelli spesso cominciano a circolare nelle campagne, dove o vengono rielaborati alla maniera del popolo, o, se rimangono intonsi, sono sempre distinguibili da quelli autentici. I compositori urbani non possiedono la facilità di scrittura che distingue l’autentica creatività contadina¹⁴³.

Nell’attuazione del progetto per creare un nuovo folklore sovietico, è possibile ravvisare alcuni schemi. Negli anni Venti furono presi in considerazione diversi generi di folklore, in termini di ‘adattabilità’ alla realtà moderna. Inizialmente, i creatori del ‘folklore sovietico’ si mettono all’opera con gli stornelli, probabilmente perché si tratta del genere più dinamico, nonché quello che, insieme alle barzellette, dà più preoccupazione alle autorità. Sia come sia, la prima produzione del ‘folklore sovietico’ è proprio lo stornello¹⁴⁴.

Parallelamente alle sperimentazioni con gli stornelli vengono condotti quelle con le formule magiche, portate avanti dal poeta Rodion Akul’sin¹⁴⁵, il cui percorso biografico (da poeta a falsario) si iscrive perfettamente nel contesto degli eventi studiati. Era un poeta della ‘cerchia di Esenin’, membro del gruppo “Pereval”, che “può essere definito a buon diritto uno scrittore contadino”¹⁴⁶. Era in contatto con la folklorista O. Ozarovskaja, che, come è noto, non solo ha registrato fiabe e byline della Russia settentrionale, ma le ha anche ‘restituite alla gente’, eseguendole in pubblico in prima persona. Akul’sin non solo pubblicò raccolte di stornelli¹⁴⁷, ma li eseguiva volentieri (tra la fine degli anni Trenta e l’inizio degli anni Quaranta, questo divenne per lui un vero e

¹³⁸ Cfr. A. Žarov, *Krasnaja tal’janka*, op. cit.; V. Knjazev, *Sovremennye častuški*, op. cit.; R. Akul’sin, *Častuški*, op. cit.; A. Vesělyj, *Častuška kolchoznych dereven’*, Moskva 1936.

¹³⁹ R. Akul’sin, *Častuški*, op. cit., p. 5.

¹⁴⁰ Cfr. N. Komelina, *Političeskij fol’klor*, op. cit.

¹⁴¹ G. Vinogradov, nel suo articolo *Etnografija e modernità*, osserva che uno degli stornelli pubblicati nell’articolo di Semenovskij è spurio. Purtroppo, quale fosse esattamente lo stornello che Vinogradov considerava artefatto non è noto, sebbene il sospetto ricada su questo testo: “In attesa dell’aurora, / del comunismo è giunta l’ora. / È giunta l’ora del comunismo / e il popolo balla con entusiasmo. / Meglio dell’alba, più bella del sole / arriva la vita che la gente vuole”, D. Semenovskij, *Sovremennaja častuška*, op. cit., p. 61.

¹⁴² A. Žarov, *Krasnaja tal’janka*, op. cit., p. 2.

¹⁴³ R. Akul’sin, *Častuški*, op. cit., p. 5.

¹⁴⁴ Cfr. D. Semenovskij, *Sovremennaja častuška*, op. cit.; riguardo alla creazione di ‘stornelli sovietici’ negli anni Trenta, si veda: N. Skradol’, “Žit’ stalo veselee”, op. cit.; N. Komelina, *Političeskij fol’klor*, op. cit.

¹⁴⁵ Grazie a B. Ravdin, G. Superfin e R. Timenčik per la consulenza sulla vita di Akul’sin. Su di lui si veda: A. Pančenko, *Kul’t Lenina*, op. cit., pp. 344, 362-363.

¹⁴⁶ F. Raskol’nikov, *Rodion Akul’sin*, “Na literaturnom postu”, 1927, 2, p. 39.

¹⁴⁷ Cfr. R. Akul’sin, *Častuški*, op. cit.

proprio lavoro, come per la Ozarovskaja). Cantò degli stornelli ai Vološin a Koktebel' nel 1927, facendoli passare per testi folklorici:

Где-то черный ворон вьется,
Где-то совушки кричат,
Не хотелось, а придется
Траву кровью орошать [...]
Поведут нас всех под стражей,
(Коммунист, взводи курок),
По тропинке по овражей
Укокошат под шумок [...]
Не к лицу нам покаянье,
Коммунист, огонь, огонь,
Мы бессмертны, до свиданья,
Трупом пахнет самогон¹⁴⁸.

Oltre che di stornelli, Akul'sin si occupò di ricercare nuove forme, in particolare, avrebbe annotato nel 1924 una formula magica, *Zagorov ot vsech boleznej* [Formula magica contro tutte le malattie], che, stando a lui, sarebbe stata scritta dall'intero villaggio¹⁴⁹:

Un fatto alquanto strano è accaduto: le formule magiche hanno smesso di funzionare, forse perché Gesù e la Vergine hanno perso i loro poteri, oppure perché le autorità sono cambiate. Persino lo zio Vasilij è ammalato da più di un anno: invece di una formula chiede di portargli la chinina. Servono chinina e molte altre medicine, ma l'ospedale è lontano. Hanno provato con tutti i rimedi: le donne si sono radunate, sono addolorate, si struggono d'angoscia, e la soldatessa Mar'ja, la figlia di Vasilij Nedobežkin, una donna vigorosa che non si ammala mai, ha pensato a questa formula in modo da far senza medicine. "Mašen'ka", le hanno consigliato le donne, "inventa una nuova formula, una sovietica; ti ci metti con Mikiška, per te è una cosa da nulla". Mar'ja promise loro di provare. E due giorni dopo lesse da un foglio la formula, per la gioia delle donne. Lo riporto nella sua forma finale, dopo che il suocero di Mar'ja, le donne e i ragazzi le hanno dato una mano, suggerendole delle parole.

С северу море,
С югу море.
С западу горы,
С востоку доли,
А в середине город Москва.
В этом городе
Ленин и Троцкий
Как у Троцкого виски длинные и жесткие,
А у Ленина голова

Ясная, как солнышко.
Стоять они на высокой башне,
Держуть в руках пистолеты стальные,
Смотреть во все стороны,
Приглядывают,
Нет ли где неприятелей.
Как в морях вода взбаламутилась,
Как враги-неприятели зубами скрипяты.
Хранцузы-тонкопузы,
Агличане-колчане
И белые и желтые,
И бурые и синие, —
Вся пакость,
Вся нечисть
Вся подлечуть.
Охота им Расею сглонуть,
Охота им царя поставить,
Охота им кровь крестьянскую пить,
Лезуть они, напирают.
А Ленин как мигнеть,
А Троцкий как пальнеть,
А войска красная
Расейская,
Как крикнуть,
Как зыкнуть.
И никто из неприятелей не пикнуть.
Вы не лезьте ко мне, боли и хвори.
Головные и ножные,
Животные и спинные,
Глазные и зубные.
Отриньте и отзыньте,
Как неприятели заграничные.
Ты голова моя — Ленин,
Ты сердце мое — Троцкий, Ты кровь моя — Армия красная,
Спасите, Сохраните меня От всякой боли и хвори, От всякой болезни и недуга¹⁵⁰.

Questo è l'unico tentativo a noi noto di creare, ma anche di giustificare teoricamente, la necessità dell'esistenza di tali testi come parte del nuovo folklore:

Non troviamo ridicolo che Sami nel poema di Tichonov preghi il lontano Lenni, che i derelitti coreani — in Vsevolod Ivanov —

¹⁴⁸ "Laggiù un corvo nero in volo / e le civette fanno un coro, / il mio sangue andrà a versare [...] / non vorrei, ma devo andare. / Ci fan tutti prigionieri, / (Comunista, spara un colpo!) / Per fossati e per sentieri / a noi la vita ci hanno tolto [...] / Ora e sempre resistenza, / Comunista, fiamme e fuoco, / Non fa per noi la penitenza, / che la vita dura poco", V. Kupčenko, "Ne mogu zabyt' i nikogda ne zabudu o Koktebele": dve žizni pisatelja Rodiona Akul'sina, "Russkaja mysl", 1993, 3998.

¹⁴⁹ R. Akul'sin, *Častuški*, op. cit., pp. 281-283.

¹⁵⁰ "Mare al nord / Mare al sud / Monti a occidente / Valli ad oriente, / e in mezzo la città di Mosca. / Proprio là ci son / Lenin e Trockij. / Ispide e dure le tempie di Trockij, / La testa di Lenin / chiara come il sole, / Stanno loro in un'alta torre, / Nelle loro mani le armi, / si guardano intorno, / controllano, / che non ci siano nemici. / Nei mari l'acqua si va agitando, / i nemici i denti vanno aguzzando. / Francesi - vanesi, / britannici — tirannici / e bianchi e gialli / e blu e marroni, / Tutti uno schifo, / tutte canaglie, / tutti vigliacchi. / La Russia vogliono annientare, / lo zar far ritornare, / il sangue ai contadini succhiare, / si insinuano e incalzano. / E Lenin fa un cenno / E Trockij spara un colpo / e l'Armata nostra / rossa, / come romba, / come tuona. / Il nemico ormai si tace. / State alla larga, mali ed acciacchi, / di testa e di gambe, / di ventre e di schiena, / di occhi e di denti. / Sgombrate, evacuate, / come i nemici stranieri. / Tu, o mia testa, Lenin, / Tu, o mio cuore, Trockij, / Tu, o mio sangue, Armata Rossa, / salvatemi / proteggetemi / Da ogni male e acciaccio, / da ogni morbo e malattia".

parlino con un fremito di sacralità del grande Leino, che nei giorni di gelido tutto le ingenue vecchiette timorate di dio accendano le candele alla Madonna Iverskaja perché trovi pace l'anima di 'Vladimir, servo di Dio', che ha difeso i poveri. Non ci viene da ridere se il nome di Lenin nel villaggio di Vilovatovo, nel governatorato di Samara viene utilizzato per scongiurare le malattie. In futuro tutto sarà diverso, ma per il momento anche questi germogli sono preziosi¹⁵¹.

E poi arriva il turno delle fiabe. Già dal 1923 inizia attivamente la raccolta di "Storie popolari su Lenin"¹⁵². Le prime pubblicazioni di fiabe su Lenin appartengono a Sejfullina¹⁵³ e Grinkova¹⁵⁴, tuttavia, anche se il testo di Grinkova è definito una fiaba, è in realtà una canzone¹⁵⁵. Anche qui non se ne sarebbe fatto niente senza Akul'sin, che, dopo il suo precedente esperimento, rivolge la propria attenzione a questo genere¹⁵⁶. T. Ivanova afferma a torto che la fiaba pubblicata da Akul'sin *Chitryj Lenin* [L'astuto Lenin] è "apparentemente un'opera veramente folklorica"¹⁵⁷. E, infine, nel 1930 viene pubblicata un'intera raccolta di fiabe su Lenin¹⁵⁸. A questo punto, il flusso delle fiabe subisce una battuta d'arresto. Quindi, questo periodo di formazione del 'folklore sovietico' è caratterizzato dal predominio di forme brevi, così come dalle fiabe. Perché? A. Pančenko ritiene giustamente che

il periodo 'leninista' nella storia del 'folklore sovietico' è significativamente diverso dal periodo 'stalinista'. [...] Dall'esempio dei testi presi in esame, si può vedere che tali narrazioni davvero sfruttano in parte gli elementi della trama fiabesca. Tuttavia, seguendo una concezione stadiale della distinzione tra mito e fiaba, negli studi nazionali sul folklore sostenuta soprattutto da E.

Meletinskij, si è portati a concludere che le 'fiabe su Lenin' hanno più in comune con i miti arcaici che con le fiabe classiche¹⁵⁹.

A metà degli anni Trenta, il 'periodo mitologico' della formazione del nuovo folklore¹⁶⁰ si trasforma in 'epico'. È il turno dei racconti e, solo dopo i 'co-autori' si rivolgono alla grande forma epica (la prima opera di questo genere a essere pubblicata è stata la *Bylina o Čapaev* [Bylina su Čapaev] di P. Rjabinin-Andreev e risale al 1937¹⁶¹). Di seguito è riportata una tabella compilata su nostra richiesta da I. Kozlova¹⁶², basata sui materiali della sua tesi¹⁶³, dedicata al genere della 'novina' e ad altre forme epiche del 'nuovo folklore' (è difficile parlare di una divisione più dettagliata in generi in questo caso). Come si può vedere, ci sono state singole pubblicazioni sperimentali di questo tipo anche prima del 1937, ma dal 1937 il flusso di testi inizia a crescere rapidamente e nel 1940 raggiunge il suo apice. È allettante mettere tutto questo in relazione alle crescenti ambizioni imperiali del potere sovietico e dei suoi ideologi.

È interessante notare che il progetto di creazione di un 'nuovo folklore' non è incentivato da funzionari sovietici, che potrebbero essere sospettati di ignoranza delle nozioni elementari di folklore, ma da un esperto eccezionale come l'accademico Ju. Sokolov, che nel 1931 reclama un intervento normativo attivo nella tradizione orale¹⁶⁴.

La creatività orale delle masse, nonostante l'intensa lotta di classe riflessa e condotta attraverso di essa, rimane spontanea ed è per lo più priva di una guida ideologica e artistica sistematica — scrive nel 1933 — È necessario [...] intervenire attivamente nel processo folklorico, affinare la lotta contro ogni elemento ostile alla costruzione socialista, contro il folklore dei kulaki, della mala e dei borghesi, sostenere i germogli di poesia orale sana, proletaria e kolchoziana¹⁶⁵.

¹⁵¹ R. Akul'sin, *Zakljatie*, op. cit., p. 287.

¹⁵² E. Chlebevič, *Sobiranje proizvedenij ustnogo tvorčestva rabočich, krest'jan i krasnoarmejcev o Lenine*, "Kommunističeskoe prosvěščenie", 1924, I, pp. 117-118.

¹⁵³ Cfr. L. Sejfullina, *Mužickij skaz*, op. cit.

¹⁵⁴ Cfr. N. Grinkova, *Voronežskaja skazka o Lenine*, in *Učēnye zapiski Gosudarstvennogo pedagogičeskogo instituta imeni A. I. Gercena i Gosudarstvennogo naučno-issledovatel'skogo instituta naučnoj pedagogiki*, Leningrad 1936, II: Fakul'tet jazyka i literatury, I, pp. 319-325.

¹⁵⁵ Sulle prime pubblicazioni di 'folklore su Lenin' e il loro rapporto con la 'commissione di Stato', si veda: A. Pančenko, *Kul't Lenina*, op. cit.

¹⁵⁶ Cfr. R. Akul'sin, *Tri skazki*, op. cit.

¹⁵⁷ T. Ivanova, *O fol'klornoj i pseudofol'klornoj prirode*, op. cit., p. 962; per una critica a quest'analisi si veda: A. Pančenko, *Kul't Lenina*, op. cit., pp. 337, 344-345.

¹⁵⁸ Cfr. A. Pjaskovskij, *Lenin v russkoj narodnoj skazke i vostočnoj legende*, Leningrad 1930.

¹⁵⁹ A. Pančenko, *Kul't Lenina*, op. cit., p. 351.

¹⁶⁰ Ivi, pp. 351-352.

¹⁶¹ "Severo-Zapadnyj vodnik", 03.03.1937. Ringraziamo I. Kozlova per questa precisazione.

¹⁶² Esprimiamo di nuovo la nostra gratitudine a I. Kozlova per i dati forniti.

¹⁶³ Cfr. I. Kozlova, *Liro-epičeskie novoobrazovanija v tvorčestve severnorusskich skazitelej 1930-1950-x godov*, tesi di dottorato, Sankt-Peterburg 2012.

¹⁶⁴ Cfr. *Fol'klor Rossii v dokumentach sovetskogo perioda 1933-1941 gg.*, a cura di E. Grin'ko — L. Efanova — I. Zjuzina — V. Smolickij — I. Tumaševa, Moskva 1994, p. 117; K. Bogdanov, *Vox populi*, op. cit., pp. 102-110; N. Komelina, *Političeskij fol'klor*, op. cit.

¹⁶⁵ *Fol'klor Rossii*, op. cit., p. 22.

	Numero di <i>noviny</i> e racconti pubblicati	Pubblicazioni senza ristampa
1925	1	1
1935	1	1
1936	2	1
1937	35	18
1938	66	39
1939	111	39
1940	102	45
1941	23	17
1942	14	13
1943	26	16
1944	13	11
1945	23	19
1946	17	11
1947	88	58
1948	19	12
1949	57	35
1950	6	3
1951	16	8
1952	9	4
1953	1	1
1954	11	5
1955	1	1
1956	1	1
1958	2	1
1959	1	–
1962	3	2
1963	1	1
1964	1	1
1965	1	–

Tabella 3. Quantità di *noviny* pubblicate.

Inoltre, secondo la folklorista A. Moreeva (1939), i creatori della poesia orale, proprio come gli scrittori, “hanno bisogno di un lavoro politico e educativo sistematico”¹⁶⁶.

Questi appelli non restano parole vuote. A famosi ‘artisti popolari’ vengono affiancati letterati e studiosi, che, insieme a cantastorie, scrittori di fiabe e cantanti, lavorano alla compilazione di nuovi testi folklorici, analizzano le cause degli esperimenti

infruttuosi, suggeriscono loro generi e temi più appropriati: “La cantastorie Baryšnikova, della regione di Voronež, fallisce nel suo lavoro a tematica sovietica, solo perché non ha ancora trovato il genere poetico orale che le è più consono. [...] Mi sembra che potrebbe essere adatto per lei il tema *Samurai na ozere Chasana* [I samurai sul lago di Chasan] o simili (A. Moreeva)”¹⁶⁷.

Le tecniche stesse per lavorare con il ‘maestro della parola parlata’ vengono elaborate fino al minimo dettaglio: si tratta di approvare o disapprovare il disegno iniziale, far familiarizzare il cantastorie con l’argomento selezionato (vengono utilizzati libri, riviste, giornali, film, musei), di discutere il concetto di base e criticare eventuali contraddizioni della ‘verità storica’, di recensire il testo finale, di rimuovere “tutto ciò che è casuale, estraneo, di scarso valore”, persino di rifiutare un’opera che per qualche motivo non soddisfa il folklorista e incoraggiare la composizione di un nuovo testo (scrittore N. Leont’ev, 1939; folklorista e studiosa di letteratura N. Komovskaja, 1937¹⁶⁸).

Nello speciale piano didattico *Principy chudožestvennogo i ideologičeskogo otbora slovesnyh tekstov častuški* [Principi della selezione artistica e ideologica dei testi degli stornelli] al Convegno-seminario degli autori di stornelli (1935) viene proclamata “la necessità di una lotta seria con tutti i residui del passato nel repertorio degli stornelli” e si incentiva “la contrapposizione a uno stornello passatista di campioni altamente artistici della creatività sovietica”¹⁶⁹, e nel caso della scelta di generi ‘storici’, si invita a verificare l’affidabilità delle informazioni riportate, la cui distorsione può essere particolarmente delicata. N. Komovskaja osserva specificamente:

Quando si annota una *byval’ščina*, ogni appunto deve essere

¹⁶⁶ Ivi, p. 84.

¹⁶⁷ Ivi, p. 85. Per alcuni, questo argomento era davvero molto ‘adatto’, si vedano gli stornelli della regione di Čkalovskij (dove, a proposito, nel 1937 la stessa A. Moreeva prese parte alla ‘brigata dei folkloristi’): “Eh, piccola mela / Rapetta d’oro / I giapponesi abbiamo battuto / Sul lago di Chasan, poveri loro”; “Si sogna spesso i Samurai / il proletario nostro regno / Non vorrebbe forse adesso / a Chasan farsi un bel bagno?”, ecc., *Fol’klor Čkalovskoj oblasti*, a cura di A. Bardin, Čkalov 1940, pp. 327-328.

¹⁶⁸ *Fol’klor Rossii*, op. cit., pp. 115-116, 57.

¹⁶⁹ Ivi, p. 45.

convalidato dai documenti della provincia o da materiali letterari. Tanto più va controllato il materiale quando si tratta di racconti di storia della rivoluzione. Bisogna controllare i documenti della storia del Partito, quelli dell'ufficio per l'istruzione politica presso i comitati del Partito, ecc. Durante la trascrizione, occorre essere estremamente cauti riguardo alle date cronologiche, alla descrizione di eventi politici e personaggi pubblici i cui nomi sono citati¹⁷⁰.

Esisteva, infine, un altro modo di creare il 'folklore sovietico'. Racconta V. Čičerov (1935):

Su incarico del Comitato Centrale del Partito, compositori e folkloristi sono inviati a raccogliere materiale nella regione di Mosca. Di ritorno dai kolchoz, si spera che i compositori lavoreranno anche nel campo degli stornelli. [...] La fase successiva è l'aiuto del compositore ai circoli d'arte amatoriale. I compositori devono restituire al kolchoz gli stessi stornelli, ma dopo una revisione artistica che garantisca un salto di qualità¹⁷¹.

Sarebbe un errore ritenere che tutti questi discorsi, che ora suonano così grotteschi, siano il risultato della sola pressione ideologica sull'*intelligencija* accademica. Le dichiarazioni di cui sopra sono piuttosto sincere; quanto meno per Ju. Sokolov¹⁷², il più attivo nell'avvicinare il folklore alla letteratura¹⁷³, ma, probabilmente, anche per i suoi colleghi più giovani, il suddetto impulso del cantastorie alla creatività rispondeva perfettamente alla cornice teorica emersa come conseguenza naturale dello sviluppo del pensiero scientifico russo sul folklore. Non meno fuorviante sarebbe leggere la collaborazione di uno scrittore o di un folklorista ideologicamente impegnato con un artista popolare come una violenza su quest'ultimo.

diventavano essi stessi promotori di tali opere. [...] Senza dubbio, la base psicologica da cui nasceva l'iniziativa dei cantastorie di

creare l'epopea sovietica era l'atmosfera di onore e rispetto che li circondava¹⁷⁴.

In generale, un artista popolare poteva attribuire una certa importanza alla propria arte. Così, Fekla Amosova (Zaonež'e, Obozero) racconta che, quando a suo tempo voleva imparare a cantare le byline, andò dalla famosa cantastorie N. Bogdanova. Quest'ultima, secondo il racconto, "le chiese 100 rubli al mese per le lezioni" e aggiunse: "Se invece vuoi imparare tutte le byline, dammi una mucca". Apparentemente questa richiesta fu considerata offensiva da Fekla, che raccontò al raccoglitore: "E così morì, senza passare la sua eredità a nessuno e per questo grande peccato sarà punita nell'altro mondo"¹⁷⁵. Se una simile 'contrattazione' si fosse verificata in una società caratterizzata da un livello sufficientemente elevato di professionalizzazione della fiaba epica (è il caso in un certo numero di culture orientali), non ci sarebbe stato alcun rancore da parte del potenziale studente, sebbene la richiesta del mentore potesse essere giudicata eccessiva; si noti inoltre che il motivo della punizione nell'aldilà per un dono non trasmesso suona molto arcaico (si confronti con il tormento di uno stregone morente, che non è riuscito a trasferire le proprie abilità al successore).

Pur essendo un'esperienza senza dubbio interessante dal punto di vista accademico, e non ancora pienamente riconosciuta, il progetto avviato da Ju. Sokolov non raggiunse nessuno dei suoi obiettivi e si risolse in un fallimento schiacciante, sebbene le misure pratiche per la sua attuazione avessero preso in considerazione e persino utilizzato molte proprietà reali e usanze della tradizione orale. Ciò vale, in particolare, per l'attivazione della memoria del cantastorie e per quella sorta di 'censura' del pubblico, che ne corregge il repertorio, tecnica a cui ricorrevano i consulenti degli artisti popolari (N. Komovskaya, N. Leont'ev); per le competizioni appositamente organizzate tra cantastorie (N. Leont'ev, A. Moreeva), che presentano analogie precise con alcune culture; per la fortissima influenza sul folklore dei canzonieri

¹⁷⁰ Ivi, pp. 53-54.

¹⁷¹ Ivi, pp. 28, 32.

¹⁷² Una certa dose di ipocrisia o quanto meno di ambiguità è suggerita tuttavia dal fatto che Ju. Sokolov, mentre lancia l'appello per l'eliminazione degli elementi borghesi e malavitosi dal folklore, continua però a rimpinguare la sua piuttosto considerevole collezione di testi, afferenti proprio a queste due tradizioni; come del resto fa A. Astachova, che pure partecipa a queste riunioni. Non è da escludere che si possa parlare in questo caso di uno specifico fenomeno sovietico: la stroncatura pubblica, accompagnata dalla raccolta segreta del materiale prediletto, che permette anche l'emergere di una strategia particolare tesa a far conoscere questo oggetto di studio proibito al pubblico dei lettori.

¹⁷³ Cfr. Ju. Sokolov, *Fol'kloristika i literaturovedenie*, in *Pamjati P. N. Sakulina: sbornik statej*, Moskva 1931, pp. 280-289.

¹⁷⁴ T. Ivanova, *O fol'klornoj i psevdofol'klornoj prirode*, op. cit., p. 412.

¹⁷⁵ T. Kurec, *Ispolniteli fol'klornych proizvedenij (Zaonež'e, Karelja)*, Petrozavodsk 2008, p. 45.

di massa (anche se qui stiamo parlando solo di quelli ‘ponderati e criticamente testati’; Ju. Sokolov), ma anche per quanto riguarda la verifica con una fonte più ‘competente’ delle informazioni riportate nel testo orale (N. Komovskaja).

Nel 1935, la studiosa di musica e folklorista N. Brjusova ammette: “I testi di contenuto politico, gli stornelli sovietici venivano eseguiti [solo] per il fonografo, mentre nella vita di tutti i giorni solo lo stornello d’amore era in uso”¹⁷⁶. Quanto sopra si applica non solo agli stornelli. Quasi tutte le opere create nel modo sopra descritto sono rimaste testi ‘una tantum’, dettati al collezionista e che non avevano distribuzione orale, cosa totalmente naturale, visto che era stata violata la condizione fondamentale della loro folklorizzazione. Oltre al caratteristico sistema poetico, il genere è definito da una specifica topica, da un’immagine del mondo, su cui si basa il soggetto dell’opera orale, la quale deve corrispondere a questa immagine del mondo, per essere fatta propria dal pubblico e trasmessa ulteriormente. In altre parole, c’è un limite oltre il quale la violazione delle proporzioni di ‘codice’ e ‘messaggio’, del piano di espressione e del piano di contenuto, porta inevitabilmente a un fallimento comunicativo: il processo folklorico così non può avere luogo.

In una certa misura, di questo si rendevano conto gli stessi ‘riformatori della cultura popolare’. Come precisa N. Leont’ev, “le opere di Džambul, secondo la testimonianza di un esperto di folklore kazako (Muchtar Auèzov), dopo la loro registrazione continuano a vivere secondo tutte le leggi delle belle lettere: vengono editate, accorciate, ecc.”¹⁷⁷. Questa puntualizzazione non è casuale: si tratta davvero di una tipologia di letteratura orale capace di rimanere in vita solo in qualità di opera letteraria.

Sembra che il programma di ‘gestione del folklore’ da parte degli studiosi empirici di folklore sovietico rifiuti ogni sorta di manifestazioni di spontaneità sfrenata, che abbia, cioè, alla base la stessa visione del mondo dell’idea di ‘conquistare la natura’ (I. Michurin, 1934: “Non possiamo aspettare le grazie dalla natura; è nostro compito procurarcele da

noi”¹⁷⁸). È significativo che anche i pochi tentativi dal basso di continuare questa tradizione del ‘folklore sovietico’, creato artificialmente dalle autorità, siano stati bruscamente interrotti:

La gente a Kotlas era per lo più nuova, gente arrivata nel 1937-1938. [...] A quel tempo, la creazione di racconti ‘popolari’ su Stalin era molto incoraggiata, e alcuni abili cantastorie ci guadagnarono bene, mentre altri, meno abili, ci si spezzarono il collo. Un vecchio cantastorie del Nord raccontò di aver composto un racconto in cui i baffi di Stalin, in cui lui soffiava, interpretavano il ruolo principale. Il racconto suonava più o meno così: Stalin si siede su un monte, si guarda intorno e comincia a soffiare nei baffi. Soffia una volta, ed ecco pronta la centrale idroelettrica del Dnepr; soffia un’altra volta, ed ecco il combinato metallurgico di Magnitogorsk; insomma lui continua a soffiare e riempie la terra di fabbriche. In provincia lodarono il cantastorie, ma in regione lo convocarono, arrestarono e condannarono per calunnia. Gli dissero: “Dai che ora ti soffiamo in un lager per una decina di anni”¹⁷⁹.

Quindi, se negli anni Venti i testi folklorici vengono registrati e la ‘voce del popolo’ viene ascoltata (anche se con disapprovazione), negli anni Trenta emerge invece l’idea di ‘insegnare il folklore’ e le sue registrazioni diventano sempre più selettive: fino alla metà degli anni Ottanta, l’attività di raccolta praticamente non include tutta una serie di generi (principalmente religiosi e magici) e tradizioni (folklore urbano).

7.

‘E DOMANI CI FU UNA GUERRA’ (AL POSTO DELLA CONCLUSIONE)

Quindi, le strategie del regime al potere nei confronti della cultura orale di massa negli anni Venti e Trenta sono state diverse, se non opposte. Negli anni Venti, per il giovane governo sovietico, il folklore è una voce anonima del popolo degna di attenzione (un punto di vista, in sostanza, del tutto romantico). Il governo ascolta attivamente questa ‘voce’, cerca di fermare la diffusione di dicerie contenenti ‘propaganda controrivoluzionaria’, ma non le considera atti di ‘creatività individuale’, ma ‘messaggi’ provenienti dal basso, di cui è inutile stabilire la paternità.

¹⁷⁸ Cfr. con la poesia per bambini di S. Maršak, *Vojna s Dneprom* (“Čelovek skazal Dnepru: ja stenoj tebj zaпру...”) [Al Dnepr l’uomo ha detto: ti chiuderò dietro un bel muretto...], 1931) a proposito della costruzione della centrale idroelettrica del Dnepr, risalente alla stessa epoca.

¹⁷⁹ Ju. Čirkov, *A bylo vse tak...*, Moskva 1991, p. 214.

¹⁷⁶ *Fol’klor Rossii*, op. cit., p. 39.

¹⁷⁷ Ivi, p. 117.

Al contempo, se dopo la rivoluzione la ‘voce della strada di città’, ovvero il folklore urbano¹⁸⁰, diventa piuttosto significativo, la nuova élite si rapporta invece al folklore contadino con un trattenuto disgusto, considerandolo una ‘reliquia del passato’¹⁸¹.

Già dalla fine degli anni Venti, il potere inizia a combattere i generi orali più popolari (‘dicerie’, barzellette), mentre dagli anni Trenta, diventa ‘ostile’ (secondo le parole di Ju. Sokolov) il folklore urbano ‘piccolo-borghese’, così come quello ‘della mala’¹⁸², che, insieme a quello ‘dei kulaki’¹⁸³, si oppongono alla ‘poesia orale proletaria e kolchoziana’¹⁸⁴. Da quel momento, per più di mezzo secolo (fino alla metà degli anni Ottanta), il folklore urbano cessò del tutto di essere notato sia come oggetto di studio, che come materiale per l’indagine della ricezione culturale. Tuttavia, esso continua ad essere un vero vettore di istanze ‘extra-sistemiche’ e persino un portavoce di sentimenti di protesta.

Almeno una parte significativa (e quasi fondamentale) del ‘folklore contadino’ negli anni Trenta è riconosciuta come giunta alla fine dei suoi giorni; dovrebbe essere sostituito da un ‘folklore sovietico’ appositamente creato. A questo punto, in accordo con

la mutata strategia politico-ideologica del regime al potere, i contadini dekulakizzati e collettivizzati cessano di essere percepiti come una classe potenzialmente ostile di piccoli proprietari¹⁸⁵. Nel 1937, quando viene pubblicata la prima raccolta di *noviny*, la collettivizzazione è considerata quasi completa. Di conseguenza, si fa più morbido l’atteggiamento nei confronti delle tradizioni culturali rurali, che ora sono considerate non tanto specificamente contadine, quanto popolari (soprattutto perché il folklore urbano è tacitamente riconosciuto come inesistente).

Per l’ideologia neo-imperiale emergente, l’esistenza di un ‘epos nazionale russo’ promette alcuni benefici in termini di propaganda. Le istanze ideologiche vengono riviste e le opinioni di Vs. Miller sulle origini della *bylina*, che, come si è detto, erano tollerate negli anni Venti, vengono dichiarate antidemocratiche, reazionarie, dettate dalla scarsa fiducia nelle forze creative del popolo; di conseguenza, Ju. Sokolov e altri folkloristi sovietici alla fine degli anni Trenta devono abbandonare le loro precedenti opinioni sulla questione.

Qui, a quanto pare, dovrebbe essere messo un punto. Poi c’è stata la guerra, che in molti modi ha cambiato sia le strategie politico-ideologiche delle istanze di potere, sia il rapporto tra gli stessi strati culturali. Per un po’, il folklore ha di nuovo l’opportunità di risuonare a piena voce, ed è ideologicamente abbastanza solidale con il potere; questo vale principalmente per il tema patriottico anti-tedesco¹⁸⁶. Inoltre, nel 1945 compaiono persino barzellette ‘non pericolose’ sul saggio Stalin, che aggira costantemente gli ottusi Churchill e Roosevelt¹⁸⁷:

¹⁸⁰ Si noti che i suoi vettori ideologici sono eterogenei, persino opposti: si tratta di testi al contempo ‘sovietici’ e ‘anti-sovietici’.

¹⁸¹ Questo, ovviamente, spiega l’atteggiamento tollerante (per il momento) nei confronti dell’idea che la *bylina* abbia un’origine ‘aristocratica’, giustificato dal fatto che essa sarebbe ‘destinata all’estinzione’. Secondo questa teoria, le *byline* sarebbero il prodotto della distorsione in ambiente contadino di una certa ‘epica della *družina*’ (V. Miller), in pieno accordo con la teoria del ‘patrimonio culturale decaduto’ (*gesunkenes Kulturgut*), formulata, del resto, da H. Naumann un quarto di secolo dopo la pubblicazione degli *Očerki* [Saggi] di Miller.

¹⁸² Anche se, secondo la leggenda, la canzone *S odesskogo kičmana* eseguita da Utěsov piaceva a Stalin e quindi era consentita. Si veda: A. Archipova – S. Nekljudov, *Dva geroja / dva ukrana: prival na puti*, in *Natales grate numeras? Sbornik statej k 60-letiju Georgija Achilloviča Levintona*, Sankt-Peterburg 2008, p. 40.

¹⁸³ Non è del tutto chiaro cosa sia il ‘folklore dei kulaki’. Probabilmente, questo concetto nasce come risultato della costruzione artificiale di un avversario, che mancava, alla ‘creatività orale del popolo lavoratore’, in conformità con l’idea del folklore come riflesso e strumento della ‘lotta di classe’.

¹⁸⁴ A parte la qualifica, che suona strana in bocca a uno studioso, della sua materia come ‘ostile’ e passibile di eradicazione, la divisione stessa proposta sembra in qualche modo astratta. Dopo la rimozione di ‘dicerie’, barzellette, canzoni ‘piccolo-borghesi’ e ‘della mala’ dal folklore urbano (materiale apparentemente indegno persino di studio), rimane un ‘folklore operaio’ di scarso contenuto: un ramo della tradizione isolato forzatamente e in parte anche falsificato, che anche in questa forma consiste principalmente di testi pre-rivoluzionari.

¹⁸⁵ “Con il proseguire della collettivizzazione a tappeto e della connessione liquidazione dei kulaki come classe, [...] i contadini cessano di essere una classe della società precedente...”, *Malaja Sovetskaja Ėnciklopedija*, V, Moskva 1937, p. 950.

¹⁸⁶ Si vedano, in particolare: L. Puškarev, *Po dorogam vojny: Vospominanija fol’klorista-frontovika*, Moskva 1995; V. Blažes, *Soldatskij jumor v svete narodnoj poetičeskoj tradicii*, in *Ustnaja i rukopisnaja tradicii: sbornik naučnych statej*, Ekaterinburg 2000, pp. 20-37; A. Belavin – I. Podjukov – A. Černych – K. Šumov, *Vojna i pesnja: Soldatskie i voennye pesni v fol’klornoj tradicii Prikam’ja*, Perm’ 2005, pp. 79-130.

¹⁸⁷ Il 1° giugno 1945, un certo N. Vostokov inviò una lunga lettera al presidente del Comitato Statale per la pianificazione dell’URSS Voznesenskij, in cui si indignava per il sistema di tessere annonarie,

В канун Висло-Одерской операции мы [...] узнали о начавшейся Ялтинской конференции глав государств антигитлеровской коалиции. Позднее начальник политотдела нашей 362-й стрелковой дивизии [...] привез свежий анекдот. Правда или выдумка, но ходили упорные разговоры, что гулять по миру он пошел с санкции самого Сталина. А анекдот такой. Идет межправительственная конференция в Крыму. В окно столовой ялтинского Ливадийского дворца, в которой обедают Рузвельт, Черчилль и Сталин, влетает шмель. Он стремительно облетает присутствующих и больно жалит поочередно президента США и премьер-министра Великобритании. Не тронув Сталина, но сделав над ним круг в воздухе, шмель вылетает обратно в окно. Рузвельт и Черчилль в недоумении. Черчилль интересуется у Сталина: “Как вы думаете, господин Верховный главнокомандующий, в чем мы с американским президентом провинились перед этим насекомым?” Нисколько не задумавшись, Сталин отвечает: “Помилуйте, друзья, да от вас липой пахнет”. Это был единственный анекдот о Сталине, который можно было рассказывать без опасений за последствия¹⁸⁸.

L'ultimo rigurgito di interesse delle autorità per le tradizioni orali si manifestò durante la campagna ‘anti-cosmopolita’ degli anni Quaranta e consistette nella condanna di un certo numero di epopee nazionali dei popoli dell’URSS, definite ‘feudali’ (l’epos buriato *Abaj Gèsèr*, *Edige* dei nogai e altri), che fu-

rono poi ‘riabilitate’ negli anni Cinquanta (tuttavia, occorre tener presente che a partire dalla metà degli anni Trenta e fino al 1937, fu condotta una seria campagna di lotta ai banduristi che eseguivano le *dume* ucraine¹⁸⁹). Queste iniziative erano portate avanti dai dipartimenti ideologici dei Comitati Regionali del Partito, le cui attività erano a loro volta coordinate dal Comitato Centrale. Come si può vedere, i presupposti ‘metodologici’ per valutazioni simili erano gli stessi degli studi sull’epica degli anni Trenta, tuttavia le vere motivazioni alla loro base erano del tutto ‘non accademiche’ e consistevano nel rifiuto categorico del Partito Comunista di qualsiasi manifestazione di autocoscienza nazionale che non fosse russa.

www.esamizdat.it ◇ A. Archipova, S. Nekljudov, *Folklore e potere in una società chiusa*. Traduzione dal russo di M. Gatti Racah (ed. or. Idem, *Fol'klor i vlast' v zakrytom obščestve*, in *Russkij političeskij fol'klor: Issledovanija i materialy*, a cura di A. Pančenko, Moskva 2013, pp. 39-86). ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 415-442.

e in particolare per quelle per le persone a carico, rimandando alla barzelletta come indicatore dell’opinione pubblica: “[...] Probabilmente Lei è al corrente del fatto che una barzelletta sulla tessera per le persone a carico è molto popolare tra i bambini e l’intera popolazione. Alla conferenza di Crimea tra Roosevelt, Churchill e il compagno Stalin, è stata discussa la questione di come punire Hitler. Roosevelt ha proposto la fucilazione, Churchill il patibolo, mentre Stalin ha suggerito di farlo vivere con una tessera annonaria russa per persone a carico. Dopo aver capito che tipo di tessera fosse, tutti erano unanimi: una pena più severa non poteva essere inventata”, *Sovetskaja žizn', 1945-1953*, a cura di E. Zubkova et al., Moskva 2003, p. 68.

¹⁸⁸ “Alla vigilia dell’operazione Vistola-Oder, abbiamo [...] appreso dell’inizio della Conferenza di Yalta tra i capi di Stato della coalizione anti-hitleriana. Più tardi, il capo del Dipartimento politico della nostra divisione di fanteria 362 [...] portò una nuova barzelletta. Che fossero vere o meno, giravano voci insistenti sul fatto che questa barzelletta avesse cominciato a circolare con l’approvazione dello stesso Stalin. La barzelletta faceva così. È in corso la conferenza intergovernativa in Crimea. Dalla finestra della sala da pranzo del Palazzo di Livadija, dove pranzano Roosevelt, Churchill e Stalin, entra un calabrone. Sorvola vorticosamente i presenti e punge dolorosamente prima il Presidente degli Stati Uniti, poi il Primo ministro britannico. Stalin non lo tocca, ma fa un cerchio nell’aria sopra di lui e se ne riesce dalla finestra. Roosevelt e Churchill sono perplessi e il secondo chiede a Stalin: “Che ne pensa Comandante in capo supremo, come mai quest’insetto ce l’aveva con noi?”. Stalin ci pensa un po’ e risponde: “Abbiate pazienza, amici, ma sapete di tiglio”. Questa era l’unica barzelletta su Stalin che si potesse raccontare senza timore di conseguenze. A. Koncevoj, *Poslednij placdarm*, “Respublika Tatarstan”, 04.05.2005, 90.

La barzelletta gioca sul doppio significato della parola *lipa*, che in russo significa ‘tiglio’, ma anche ‘falso’”. [N.d.T]

¹⁸⁹ H. Kuromiya, *The Voices*, op. cit., pp. 107-112.

◇ **A. Arkhipova, S. Neklyudov, *Folklore and Power in a Closed Society*** ◇
Translated by Maria Gatti Racah

Abstract

Italian translation of *Fol'klor i vlast' v zakrytom obschestve* by Alexandra Arkhipova and Sergey Neklyudov.

Keywords

Collecting Folklore, Political Folklore, New Folklore, Anti-Soviet Folklore, Folklore Under Repression.

Authors

Alexandra Arkhipova is a Visiting Research Fellow at the Laboratory of Social Anthropology EHESS (for the year 2022-2023), Senior Research Fellow at the School of Advanced Studies in the Humanities (the Presidential Academy of National Economy and Public Administration). Associate Professor at the Russian School of Economics (Moscow, Russia). She is a leading expert on political jokes, rumors, and legends, on the concept of money in traditional society, and on the folklore of protest. She published more than 100 papers and books, her book *Dangerous Soviet Things: Urban Legends and Fear in the USSR*, written with Anna Kirziuk, won the Liberal Mission Prize for the best analysis of current events.

Sergey Neklyudov is Professor, Doctor of Philology and Research Director of the Center for Typology and Semiotics of Folklore (Russian State University for the Humanities). His main research interests are: theory of folklore; contemporary folklore; ritualistic, mythological and epic traditions of the Mongolian peoples. He has taught theoretical folklore, contemporary folklore, ritual-mythological and folklore traditions of the Mongolian peoples at the Russian State University for the Humanities (Moscow), at the universities of Canada (Quebec, 2000, 2002), Germany (Bremen, 2008), Brazil (São Paulo, Rio de Janeiro, 2006, 2011), Estonia (Tartu, 1999, 2012), Poland (Torun, 2013), Finland (Helsinki, Turku, 2014). He is the author of 8 monographs and more than 600 other publications, among which: *The Structure of a Fairy Tale* [Структура волшебной сказки, 2001, with E. Meletinskii, E. Novik, D. Segal]; *Historical Poetics of Folklore: From Archaic to Classic* [Историческая поэтика фольклора: от архаики к классике, 2010; 2021, with E. Meletinskii and E. Novik]; *Poetics of Epic Narrative: Space and Time* [Поэтика эпического повествования: пространство и время, 2015]; *Themes and Variations* [Темы и вариации, 2016]; *The Legend of Stepan Razin: The Persian Princess and Other Tales* [Легенда о Разине: персидская княжна и другие сюжеты, 2016].

Translator

Maria Gatti Racah studied Russian language and literature in Venice, Moscow, and Paris. She completed a PhD in Languages, Cultures, and Societies at Venice Ca' Foscari University, where is currently a post-doc researcher. Her research interests focus mainly on the construction of political and historical narratives, the history of Russian Jews, the Russian diaspora, and on translation studies.

Publishing rights

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



© (2022) Maria Gatti Racah

eSamizdat (2020 -)

eSamizdat

2020 (XIII)



◇ eSamizdat 2020

eSamizdat

2021 (XIV)



◇◇ eSamizdat 2021

eSamizdat

2022 (XV)



◇◇◇ eSamizdat 2022

eSamizdat (2003 - 2019)

eSamizdat

(XII)



★◇◇ eSamizdat 2019

eSamizdat

2016 (XI)



★◇ eSamizdat 2016

eSamizdat

2014-2015 (X)



★ eSamizdat 2014-2015

eSamizdat

2012-2013 (IX)



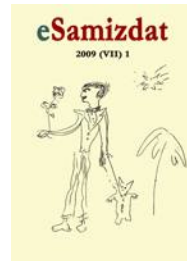
◇★ eSamizdat 2012-2013



▽◇◇◇ eSamizdat 2010-2011



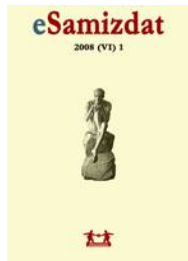
▽◇◇ eSamizdat 2009/2-3



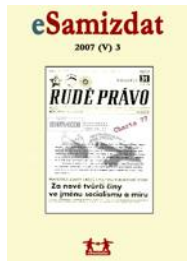
▽◇◇ eSamizdat 2009/1



▽◇ eSamizdat 2008/2-3



▽◇ eSamizdat 2008/1



▽ eSamizdat 2007/2-3



▽ eSamizdat 2007/1



◇◇◇◇ eSamizdat 2006

A cura di Anita Frison, Emilio Mari, Chiara Rampazzo

In questo numero testi e contributi di:

Alessandro Achilli	Lenora Murphy
Alice Bravin	Oxana Pachlovska
Camelia Dinu	Lada Panova
Anita Frison	Vladimir Papernij
Jean-Philippe Jaccard	Virginia Pili
Jana Kantořiková	Marco Puleri
Annagiorgia Migliorini	Aleksandr Vvedenskij
Marina Mogilner	Nikolaj Zabolockij

E traduzioni da:

Michail Alekseevskij
Aleksandra Archipova
Aleksandr Belousov
Anna Kirzjuk
Evgenij Kostjuchin
Michail Lur'e
Sergej Nekljudov
Igor' Orlov
Aleksandr Pančenko
Miron Petrovskij
Valerij Prokof'ev
Il'ja Utechin