

“Moj Dinozavr samych čestnych pravil”: Prigov riscrive Puškin tra straniamento e dissacrazione

Alice Bravin

◇ eSamizdat (XII), pp. 51-61 ◇

Разве есть в истории русской поэзии
другой человек, который бы цитиро-
вал Пушкина так часто?

D. Prigov¹

Май дада саамах частных правал
Бой бябя бабых бебббыб ббабиб
Вой вявя вавыв вевввыв ввавив
Гой гягя гагыг гегггыг ггагиг
Дой дядя дадыд дддедыд ддадид [...]².

IN questo frammento il verso iniziale di uno dei testi più noti della letteratura russa, il poema *Eugenij Onegin* di Aleksandr Sergeevič Puškin, il classico sacro per eccellenza del canone letterario russo, sono stravolti in una scrittura straniante. L'autore di tale adattamento è uno degli artisti più poliedrici e interessanti della seconda metà del Novecento, Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007): poeta, pittore, grafico, autore di installazioni, video arte, performance teatrali e musicali, egli è “il vero artista universale dei tempi moderni”³, tra i fondatori del movimento concettualista moscovita.

Nell'*Azbuka 7* [Alfabeto 7] il primo verso dell'*Onegin* è ripetuto più volte e per ogni rigo le lettere dell'originale sono sostituite da consonanti o vocali secondo l'ordine dell'alfabetario russo. In un bizzarro catalogo alfabetico, che ricorda uno scioglilingua infantile, la fonte originaria (l'apertura

del capolavoro puškiniano) è completamente desemantizzata e decontestualizzata, è ridotta a puro suono e semplice alternanza di lettere e risulta quasi irriconoscibile: Prigov fa percepire il testo, familiare a ogni russo e a chiunque conosca e ami la letteratura russa, come qualcosa di estraneo. Rompendo la consuetudine recettiva ed eliminando l'elemento di routine, egli sottrae l'oggetto all'“automatismo della percezione”⁴ e lo sottopone a un'operazione di radicale decostruzione e di conseguente demitizzazione.

Procedimenti stranianti e decostruttivi sono alla base della poetica del concettualismo russo: questa corrente, che i critici concordemente fanno affluire nell'alveo del postmodernismo e della quale Prigov rappresenta una tra le maggiori voci, nasce all'inizio degli anni Settanta a Mosca, in un terreno favorevole a ogni tipo di sperimentazione che risente delle influenze occidentali filtrate attraverso la cortina di ferro. Le novità proposte, che si pongono fuori dai criteri sia dell'arte di regime che di quella dissidente, scardinano le aspettative del pubblico e lo costringono ad avvicinarsi alle più diverse manifestazioni (dalla poesia alle arti figurative) secondo logiche del tutto inattese: invalidando il radicato rapporto tra fruitore e oggetto artistico le opere concettualiste provocano un certo disagio nel destinatario⁵. Come uno “specchio collocato di fronte alla cultura russa nel quale essa per la prima volta

¹ “C'è forse qualcun altro nella storia della poesia russa che abbia citato così spesso Puškin?”, B. Obermayr, “Puškin – eto byl Lenin moego vremeni, ili: Ot Puškina k Milicaneru. Posleslovie k četvertomu tomu”, D. Prigov, *Sobranie Stichov. Tom IV*, Wien 2003, p. 215. Qui e oltre, ove non diversamente indicato, le traduzioni dal russo all'italiano sono mie.

² D. Prigov, “Azbuka 7” [1984], <<http://www.prigov.ru/bukva/azbuka07.php>> (ultimo accesso 03/09/2019).

³ M. Caramitti, *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza*, Roma-Bari 2010, p. 113.

⁴ V. Šklovskij, “Iskusstvo kak priëm” [1917], Idem, *O teorii prozy*, Moskva 1929, p. 13 (trad. it. “L'arte come procedimento”, *Teoria della prosa*, Torino 1976).

⁵ S. Burini, “Il fecondissimo nulla: alcuni esempi di semiotica dello zero nel concettualismo russo”, *Annali di Ca' Foscari*, 2008 (XLVII), 2, p. 196. Per un approfondimento sul concettualismo russo si vedano M. Tupicyn, *Arte sovietica contemporanea*, Milano 1990, e la monografia di E. Bobrinskaja, *Konceptualizm*, Moskva 1994.

si è vista a figura intera”⁶, la poetica concettualista gioca a “trasformare in altro l’arte, o l’altro in arte”⁷, invitando a una visione nuova delle cose.

Nella sua variante verbale e lirica, per la quale in Russia il concettualismo conosce una stagione florida, spicca in primo piano la riflessione sul funzionamento della parola e della lingua: nell’attingere a piene mani alla tradizione nazionale, ai linguaggi deformati e spaesanti delle avanguardie di inizio Novecento, così come ai testi quotidiani, ai cliché linguistici e alle espressioni fisse della realtà sovietica, l’arte concettuale adotta una strategia di manipolazione non convenzionale e straniante.

Ma se per Šklovskij l’*ostranenie* – alla base di ogni forma d’arte – serviva a rinnovare la percezione delle cose, a eliminare quell’“automatizzazione [che] ingurgita oggetti, vestiti, mobili, la moglie e la paura della guerra [...] per restituire il senso della vita”⁸ e “trasmettere l’impressione dell’oggetto come «visione» e non come «riconoscimento»”⁹, nella poetica concettualista esso non ha più solo il valore di un procedimento legato a un rinnovato punto di vista, ma diventa uno dei principali strumenti di decostruzione. In particolare, nell’arte di Prigov tale artificio viene applicato a ogni livello di sperimentazione: nel prendere le distanze dalla norma estetica tradizionale e da ogni discorso che si presenti come ufficiale e totalitario, l’artista dà vita a opere che mettono a nudo le falsità e le incongruenze dell’alienante universo sovietico.

Alcuni concetti elaborati da Dmitrij Aleksandrovič Prigov in qualità di teorico possono essere d’aiuto nel comprendere meglio in cosa consista la sua strategia di straniamento. Condizione primaria e segno distintivo dell’artista concettuale è la consapevole presa di distanza dall’oggetto che intende rappresentare, dal modello che vuole capovolgere e dal ruolo temporaneamente assunto.

МЕРЦАТЕЛЬНОСТЬ – утвердившаяся в последние годы

⁶ D. Prigov, “Čto nado znat’: stat’ja o konceptualizme”, *Molodaja poëzija* 89. *Stichi. Stat’i. Teksty*, a cura di A. Tjurin, S. Mnacakanjan, Moskva 1989, p. 418, <<http://modernpoetry.ru/main/dmitrij-prigov-čto-nado-znat>> (ultimo accesso 03/09/2019).

⁷ M. Caramitti, *Letteratura*, op. cit., pp. 110-111.

⁸ V. Šklovskij, “Iskusstvo”, op. cit., p. 13.

⁹ Ivi, p. 18.

strategia ostojanija художника от текстов, жестов и поведения предполагает временное «влипание» его в вышеназванные язык, жесты и поведение ровно на то время, чтобы не быть полностью с ними идентифицированным, – и снова «отлетание» от них в метаточку стратегемы [...]. Полаганием себя в зоне между этой точкой и языком, жестом и поведением и является способом художественной манифестации «мерцательности»¹⁰.

Alla base della strategia del “baluginio”, applicata tanto alla sfera letteraria quanto a quella visiva, vi è una certa “vibratile mobilità”¹¹ indispensabile per preservare l’autore da identificazioni predefinite e cogenti, da costruzioni che pretendono all’unicità, dalla norma letteraria o dalla lingua tradizionale dominanti.

Grazie all’“invischiamento temporaneo” in linguaggi, gesti e comportamenti e al successivo immediato “svolazzamento”, quest’estetica non impone di adottare un’unica soluzione o di assumere un solo punto di vista, ma favorisce forme di assoluta libertà espressiva e di distanziamento. Si pensi ad esempio alle poesie di Prigov degli anni Settanta e Ottanta, nelle quali la prospettiva adottata varia continuamente: ora a dialogare con il poeta sono gli scarafaggi che popolano ogni angolo delle case sovietiche¹², ora l’ottica assunta è quella del *milicaner*, il poliziotto incarnazione dell’autorità statale

¹⁰ “BALUGINIO: affermatasi negli ultimi anni, questa strategia di distanziamento dell’artista dai suoi testi, gesti e comportamenti presuppone un suo ‘invischiamento’ temporaneo nel linguaggio, nei gesti e nei comportamenti di cui sopra, quel tanto che basta per non essere pienamente identificato in essi, e un successivo ‘svolazzamento’ dagli stessi verso il metapunto della strategia [...]. La supposizione di trovarsi nella zona intermedia tra questo punto e il linguaggio, i gesti e i comportamenti rappresenta il modo attraverso cui si manifesta artisticamente il ‘baluginio’”, *Slovar’ terminov moskovskoj konceptual’noj školy*, a cura di A. Monastyrskij, Moskva 1999, pp. 58-59. Alla realizzazione di questa raccolta di termini chiave della scuola del concettualismo presero parte i principali nomi del movimento: Boris Grojs, Sergej Anufriev, Il’ja Kabakov, Jurij Lejderman, Nikolaj Panitkov, Pavel Pepperštejn, Vadim Zacharov e Dmitrij Prigov.

¹¹ V. Parisi, “Dal ‘baluginio’ alla ‘nuova sincerità’: strategie autoriali nell’opera di Dmitrij Aleksandrovič Prigov”, *Avanguardia*, 2006 (IX), 31, p. 96.

¹² D. Prigov, *Napisannoe s 1975 po 1989*, Moskva 1997: la seconda sezione del volume, dal titolo *Otnošenija s životnymi i častjami tela* [Rapporti con gli animali e le parti del corpo], raccoglie molti esempi divertenti di queste poesie. Propongo qui solo il verso iniziale di alcune di esse: *Moj brat tarakan i sestra moja mucha* [Mio fratello scarafaggio e mia sorella mosca], *Vot dožd’ idet, my s tarakanom* [Ecco che piove, io e lo scarafaggio], *Vot na kuchnju vychožu / vot te srazu tarakany* [Come vado in cucina / Toh, riecco scarafaggi]. Per le traduzioni in italiano di alcune poesie si vedano le due principali raccolte: D. Prigov, *Trentatrè testi*, a cura

come sedicente detentore della verità¹³; i testi della raccolta *Ženskaja lirika* [Lirica di donna, 1989] sono invece emanati da un'istanza poetica femminile¹⁴.

Nell'arte contemporanea, dove a prevalere è un approccio di tipo interdisciplinare che predilige l'interferenza tra forme e media, per Dmitrij Aleksandrovič è fondamentale mantenere una distanza riflessiva, senza la quale l'artista rischierebbe di "arenarsi su un unico tipo di linguaggio o di comportamento"¹⁵. "Obiettivo dell'artista non è altro che la libertà"¹⁶, e Prigov costruisce la propria immagine all'incrocio tra le arti, nelle sfere di convergenza tra i linguaggi, rifiutando di venir intrappolato nelle maglie di una definizione risolutiva: è per questo che indossa maschere sempre diverse (quella di poeta, prosatore, grafico, pittore, attore, performer) e si proclama un generico "operatore della cultura"¹⁷.

Ко мне подходят и говорят: вот ты — поэт, а я отвечаю: нет, нет, я — художник. Или наоборот: вот ты — художник, а я: нет, нет, я — поэт. Такая вот спасительная попытка избежать идентификации — почти ясно выраженная синдроматика¹⁸.

Quasi a voler rendere impossibile un'identificazione tra autore e opera, che inevitabilmente rischierebbe di cristallizzarlo, Prigov declina ogni responsabilità e manifesta un costante e programma-

tico distacco rispetto alla propria attività. In questo "modello comportamentale mimetico"¹⁹, connotato da un'ambivalenza di fondo, egli è ora poeta ora artista o più correttamente "ora non poeta, ora non artista"²⁰.

Con la fine degli anni Ottanta una nuova strategia, ribattezzata *novaja iskrennost'* [nuova sincerità], si fa strada nella riflessione prigoviana:

НОВАЯ ИСКРЕННОСТЬ — в пределах утвердившейся современной тотальной конвенциональности языков искусство обращения преимущественно к традиционно сложившемуся лирическо-исповедальному дискурсу и может быть названо «новой искренностью»²¹.

Per "nuova sincerità" non si intende una "forma pronta di legittimazione di qualsiasi espressione (persino la più assurda)", ma un "prodotto di decostruzione del 'non sincero', artificiale, imposto, morto, ideologico"²². Questa prassi, che Michail Epštejn indentifica con la fase successiva al concettualismo, ovvero con il *postconceptualism*, costituisce un nostalgico esperimento che dovrebbe ruscitare "fallen', dead languages with a renewed pathos of love, sentimentality, and enthusiasm"²³. Si tratta ancora una volta di un atto di defamiliarizzazione che permette all'artista di liberarsi da linguaggi convenzionali.

Facendo propri gli insegnamenti del post-strutturalismo francese (dalla *déconstruction* di Jacques Derrida alla riflessione su potere e *discours* di Michel Foucault), con le sue opere Prigov estende il procedimento decostruttivo a ogni linguaggio o discorso (politico, letterario, poetico o visuale) radicatosi nella coscienza di massa: oggetto dell'operazione concettuale sono proprio tali modelli e stereotipi culturali, percepiti come "totalitari" in quanto determinano un assoggettamento

di A. Niero, Crocetta del Montello 2011, e D. Prigov, *Oltre la poesia*, a cura di A. Niero, Venezia 2014. Per un elenco delle principali pubblicazioni del Prigov scrittore (poeta e prosatore) e delle traduzioni in lingua italiana finora realizzate rimando alla bibliografia in Ivi, pp. 158-159.

¹³ Il *milicaner*, storpiatura del normativo *milicioner* [poliziotto], è protagonista di alcune liriche raccolte in D. Prigov, *Milicaner i drugie* [Il poliziotto e gli altri], Moskva 1996.

¹⁴ D. Prigov, *Monady. Kak by iskrennost'*. *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskva 2013, pp. 212-221.

¹⁵ I. Sevelev, D. Prigov, "Pesn' do vostrebovanija. Rynok diktuët chudožniku vybor pozicii", *Rossijskaja gazeta*, 2005, 3781, <<https://rg.ru/2005/05/27/prigov.html>> (ultimo accesso 03/09/2019).

¹⁶ M. Epštejn, D. Prigov, "Popytka ne byt' identificirovannym", *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007)*. *Sbornik statej i materialov*, a cura di E. Dobrenko, I. Kukuljin, M. Lipoveckij, M. Majofis, Moskva 2010, p. 64.

¹⁷ L. Rubinštejn, D. Prigov, "Rabotnik kul'tury", *Itogi*, 2000 (XLVI), 232, <<http://www.itogi.ru/archive/2000/46/116664.html>> (ultimo accesso 03/09/2019).

¹⁸ "Mi si avvicinano e dicono: ecco, tu sei un poeta. E io rispondo: no no, sono un artista. O al contrario: ecco, sei un artista. E io: no no, sono un poeta. Questo tentativo salvifico di evitare un'identificazione è una sorta di sindrome chiaramente marcata", D. Prigov, S. Šapoval, *Portretnaja galereja D.A.P.*, Moskva 2003, p. 28.

¹⁹ M. Jampol'skij, "Vremja metamorfosy (kak teksty Prigova izbegajut ustojčivoj modal'nosti)", Idem, *Prigov. Očerki chudožestvennogo nominalizma*, Moskva 2016, p. 63.

²⁰ Ibidem.

²¹ "NUOVA SINCERITÀ: nella cornice della moderna totale convenzionalità dei linguaggi consolidatasi, l'arte del rivolgersi prevalentemente a un discorso lirico-confessionale tradizionalmente attestatosi può essere detta 'nuova sincerità'", *Slovar'*, op. cit., pp. 64-65.

²² M. Lipoveckij, "Prisutstvuj nastol'ko, naskol'ko pozvoljaet otsustviev", *Znamja*, 2005, 9, p. 200.

²³ M. Epštejn, A. Genis, S. Vladiv-Glover, *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*, New York-Oxford 1999, p. 146.

del destinatario, privandolo di ogni possibile strumento di decodifica critica e incrementando la sua indifferenza conoscitiva²⁴.

I. LA LETTURA STRANIANTE DEL CLASSICO PUŠKIN

Per stupire, o per lo meno destare l'attenzione del fruitore moderno, l'artista è chiamato a proporre soluzioni inedite che, seppur costruite su materiali precedenti – siano essi oggetti, idee, linguaggi, immagini –, ne prendono le distanze e li rielaborano in chiave nuova. Prigov accoglie pienamente questa sfida.

Come un “barbaro” che “unisce ciò che non può essere unito”²⁵, Dmitrij Aleksandrovič congiunge intertesti diversi e li fa dialogare in maniera anticonvenzionale, si appropria, secondo un principio strategico fondamentale nell'arte di tutti i concettualisti moscoviti, del “capitale simbolico e culturale”²⁶ altrui. Vittime della sua sperimentazione diventano nomi, figure, testi, che l'artista “espropriatore tra gli espropriatori”²⁷ e “manipolatore”²⁸ decostruisce nel suo progetto creativo: dalle opere classiche della letteratura mondiale ai linguaggi dell'ideologia sovietica, ogni mito del passato e del presente è sottoposto a un'operazione di capovolgimento, ristrutturazione e dissacrazione.

Oggetto prescelto è il più celebrato e certamente più letto e studiato autore della tradizione letteraria russa: Aleksandr Sergeevič Puškin. “Puškin è il nostro tutto”, secondo la nota definizione del critico ottocentesco Apollon Grigor'ev: è l'icona nazionale simbolica e sacra, retaggio del passato che i futuristi russi nel loro provocatorio manifesto *Poščečina obščestvennomu vkusu* [Schiaffo al gusto cor-

rente, 1912] esortano a gettare giù dalla “nave della modernità”; è l'autore che Daniil Charms demitizza negli *Anekdoty iz žizni Puškina* [Aneddoti dalla vita di Puškin, 1939]; è quell'Aleksandr Sergeič con cui Majakovskij dialoga familiarmente nella lirica *Jubilejnoe* [L'anniversario, 1924], o che il bardo Bulat Okudžava si rammarica di non poter incontrare per cena nel ritornello²⁹ della canzone *Byloe nel'zja vorotit'* [Il passato non può tornare, 1964].

Una presenza tanto ingombrante da essere entrata pienamente nell'immaginario russo come elemento della cultura di massa (“non nome proprio ma parola” osserva lo scrittore Aleksej Bitov³⁰) attraverso aneddoti popolari ed espressioni colloquiali. Puškin rappresenta l'autore che conoscono tutti coloro che sono nati e cresciuti in Unione sovietica, a prescindere dall'estrazione sociale o dalla cultura personale, e del quale ricordano a memoria le poesie.

Anche nella poetica postmodernista questo mostro sacro continua a essere sottoposto a parodie, stilizzazioni e decostruzioni³¹; e con lo stesso approccio antiretorico e irriverente sono trattate le sue opere, che vengono riprese, citate, trasformate o combinate con altre fonti per dar vita a prodotti nuovi, stranianti e dissacranti, inseriti in un universo sregolato e degerarchizzato³².

Nel corso della sua intera produzione lirica anche Prigov dialoga con affettuosa irriverenza con il

²⁹ “А всё-таки жаль, что нельзя с Александром Сергеевичем поужинать” [Eppure è un peccato che non si possa cenare con Aleksandr Sergeič].

³⁰ A. Bitov, “Bitva”, Idem, *Žizn' v vetrenuju pogodu*, Leningrad 1991, p. 571.

³¹ Per un approfondimento sulla ricezione del mito di Puškin dalla morte del poeta fino alla seconda metà del XX secolo si veda S. Sandler, *Commemorating Pushkin: Russia's Myth of a National Poet*, Stanford 2004. La figura di Aleksandr Sergeevič nella poesia postmoderna è invece oggetto del contributo di L. Zubova, “Dekonstruirovannyj Puškin (Puškin v poezii postmodernizma)”, *Puškinskie čtenija v Tartu 2: Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii 18-20 sentjabrja 1998 g.*, a cura di L. Kiseleva, Tartu 2000, pp. 364-384.

³² In questo ambito si inseriscono ad esempio due testi chiave del postmodernismo russo, che vale qui la pena di ricordare: *Progulki s Puškinym* [Passeggiate con Puškin, 1966-68] di Andrej Sinjavskij, dal quale esce un'immagine non canonica, ardita e personale del grande poeta, liberato dalla polvere della stantia ufficialità accademica; e il labirintico *Puškinskij dom* [La casa di Puškin, 1964-71] di Andrej Bitov, un coacervo di storie e saggi, di discorsi sulla letteratura contemporanea e di invenzioni finzionali.

²⁴ S. Lux, “Dmitri Prigov: Ascension (to the twenty-second floor), or Post-Utopian Harmony of a World Falling Apart”, *Luxflux proto-type arte contemporanea*, 2016, 59, <<http://www.luxflux.net/dmitri-prigov-ascension-to-the-twenty-second-floor-or-post-utopian-harmony-of-a-world-falling-apart/>> (ultimo accesso 03/09/2019).

²⁵ M. Berg, *Literaturokratija. Problema prisvoenija i pereraspredelenija vlasti v literature*, Moskva 2000, p. 90.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ivi, p. 92.

²⁸ G. Hirt, S. Wonders, “Dmitrij A. Prigov – manipuljator tekstami”, *Graždane! Ne zabyvajtes', požalujsta! Raboty na bumage, installjacija, kniga, performans, opera i deklamacija*, a cura di E. Degot', Moskva 2008, pp. 140-149.

poeta classico dei classici, ma il Puškin con il quale egli si relaziona non va inteso semplicemente come il grande autore di versi, drammi e racconti o come il padre fondatore della letteratura russa moderna, bensì come *literaturnyj imidž* [immagine letteraria], mito della coscienza di massa e poeta ufficiale, portavoce proprio di quel paradigma dominante e canonizzato che l'artista concettualista punta a decostruire.

Для моего поколения [...] Пушкин был официальным государственным поэтом, был почти героем Советского Союза, он был борец за демократию в давние времена — т. е. Пушкин это был Ленин моего времени. Поэтому он обходил в нашем понятии в качестве какого-то поп-государственного героя с детских лет³³.

Любой дискурс, попадавший в наше поле зрения, моментально связывался для нас с дискурсом власти. Например, Пушкин и Маяковский были для нас нормальными представителями советской власти³⁴.

Il mito leggendario consolidatosi attorno alla figura del poeta ed entrato nella coscienza dell'*homo sovieticus* è di gran lunga più importante delle sue singole creazioni:

Внимательно коль приглядеться сегодня
Увидишь, что Пушкин, который певец
Пожалуй скорее, чем бог плодородья
И стад охранитель, и народа отец
Во всех деревнях, уголках бы ничтожных
Я бюсты везде бы поставил его
А вот бы стихи я его уничтожил —
Ведь образ они принижают его³⁵.

Ciò che interessa Prigov è Aleksandr Sergeevič in quanto *obraz* [immagine], simbolo del sistema letterario dominante, un "čugunnyj pamjatnik"³⁶

[monumento imponente] nel quale è inevitabile imbattersi.

Многажды в своем творчестве обращался я к Пушкину и к Евгению Онегину, в частности. Всякий раз какие-либо мои новации, либо пассаистические сентименты, либо различные мелкие, не всем даже заметные, примочки [...] не могли миновать и алмазного пушкинского, как в смысле полноты объема материала эксперимента, так и специфики его в качестве наиболее маркированного и посему показательно-наглядного. И всякий раз я нисколько не хотел акцентировать свои авторские амбиции, но только стремился наилучшим и на[и]интенсивнейшим способом зафиксировать читательское внимание, столь чутко реагирующее на любое поминание конституированного и этаблированного культурного материала, тем более такого, как кристалльные пушкинские строки и строфы³⁷.

Puškin è un riferimento imprescindibile, una sorta di brand pubblicitario vincente ed efficace per attrarre l'attenzione del pubblico, sempre interessato al "materiale culturale istituzionalizzato e consolidato". Un materiale che è parte del vasto bagaglio della cultura nazionale, alla quale Prigov auspica si continui ad attingere.

Думается, если наша молодежь, вместо того, чтобы самозабвенно и бессознательно порождать новые, никому ненужные, неконвертируемые тексты, заинтересованно бы обратилась к нашей классике, было бы гораздо более пользы для обеих сторон³⁸.

Il poeta Prigov vate della contemporaneità si riappropria dei testi dell'ottocentesco Puškin, li adatta facendoli propri, privandoli del loro valore semantico così come della loro aura sacrale. E da

³³ "Per la mia generazione [...] Puškin era il poeta ufficiale di stato, era quasi un eroe dell'Unione sovietica, un combattente per la democrazia in tempi remoti: Puškin era cioè il Lenin della mia epoca. Per questo fin dalla nostra infanzia attraversava le nostre menti come una specie di eroe pop di stato", B. Obermayr, "Puškin", op. cit., p. 216.

³⁴ "Qualsiasi discorso rientrasse nel nostro campo visivo per noi si associava all'istante al discorso autoritario. Ad esempio Puškin e Majakovskij erano ai nostri occhi normali rappresentanti del potere sovietico", D. Prigov, S. Šapoval, *Portretnaja galereja*, op. cit., pp. 94-95.

³⁵ "Se oggi osservi con attenzione / Vedrai che Puškin che è cantore / Forse piuttosto che dio di fertilità / E delle greggi pastore e del popolo padre // In qualsiasi villaggio e misero angolino / ovunque a lui busti erigerei / Mentre i versi suoi io li distruggerei / Giacché denigrano la sua immagine", D. Prigov, *Napisannoe*, op. cit., p. 90.

³⁶ N. Kuz'min, "Puškinskij tekst sovremennoj poezii", *Vestnik Omskogo universiteta*, 1999, 2, pp. 108-117.

³⁷ "In più occasioni nel corso della mia attività artistica mi sono interessato a Puškin e allo Evgenij Onegin in particolare. Ogni volta le mie innovazioni, sentimenti passatistici o artifici di scarsa importanza (neppure evidenti a tutti) [...], non hanno potuto eludere il diamante puškiniano, sia nel senso della pienezza dell'insieme del materiale adottato nell'esperimento, sia in quello del suo carattere specifico di elemento più marcato e perciò più rappresentativo e lampante. E ogni volta non volevo affatto accentuare le mie ambizioni autoriali, ma cercavo solo di fissare nel modo migliore e più intenso possibile l'attenzione del lettore, che reagisce con grande sensibilità a ogni idea di materiale culturale istituzionalizzato e consolidato, tanto più se si tratta dei versi e delle strofe cristalline di Puškin". Le parole di Prigov, tratte dalla prefazione al primo volume del suo progetto di trascrizione integrale dello *Evgenij Onegin*, sono riportate da H. Meyer, "Ja vot vidite' — Unreadabilities and/as Autophilology in (Prigov's) Letter Work: Onegin as an Alphabet and the Azbuki", *Jenseits der Parodie: Dmitrij A. Prigovs Werk als neues poetisches Paradigma*, a cura di B. Obermayr, Wien-München-Berlin 2013, p. 148.

³⁸ "Pensate: se i nostri giovani invece che generare con abnegazione e inconsapevolezza testi nuovi, inconvertibili, che non servono a nessuno, si rivolgessero con interesse ai nostri classici, il vantaggio sarebbe maggiore per entrambe le parti", Ivi, p. 149.

quest'operazione non può certo rimanere esente il lavoro puškiniano più canonizzato, il “romanzo in versi” *Evgenij Onegin*.

II. “EVGENIJ ONEGIN”: IL “MANTRA DELL'ELEVATA CULTURA RUSSA”

In una delle sue performance orali più famose Prigov propone una lettura originale dei primi quattro versi dello *Evgenij Onegin*, declamandoli, alla stregua di un mantra, nello spirito di diverse tradizioni religiose: alla maniera buddista (con un'accentuazione dei suoni consonantici e una vibrazione vocale continua), ortodossa (imitando la voce salmodiante dei canti liturgici) e musulmana (con modulazioni tipiche da muezzin)³⁹.

Questo progetto – ricorda l'artista durante una lezione all'università di Berkeley⁴⁰ – nasce nel 1999, in occasione del bicentenario dalla nascita di Puškin, a partire da una riflessione sul concetto di mantra. Nonostante le differenze e le peculiarità proprie a ciascun popolo, Dmitrij Aleksandrovič sostiene che in diverse culture (da quella buddista a quella musulmana, da quella cinese a quella cristiano-ortodossa) si siano sviluppate tradizioni di recitazione mantrica: alla base sta sempre la ripetizione ritmica di una formula fissa per la quale la componente semantica passa in secondo piano.

Da questo punto di vista la prima strofa dell'*Evgenij Onegin*⁴¹ può essere a rigore conside-

rata come un mantra e, data la sua fama e il suo posizionamento ai vertici dell'olimpio letterario, come il “мантра высокой русской культуры” [mantra dell'elevata cultura russa]⁴²: le parole dei primi versi, infatti, sono così familiari a ogni russo che il loro significato è secondario, non conta più – osserva Prigov – chi è morto o di chi è lo zio di cui si parla. I versi vengono riprodotti in maniera automatica e inconscia inscrivendosi nella memoria collettiva: la lettura si fa cantilena, diventa pura ripetizione di suoni e combina ritmicamente pause, respiri e vocalizzi.

Nella sua performance l'artista trasferisce in tal modo il poema simbolo della tradizione russa in un contesto completamente straniato: il fruitore che ben conosce l'opera di riferimento, ma che è abituato a una riproduzione più ortodossa, si ritrova a percepire il testo secondo una prospettiva diversa, come il canto del muezzin o un mantra buddista. Con una grande maestria esecutiva e una tecnica virtuosa Prigov riesce a ottenere effetti dal forte impatto emotivo anche su un pubblico non di lingua russa, coinvolgendolo in questo esperimento ironico e giocoso nel recupero di una spiritualità arcaica.

In un'atmosfera di improvvisazione e libertà totali Prigov defamiliarizza Puškin: stravolge la tradizionale esecuzione del testo, lo svuota del suo valore letterario e lo riduce a ossatura formale.

III. A SPASSO CON UN DINOSAURO: LA RACCOLTA “DLJA DŽORDŽIKA”

Nel 2004 Dmitrij Aleksandrovič realizza una raccolta dedicata al nipotino Georgij e intitolata *Dlja Džordžika* [Per il piccolo George], in cui riadatta le prime strofe di famosi componimenti poetici cambiando ogni volta il soggetto del discorso con la parola “Dinosavr” [dinosaurio].

L'esperimento nasce da una circostanza piuttosto banale e concreta, che l'autore esplicita nell'avvertenza:

³⁹ Curioso è un episodio capitato all'università di Genova durante un seminario al quale Prigov era stato invitato a intervenire: mentre Dmitrij Aleksandrovič si stava esibendo nella lettura dell'*Onegin* in stile musulmano, nell'aula erano accorsi diversi arabi che passando vicino alla sede della facoltà erano rimasti attratti da quella voce, convinti che si trattasse proprio del canto di un muezzin. Si veda S. Burini, A. Niero, G.P. Piretto, “Omaggio a Dmitrij Aleksandrovič Prigov con uno scritto e due disegni inediti”, *eSamizdat*, 2007 (V), 3, p. 7.

⁴⁰ Nel 2001 a Berkeley presso la University of California Prigov tenne una lezione durante la quale propose la lettura dell'*Onegin*, introdotta da una spiegazione della performance. Si veda la registrazione alla pagina <<http://russianwriters.berkeley.edu/248-2/contents/dmitri-prigov/>> (ultimo accesso 03/09/2019). Si veda inoltre <<https://www.youtube.com/watch?v=aN51oN6k6Is>> (ultimo accesso 03/09/2019).

⁴¹ “Мой дядя самых честных правил, / Когда не в шутку занемог, / Он уважать себя заставил / И лучше выдумать не мог”. Riporto qui la traduzione italiana a cura di Giovanni Giudici in A. Puškin, *Evgenij Onegin: romanzo in versi*, Milano 1975, p. 5: “Mio zio così preciso e retto, / Or che sul serio s'è ammalato, / Si è fatto portare rispetto / E proprio il meglio ha escogitato!”.

⁴² In diverse occasioni Prigov definisce così il capolavoro puškiniano, ad esempio nel corso di un'esibizione con il gruppo musicale *Tri O* registrata a Mosca il 7 aprile 2000, <<http://conceptualism.letov.ru/Prigov.html>> (ultimo accesso 03/09/2019).

Danne opusy byli вызваны к жизни достаточно обычной бытовой потребностью и ситуацией. Объясню проще. У меня объявился внук. [...] я во время наших немалых прогулок решил развлекать его способом, если не единственным, то доступным мне по преимуществу — чтением немногих записанных мной со времен юности [...] стихотворных опусов классиков российской поэзии. Детская память прекрасно и в то же самое время опасно незабита никакой [...] информацией. То есть дитяти, практически, безразлично, что запоминать. [...] Единственно, наши прогулки совпали со временем неожиданно объявившейся у моего внука по имени Георгий [...] страсти ко всякого рода динозаврам. Так называемая, Динозавромания. [...] Соответственно, Джорджик был готов воспринять любую информацию, лишь бы там присутствовал, либо просто был помянут Динозавр. А я что? Я ничегою. Мне что — трудно что ли? Вот и стало появляться это неубийственное чудище во всех классических текстах, произносимых мной наизусть на пределах наших лондонских, софийских и московских прогулок с внуком⁴³.

Il ciclo, nato allo scopo di intrattenere e al contempo introdurre il nipote ai grandi classici della poesia russa, si compone di quindici frammenti iniziali di altrettante poesie, per le quali non viene data alcuna indicazione di titolo: Prigov esplicita solamente l'autore del testo di riferimento ("Iz Puškina" [da Puškin], "Iz Pasternaka" [da Pasternak], "Iz Achmatovoj" [da Achmatova]), ne riporta i primi cinque, sei o sette versi, seguiti da puntini di sospensione e dalla segnalazione tra parentesi "(и так далее)" [e così via]⁴⁴.

⁴³ "queste opere sono nate da un'esigenza quotidiana e da una situazione abbastanza ordinaria. Lo spiego in modo più semplice. Avevo un nipote. [...] durante le nostre brevi passeggiate decisi di divertirlo nell'unico modo a me accessibile sopra ogni altro: la lettura di qualche componimento poetico di autori classici della poesia russa che avevo memorizzato fin dalla mia gioventù [...]. La memoria infantile è meravigliosamente e insieme pericolosamente priva di qualsiasi informazione [...]. Voglio dire che per un bambino è praticamente indifferente cosa ricordare. [...] Solo che le nostre passeggiate coincisero con il periodo della comparsa improvvisa in mio nipote Georgij [...] di una passione per ogni genere di dinosauro. La cosiddetta Dinosauromania. [...] Di conseguenza Džordžik era disposto ad accogliere qualsiasi informazione, purché essa presentasse o semplicemente menzionasse un Dinosauro. E io allora? Fa niente, non sarà mica difficile?! Ecco che questo mostro inoffensivo cominciò a comparire in tutti i testi classici che recitavo a memoria durante le passeggiate con mio nipote a Londra, Sofia e Mosca". Si veda il sito <http://www.prigov.ru/bukva/stixi_djorjika.php> (ultimo accesso 03/09/2019).

⁴⁴ A essere sottoposti al divertente procedimento manipolatorio sono, nell'ordine, gli incipit dei seguenti testi: 1. *Evgenij Onegin* di Puškin, 2. *Gamlet* [Amleto, 1939] di Boris Pasternak, 3. *Seroglazyj korol'* [Il re dagli occhi grigi, 1911] di Anna Achmatova, 4. *Sedoe utro* [Un mattino canuto, 1921] di Aleksandr Blok, 5. *Pis'mo k ženščine* [Lettera a una donna, 1924] di Sergej Esenin, 6. *Kogda vdali ugasnet svet dnevnoj* [Quando in lontananza si spegne la luce del giorno, 1948] di Nikolaj Zabolockij, 7. *Sonet* [Sonet-

La raccolta, costruita — come l'artista dichiara nell'avvertenza — secondo un procedimento che "coincide totalmente con i mezzi contemporanei di remake e appropriazione di ogni genere di classico", è un tentativo di rendere la poesia russa dei secoli d'oro e d'argento comprensibile e interessante per un bambino.

Attraverso una riappropriazione "barbarica" Prigov fa entrare in questi testi un elemento mostruoso e alienante: il dinosauro, in qualità di nuovo eroe sostituito dei veri protagonisti, consente al destinatario, il piccolo Georgij, di instaurare una relazione del tutto personale e intima con le poesie e di rendere gli autori Puškin, Lermontov o Blok parte del proprio patrimonio soggettivo.

Al tempo stesso si assiste a una messa in discussione del discorso autoritario e intoccabile della letteratura. Questo atto di annullamento delle gerarchie ricorda una delle prime liriche di Dmitrij Aleksandrovič, nella quale il poeta immaginava i maggiori nomi della conclamata tradizione letteraria russa in una delle situazioni più tipiche della quotidianità sovietica, in coda per l'acquisto di chissà quale prodotto:

Вот в очереди тихонько стою
И думаю себе отчасти:
Вот Пушкина бы в очередь сию
И Лермонтова в очередь сию
И Блока тоже в очередь сию
О чем писали бы? О счастье⁴⁵.

Nella raccolta *Dlja Džordžika* il testo classico viene trasferito nello spazio giocoso della cultura pop e con questo insolito esperimento si dichiara guerra al letteraturocentrismo e allo status

to, 1905] di Nikolaj Gumilev, 8. *Kogda iz mraka zablužden'ja* [Quando dal buio dell'errore, 1846] di Nikolaj Nekrasov, 9. *Finlandija* [Finlandia, 1936] di Evgenij Baratynskij, 10. *V pole veter veet* [Nel campo soffiava il vento, 1838] di Aleksej Kol'cov, 11. *Angel* [Angelo, 1831] di Michail Lermontov, 12. *Poslednjaja ljubov'* [Ultimo amore, 1851-1854] di Fedor Tjutčev, 13. *O, govori choť ty so mnoj* [O, parla almeno tu con me, 1857] di Apollon Grigor'ev, 14. *Na zare ty ee ne budi* [All'alba non svegliarla, 1842] di Afanasij Fet, 15. *V step ina ravnine otkrytoj* [Nella steppa in aperta pianura, 1840?] di Aleksej Tolstoj.

⁴⁵ D. Prigov, *Napisannoe*, op. cit., p. 9, "In coda buono buono me ne sto / E a volte faccio 'sto pensiero qua: / Facesse Puškin questa coda qua / E la facesse pure Lermontov e Blok / Se ne facesse pure lui un tot — / Di che scriverebbero? Della felicità". La traduzione italiana è di A. Niero in D. Prigov, *Oltre la poesia*, op. cit., p. 46.

esclusivo della poesia. Ecco dunque la prima strofa dell'*Onegin* nella versione prigoviana influenzata da “dinosauromania”:

Из Пушкина
 Мой Динозавр самых честных правил
 Когда не в шутку занемог
 Он уважать себя заставил
 И лучше выдумать не мог
 Его пример другим наука
 Но боже мой, какая скука
 С Динозавром сидеть и день и ночь
 ...
 (и так далее)⁴⁶.

Nonostante le differenze minime rispetto alla fonte puškiniana l'effetto ottenuto è estremamente comico: la parola “dinosauro” rompe in maniera stridente la tetrapodia giambica dell'originale e in qualità di elemento fuori contesto (che sostituisce lo zio malato) assolve una funzione straniante. L'espressione “e così via” alla fine di ogni componimento ironizza invece sugli esiti del provocatorio procedimento formale di sostituzione del soggetto del discorso, che finisce per diventare ripetitivo e meccanico.

IV. L'“EUGENIO ONEGIN” DI PRIGOV / PUŠKIN

La strategia straniante di Prigov applicata al classico Puškin raggiunge il suo apice nel 1992 quando l'artista dà corpo a uno dei suoi progetti più ambiziosi, ovvero la riscrittura integrale dello *Evgenij Onegin*: in dodici piccoli volumi dattilografati imitando i meccanismi artigianali del *samizdat*, Prigov realizza una versione intenzionalmente deformata del romanzo in versi puškiniano sostituendo tutti gli aggettivi e sostantivi dell'originale con due soli attributi, *безумный* [folle] e *неземной* [celestiale, cosmico], caratteristici — a detta dello stesso Dmitrij Aleksandrovič — dello stile lermontoviano.

Nell'introduzione al sesto volume (l'unico di cui

è uscita una riedizione speciale)⁴⁷ l'autore illustra così l'origine di questo esperimento:

Данный сборник-книжечка является одной из 12 сходных (но, увы, не сохранившихся), куда полностью вместились великий пушкинский Онегин, выполненный мной в машинной перепечатке. Ассоциации с самиздатской литературой (кто помнит таковую?) естественны, так как это и было одной из задач ввести высокую государственную литературу в контекст некогда бурного и самозабвенного подполья и интимного отношения с текстом. [...] Но, конечно же, основным было монашескосмирное переписывание сакрального текста (сакрального текста русской культуры)⁴⁸.

Un testo canonico dalla letteratura ufficiale, noto a tutti e ampiamente diffuso, viene autoprodotta in una versione destinata a circolare nell'ambiente chiuso ed eversivo del *samizdat*⁴⁹: un unico esemplare in dodici volumi realizzati su macchina da scrivere, usando una carta leggera e semitrasparente, illeggibile in certi passi complicati da refusi e correzioni. Un testo che non contiene nulla di nuovo, tanto che — afferma Prigov nell'introduzione originale al progetto — “nessuno oserà leggerne neanche una paginetta soltanto”⁵⁰.

Questo esperimento rientra in un percorso di

⁴⁷ Il sesto volume (*Sbornik 6*) del progetto di riscrittura dell'*Onegin* è stato pubblicato in 500 esemplari presso le edizioni Mitkilibris & Krasnyj Matros a San Pietroburgo nel 1998. Introdotta dall'avvertenza dell'autore, le 54 pagine riprendono i versi dell'originale dalla strofa XLI del quinto capitolo alla strofa XLV del sesto capitolo e sono illustrate dai disegni di Aleksandr Florenskij. In essi un Puškin stilizzato con un bastone e un cilindro in mano è raffigurato nell'angolo in basso a destra di ogni pagina: scorrendo velocemente il volumetto si ottiene un effetto di animazione, con il poeta che sembra ora togliersi ora rimettersi il suo cappello. Si veda D. Prigov, *Faksimil'noe vosproizvedenie samodel'noj knigi Dmitrija Aleksandroviča Prigova Evgenij Onegin Puškina*, Sankt-Peterburg 1998.

⁴⁸ “Il presente volumetto è uno dei dodici libri (purtroppo non conservatisi) dove ha trovato pienamente spazio il grande Onegin puškiniano, da me realizzato in una copia dattiloscritta. I legami con la letteratura del *samizdat* (chi se la ricorda più?) sono ovvi, dato che uno degli obbiettivi era proprio quello di introdurre l'elevata letteratura statalizzata nel contesto di un sottosuolo un tempo movimentato e disinteressato e di un rapporto intimo con il testo. [...] Ma chiaramente la cosa principale era la riscrittura con umiltà monastica di un testo sacro (un testo sacro della cultura russa)”, D. Prigov, *Faksimil'noe vosproizvedenie*, op. cit., [seconda di copertina].

⁴⁹ Prigov affermò di aver tratto ispirazione da un aneddoto che circolava nel periodo tardo sovietico: per compiacere il figlio che si ostinava a leggere soltanto lavori diffusi attraverso il *samizdat* una madre aveva deciso di trascrivere a macchina l'intero romanzo *Guerra e pace*. Si veda S. Sandler, *Commemorating Pushkin*, op. cit., p. 357.

⁵⁰ H. Meyer, “Ja vot vidite”, op. cit., p. 80.

⁴⁶ Riprendendo la traduzione italiana di Giudici dell'*Onegin* potremmo così rendere questi versi: “Il mio dinosauro così preciso e retto, / Or che sul serio s'è ammalato, / Si è fatto portare rispetto / E proprio il meglio ha escogitato! / Il suo esempio sia di lezione: / Ma, Dio mio, quale afflizione / Notte e di il dinosauro vegliare ... (e così via)”.

“concettualizzazione del *samizdat*”⁵¹ intrapreso nella seconda metà degli anni Settanta con alcuni lavori di poesia grafica che Prigov realizza imitando le tecniche artigianali dell’autoedizione, in piccoli libretti che rappresentano veri e propri oggetti artistici. Se il *samizdat* era nato in risposta al rigore della censura come strumento pratico di trasmissione dell’opera d’arte e come veicolo di dissenso, fino ad assumere le caratteristiche di un’anti-istituzione clandestina⁵², Dmitrij Aleksandrovič ne rivendica qui l’autonomo valore estetico ed esplora le potenzialità offerte dalla letteratura battuta a macchina.

La macchina da scrivere diventa lo strumento prediletto per la creazione di opere di poesia visiva e concreta e si trasforma in mezzo di produzione attraverso cui realizzare il testo stesso⁵³. Il contenuto non è più prioritario, mentre a risaltare sono le peculiarità stilistiche del mezzo e i suoi contrassegni esteriori (la produzione artigianale, l’uso di una carta velina sgualcita, l’illeggibilità di alcuni passi, la correzione di refusi): quello che ne esce è un testo-oggetto pienamente autosufficiente e dall’indubbio valore estetico.

Ma dal punto di vista contenutistico qual è la novità apportata da Prigov? La particolarità del suo *Onegin* sta nell’essere una versione alla Lermontov del testo originale.

Технически это воспроизводилось как бы записью по памяти, когда память услужливо искажает текст в сторону доминирующих современных стилистических приемов и наиболее употребительных слов, т.е. на место как бы забытого эпитета вставлялось либо «безумный», либо «неземной» (в зависимости от количества слогов в заменяемом слове)⁵⁴.

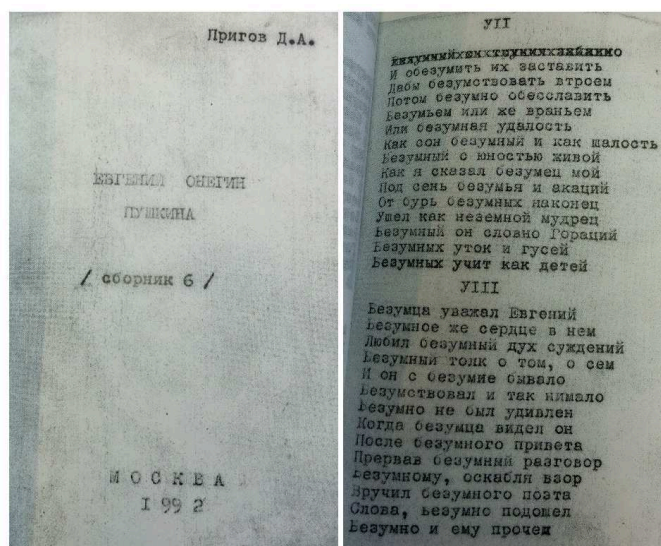


Fig. 1. D.A. Prigov, *Evgenij Onegin Puškina*. Sbornik 6, Moskva 1992: copertina e p. 6 [le fotografie sono riprese dall’edizione D. Prigov, *Faksimil’noe vosproizvedenie*]

Пушкинский Онегин прочитан с точки зрения победившей в русской литературной традиции – Лермонтовской [...]. Замена всех прилагательных на безумный и неземной, помимо того, что дико романтизирует текст, резко сужает его информационное поле⁵⁵.

Prigov giustifica il suo progetto affermando che nella cultura russa è risultata vincente la poetica lermontoviana, con la sua linea romantica e metafisica: egli immagina dunque il capolavoro di Puškin come se fosse uscito dalla penna dell’esponente di maggior spicco del romanticismo russo Michail Lermontov, ma, si badi bene, di un Lermontov sottoposto a sua volta a un’operazione straniante, perché svuotato e ridotto a due soli aggettivi, *безумный* e *неземной* (con una prevalenza del primo rispetto al secondo). Una carrellata di sostantivi, verbi o avverbi derivanti dalla stessa radice si ripete in maniera ossessiva nel corso dell’intera riscrittura.

Безумный дядя честных правил	Мой дядя самых честных правил,
Когда безумно занемог	Когда не в шутку занемог,
Безумствовать себя заставил	Он уважать себя заставил

teriali d’archivio, è riportata in M. Jampol’skij, “Lermontovizacija” ili forma èmocii”, Idem, *Prigov*, op. cit., p. 157.

⁵⁵ “L’*Onegin puškiniano* è letto dal punto di vista della tradizione risultata vincente nella letteratura russa, quella lermontoviana [...]. La sostituzione di tutti gli aggettivi con *bezumnyj* e *nezemnoj*, oltre al fatto di romanticizzare all’inverosimile il testo, restringe nettamente il suo campo informativo”, D. Prigov, *Faksimil’noe vosproizvedenie*, op. cit., [seconda di copertina].

⁵¹ V. Parisi, “Dal ‘baluginio’”, op. cit., p. 112.

⁵² M. Zalambani, *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964–1985)*, Firenze 2009, pp. 125–135.

⁵³ A proposito delle pubblicazioni nel *samizdat* nell’ambito dell’arte non-ufficiale sovietica tra gli anni Cinquanta e Novanta si veda la raccolta *Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat*, a cura di G. Hirt, S. Wonders, Bremen 1998. Per un approfondimento sulle sperimentazioni di Prigov con la macchina da scrivere rimando a N. Skakov, “Typographomania: On Prigov’s Typewritten Experiments”, *The Russian Review*, 2016, 75, pp. 241–63.

⁵⁴ “Dal punto di vista tecnico si tratta di una sorta di riproduzione fatta a memoria, quando la memoria altera in maniera premurosa il testo a favore di procedimenti stilistici moderni dominanti e dei vocaboli più spesso utilizzati: ovvero al posto di un epiteto dimenticato introduco «безумный» o «неземной» (a seconda del numero di sillabe del vocabolo da sostituire)”. La citazione, ripresa da ma-

Безумней выдумать не мог
Его брзунная наука
Безумная какая скука
Сидеть безумно день и ночь
Но отходя безумно прочь
Безумно низкое коварство
Полубезумных забавлять
Его безумно поправлять
Безумно подносить лекарство
Безумно думать про себя
Безумие возьмет тебя

И лучше выдумать не мог.
Его пример другим наука;
Но, боже мой, какая скука
С большим сидеть и день и ночь,
Не отходя ни шагу прочь!
Какое низкое коварство
Полуживого забавлять,
Ему подушки поправлять,
Печально подносить лекарство,
Вздыхать и думать про себя:
Когда же черт возьмет тебя!

Dal confronto tra l'incipit del primo capitolo originale (a destra) e la dissacrante rielaborazione di Prigov (a sinistra)⁵⁶ balzano all'occhio le peculiarità di questo ironico esperimento: la ricchezza del lessico puškiniano è annullata dall'inserzione continua e meccanica di *безум*, declinato in tutte le sue possibili variazioni (*безумный* [folle], *безумно* [follemente], *безумие* [follia], *безумствовать* [comportarsi da folle]); la punteggiatura è quasi del tutto assente (altrove raramente occorrono dei punti esclamativi o trattini); compaiono refusi (è il caso qui di *брзунная* al posto di *безумная* al quinto rigo) dettati dalla veloce battitura a macchina. Questi errori di stampa all'apparenza involontari rientrano in realtà anch'essi nel processo mimetico di un Prigov che indossa qui l'ennesima maschera, quella di improvvisato tipografo.

Il testo che esce da questo progetto, fondato su decostruzione e ricostruzione del modello di riferimento, è spesso del tutto intraducibile, a tratti illeggibile e ambiguo. Nel terzo verso “Безумствовать себя заставил” il verbo transitivo dell'originale *уважать* [rispettare] (“Он уважать себя заставил” [costrinse a farsi rispettare]) è sostituito dall'intransitivo *безумствовать*, e questo cambiamento lessicale comporta una ristrutturazione della frase sul piano morfologico: il pronome riflessivo *себя*, che era l'oggetto di *уважать*, si riferisce ora a *заставил*⁵⁷.

Le epigrafi in francese che introducono ai capitoli sono sì mantenute ma traslitterate in cirillico e, nonostante il tentativo di facilitarne in tal modo la decodifica, appaiono “illegible by exaggerated legibility”⁵⁸. “Петри де ваните иль авайт енкорэ плюс ве

сетте еспесе доркии кии фаит авоур авек ля меме индифференце лес мауваисес актион суите дун сентимент де супериорите реут-етре имаджинаире”⁵⁹: il lettore attonito si ritrova a dover decrittare questo messaggio, dove non viene rispettato alcun criterio fonetico.

Ecco come viene riscritto il “folle” duello tra Onegin e l'amico Lenskij narrato nel sesto capitolo (a sinistra la versione di Dmitrij Aleksandrovič⁶⁰, a destra l'originale puškiniano):

XXXI
На грудь кладает безумно руку
Изобразил безумный взор
Безумно неземную муку
Безумно так спадает с гор
На солнце неземно блистая
Безумно глыба снеговая
Безумным холодом облит
Безумный к юноше спешит
Зовет безумного — напрасно:
Безумный молодой певец
Нашел безумный свой конец
Увял безумный цвет прекрасный
Потух на неземной заре
Безумный как на алтаре

XXXI
На грудь кладет тихонько руку
И падает. Туманный взор
Изображает смерть, не муку.
Так медленно по скату гор,
На солнце искрами блистая,
Спадает глыба снеговая.
Мгновенным холодом облит,
Онегин к юноше спешит,
Глядит, зовет его... напрасно:
Его уж нет. Младой певец
Нашел безвременный конец!
Дохла буря, цвет прекрасный
Увял на утренней заре,
Потух огонь на алтаре!

Il procedimento attuato da Prigov porta a uno svuotamento di significato: il testo è privo di senso, ridicolo, al limite dell'assurdo. Rimosso ogni “automatismo della percezione”, in linea con l'insegnamento šklovskiano, si passa ora a un nuovo tipo di automatismo, quello della sostituzione, meccanica e ripetitiva⁶¹, finalizzata a mostrare la vacuità della parola, resa pura forma.

In questa rielaborazione radicale, dove ogni cosa è sottoposta a un'esilarante decostruzione, sono però mantenuti lo schema ritmico e la metrica dell'originale: i vocaboli sostitutivi vengono selezionati nel rispetto di tale principio e, seppur insensati e fuori luogo, entrano in migliaia di diverse combinazioni senza ostacolare la lettura. Ciò che a Prigov interessa sopra ogni cosa è indagare il

⁵⁹ Riporto qui l'epigrafe originale all'*Onegin*: “Pétri de vanité il avait encore plus de cette espèce d'orgueil qui fait avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions, suite d'un sentiment de supériorité, peut-être imaginaire”.

⁶⁰ D. Prigov, *Faksimil' noe vosproizvedenie*, op. cit., [senza numero di pagina].

⁶¹ La serialità è una diffusa modalità di lavoro di Prigov: per un approfondimento sul tema si veda G. Janecek, “Serijnost' v tvorčestve D.A. Prigova”, *Nekanoničeskij klassik*, op. cit., pp. 501-512.

⁵⁶ Pagina riportata in H. Meyer, “Ja vot vidite”, op. cit., p. 151.

⁵⁷ A proposito dell'intraducibilità della riscrittura prigoviana si veda H. Meyer, “Ja vot vidite”, op. cit., p. 119.

⁵⁸ Ivi, p. 104.

“meccanismo di generazione automatizzata”⁶² alla base del testo: abbandonandosi al fluire ripetitivo di nomi e aggettivi il fruitore può gustare pienamente ritmo e musicalità, senza l’esigenza di comprendere una trama definita o un messaggio. In questo senso l’*Onegin* è davvero il “mantra vysokoj ruskoj kul’tury”.

Samizdat, letteratura classica, concettualismo, decostruzione: tutti questi elementi tra loro distanti trovano armonia nel nuovo *Onegin* di Puškin, anzi no, di Lermontov, o forse dovremmo più propriamente dire di Prigov: nella copertina del quarto volume (Fig. 3) egli trascrive inizialmente il proprio cognome nel titolo “Евгений Онегин Пригова” [Eugenio Onegin di Prigov], una svista subito corretta con Пушкина [di Puškin] che lascia però traccia di quell’io autoriale che Dmitrij Aleksandrovič tende sempre a “rivendicare-dimenticare”.

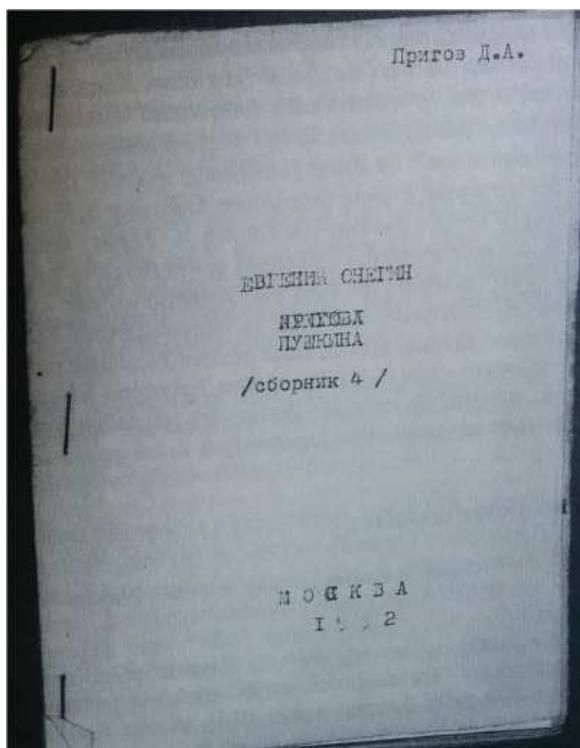


Fig. 2. D.A. Prigov, *Eugenij Onegin Puškina. Sbornik 4*, Moskva 1992: copertina [Immagine tratta da H. Meyer, “Ja vot vidite”, op. cit., p. 156].

Prigov canta Puškin, Prigov legge Puškin, Prigov riscrive Puškin: nel gioco – insieme decostruttivo e dissacrante – di appropriazione dei gran-

di classici il poeta vate del concettualismo russo si confronta con l’indiscusso padre della letteratura russa. Ne riprende l’immagine mitica e le opere canonizzate, le svuota del loro valore convenzionale per inserirle in un contesto distante dove riplasmare a proprio piacimento.

Gli esempi qui proposti sono soltanto alcuni dei numerosi di cui è disseminata l’intera produzione prigoviana. Soppressa ogni traccia d’ispirazione poetica intesa in senso tradizionale, quello di Prigov è un approccio nuovo al fare poesia, irriverente, ironico, decostruttivo, e si basa, come si è visto, sulla riappropriazione manipolatoria di materiali altrui, sulla deliberata mortificazione dell’autore-demiurgo, su procedimenti formali di sostituzione di aggettivi o sostantivi e di inserimento di concetti estranei in un contesto noto. Insomma, su uno stravolgimento metodico del testo di partenza.

Le distorsioni prodotte hanno la funzione di disinnescare gli automatismi della ricezione costringendo il fruitore a rinnovare la percezione delle cose. Ma non basta. Alla base della poetica concettualista c’è un principio non tanto e non solo di *ostranenie* quanto di *ustranenie* [allontanamento, rimozione], come suggerito da Michail Epštejn: solo prendendo le distanze, secondo quella “strategija otstojanija” fondamentale nell’estetica prigoviana del “baluginio”, e rimuovendo dal piedistallo miti e immagini istituzionalizzate che hanno assunto lo status di totalitarie, diventa possibile smascherare il “carattere ingannevole e fantomatico” di stereotipi e convenzioni e “lasciare spazio alla percezione del vuoto stesso”⁶³.

In Prigov lo straniamento si accompagna dunque a un lavoro di decostruzione e ricostruzione, di deformazione e contaminazione, di desacralizzazione e demistificazione. Da procedimento per “rendere estraneo l’abituale” esso diventa strumento funzionale a debellare ogni forma di letteraturocentrismo e ogni linguaggio dominante.

www.esamizdat.it Alice Bravin, “Moj Dinozavr samych čestnych pravil”: Prigov riscrive Puškin tra straniamento e dissacrazione”, *eSamizdat*, (XII), pp. 51-61

⁶³ M. Epštejn, *Vera i obraz. Religioznoe bessoznatel’noe v ruskoj kul’ture XX veka*, Tenally 1994, p. 58.

⁶² M. Jampol’skij, “Lermontovizacija”, op. cit., p. 159.