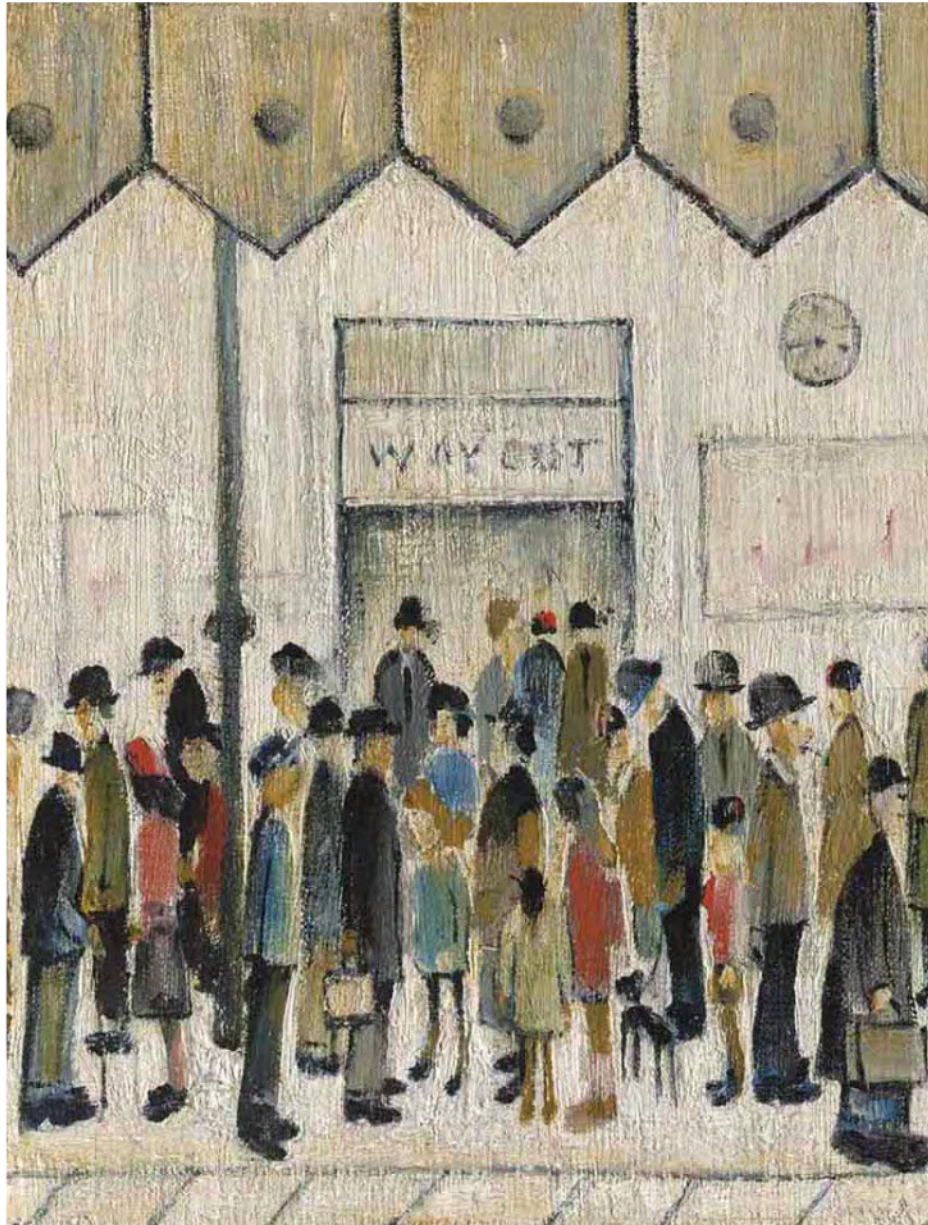
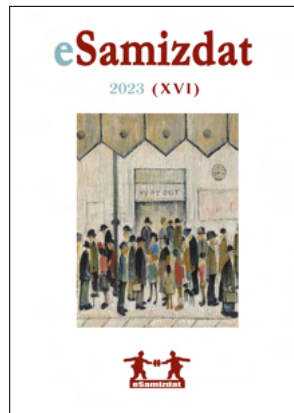


eSamizdat

2023 (XVI)





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, Evgeny Dobrenko, 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, Claudia Olivieri, Laura Piccolo, Marco Puleri, Raissa Raskina, Massimo Tria, Olga Trukhanova, Mikhail Velizhev, Anna Vyazemtseva

IN COPERTINA:

L.S. Lowry, *The Railway Platform*, 1953, 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

MISCELLANEA

TRADUZIONI

TESTIMONIANZE

MICROSTORIE LETTERARIE.
MODELLI E PROSPETTIVE DI RICERCA IN AREA SLAVA
 a cura di Emilio Mari e Mikhail Velizhev

Emilio Mari, Mikhail Velizhev, <i>Introduction</i>	7-10
Emilio Mari, Mikhail Velizhev, <i>“The Art of Slow Reading”: A Conversation with Carlo Ginzburg</i>	11-19
Alexandr Martin, <i>Microhistory and Cultural Memory: The Afterlife of J.A. Rosenstrauch’s An Evangelical Pastor’s Experiences at Deathbeds</i>	21-37
Guido Carpi, <i>Tra Hegel e Fourier. Indagini su La padrona</i>	39-52
Iris Uccello, <i>Testis unus, testis nullus: l’istituto della famiglia attraverso i casi giudiziari russi di fine XIX secolo</i>	53-64
Maria Mayofis, <i>Two Views on Ukrainian Culture of the Late 1910s-Early 1920s in Two Open Letters from the Year 1960</i>	65-84
Максим Лукин, Нильс Бор Даниила Данина и изменения “правил игры” в редакции серии “Жизнь замечательных людей” (1969-1978)	85-99
Jurij Bessmertnyj, <i>“Kazus”: di cosa si tratta?</i>	101-112
Jurij Bessmertnyj, <i>I molti volti della storia (il problema dell’integrazione degli approcci micro e macro)</i>	113-120

MISCELLANEA

Barbara Ronchetti, <i>Donne, figlie, madri. Voci di memoria dal Novecento russo</i>	123-134
Francesca Lazzarin, <i>Vita da vampiro nella ‘città di N’. La serie tv russa Vampiry srednej polosy tra (sopran)naturalismo e transfer culturale</i>	135-147
Giada Scanu, <i>I motivi biblici nella poesia di Sergej Stratanovskij</i>	149-161
Maria Gaia Ruggiero, <i>Dolgota dnei di V. Rafeenko. Esplorazioni identitarie di un autore (russofono) ucraino</i>	163-176
Massimo Maurizio, <i>Il superamento dell’alienazione: antologia di poesia russofona kazaka oggi</i>	177-206

**TRADUZIONI.
GLI STUDI LETTERARI IN UCRAINA DOPO LA RIVOLUZIONE:
NATION BUILDING E RIGORE UMANISTICO**

a cura di Alessandro Achilli

Jurij Meženko, <i>La produzione artistica dell'individuo e la collettività</i> (traduzione di Matteo Anecchiarico)	209-218
Ieremija Ajzenštok, <i>O. Potebnja e la letteratura ucraina</i> (traduzione di Serena Buti)	219-229
Majk Johansen, <i>Norme elementari di versificazione</i> (traduzione di Rossella Caria)	231-253
Oleksandr Bilec'kyj, <i>A proposito di uno dei compiti più urgenti della scienza storico-letteraria. Lo studio della storia del lettore</i> (traduzione di Noemi Albanese)	255-267
Jurij Meženko, <i>Verso una nuova teoria</i> (traduzione di Anna Cavazzoni)	269-278
Ahapij Šamraj, <i>Verso una storia obiettiva della letteratura ucraina. (La Storia della nuova letteratura ucraina di Mykola Zerov in prospettiva storica)</i> (traduzione di Olga Trukhanova)	279-290
Pavlo Fylypovyc, <i>Ševčenko e il romanticismo</i> (traduzione di Yarina Grusha)	291-301
Oleksandr Bilec'kyj, <i>Vent'anni di nuova poesia ucraina (1903-1923)</i> (traduzione di Francesca Lazzarin)	303-326
Ieremija Ajzenštok, <i>Potebnja e noi</i> (traduzione di Anna Mangiullo)	327-337

TESTIMONIANZE

Maurizio Meriggi, <i>Uno e centomila percorsi di ricerca sulla modernità: a margine degli scritti di Jurij Volčok</i>	341-355
AA. VV., <i>Angelo Maria Ripellino letto dai giovani studiosi: due tavole rotonde per il centenario</i>	357-393
Сергей Бондаренко, Наталья Барышникова, <i>“Зубоскал”: критике не подлежит! Опыт в методологии реабилитации</i>	395-430

**MICROSTORIE LETTERARIE.
MODELLI E PROSPETTIVE DI RICERCA
IN AREA SLAVA**

a cura di
Emilio Mari e Mikhail Velizhev

Introduction

Emilio Mari and Mikhail Velizhev

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 7-10 ◇

THE term ‘microhistory’ often denotes a very broad and diversified field of research, which, besides, varies depending on national contexts. In his 2015 interview for the Russian journal “Snob”, Carlo Ginzburg defined microhistory as follows: “Microhistory aims to help us generalize better through the study of ‘cases’. Concrete answers, like any scientific generalization, can become obsolete and be refuted, but microhistory as a whole remains a promising project”¹.

It is interesting, however, that one of the fundamental elements of the theory of microhistory is the tension between its innovative and articulate methodological program and the declarations of its founding fathers regarding the impossibility of successfully tracing its disciplinary boundaries. As stated by Giovanni Levi: “Microhistory is essentially a historiographical practice whereas its theoretical references are varied and, in a sense, eclectic. [...]. Microhistory, in common with all experimental work, has nobody of established orthodoxy to draw on”². Jacques Revel agrees with Levi on this, and defines microhistory in the following terms: “It is by no means a [historiographical] technique, much less a discipline. [...] It should rather be interpreted as a symptom: a reaction to a particular moment of social history, whose requirements and approaches it aims to reformulate. [...] It is a purely practical approach, which does not mean that it lacks theoretical implications or consequences”³. In the abovementioned interview Ginzburg, for his

part, concludes that “transforming microhistory into orthodoxy would be grotesque: history can and must be studied from different perspectives”. From Levi’s and Revel’s point of view instead, such a transformation is in no way possible, since microhistory lacks clear methodological foundations and a coherent program.

Yet, one cannot fail to notice that the denial of the theoretical unity of microhistorical research comes with an active methodological reflection, as shown by the extensive and ever-growing bibliography of articles, essays and books devoted to microhistory and its method and reception in different countries and cultures. In most cases, the debate on microhistory raises a series of historiographical issues: the relationship between macro and micro levels of analysis, the problem of ‘cases’ and generalization, the nature and function of the historical context, the epistemological status of the ‘exception’ and the norm, the role of the individual in the ‘macrohistory’ and the ways in which social actors defend their autonomy from authoritarian or totalitarian power, thus daily negotiating it through micro-tactics and strategies; but also, on the broader level of metareflection: the distance that separates the researcher from the object and the ‘characters’ of their research, the experimental nature of historical science, the issue of analytical tools in the human sciences, the functions of narration in the historian’s work, to name the most crucial ones.

Therefore, despite microhistorians’ common skepticism, there is evidence to believe that microhistory methodological program has actually developed.

It is not the focus of this discussion to determine who is wrong and who is right in this debate. Of much greater importance instead is to consider the fact that microhistory, interpreted as a historio-

¹ Karlo Ginzburg: *nedostatchno razoblachit’ lozh’, vazhno poniat’, pochemu ona rabotaet*, “Snob”, 16.06.2015, <https://snob.ru/selected/entry/93932> (latest access: 21.07.2023).

² G. Levi, *On Microhistory*, in *New Perspectives on Historical Writing*, ed. by P. Burke, Cambridge 1991, p. 93.

³ J. Revel, *L’Histoire au ras du sol*, in G. Levi, *Le pouvoir au village. Histoire d’un exorciste dans le Piémont du XVIIe siècle*, Paris 1989, pp. I-II, XIII.

graphic project, has since its very beginning tackled questions and problems related to a wide range of scientific disciplines, including philology, literary criticism, history of art, history of science, history of ideas, history of philosophy and of political thought. It is somehow possible to regard microhistory as a metascience, since one of its main objectives is to critically reflect on the foundations of the human sciences as such (this is even more so if we consider the theoretical reflection of Carlo Ginzburg, as it becomes clear from the long interview that he kindly granted us while conceiving “Literary Microhistories”). This assumption convinced us to present our Slavist colleagues some issues to reflect upon: how relevant is the microhistorical approach to the literary and cultural research in our field? Are we going to better understand our subject and our discipline if we ask ourselves the questions that have been raised by microhistorians in the last decades? We are convinced that embracing what lies beyond our restricted field of study and reflecting upon our method are the most important challenges that Italian Slavic Studies has to face.

This monographic section of “eSamizdat”, far from willing to provide comprehensive answers or a ‘right’ paradigm, rather seeks to launch a series of initiatives aimed at sharpening some epistemological tools that we hope will be useful to interpret the global crisis that the Slavic world is going through. A laboratory of ideas and potential approaches to develop in a dialogic and collective way, rather than a *status quaestionis* and the conclusions of an already held debate. The authors of this number, to whom we express our deep gratitude for accepting our invitation, have captured the true essence of the journal’s project, thus providing the readers with examples and models to test the microhistorical method and to employ it in several fields. Alexander Martin gauges its effectiveness in the study of the ‘cultural memory’, moving from Assman’s definition and then following the transcultural track of the reception of Lutheran pastor J. A. Rosenstrauch’s writings; Guido Carpi uses it instead to highlight the ‘parallel convergences’ between sociopolitical and cultural-literary series, in the context of *Petra-*

shevtsy’s ideological discussions and the genesis of Dostoevskii’s *povest’ The Landlady*; Iris Uccello carries on the exploration of Imperial Russia emerging public sphere, thus presenting us with the case of two trials equally characterized by the previously unknown intersectionality of gender and social deviance; lastly, Maria Mayofis and Maxim Lukin deal with the Soviet literary field, an extremely fertile ground for microhistorical analysis: the former reports Paustovskii and M. Ryl’skii’s debate on Ukrainian identity in order to make more general observations on the “rules” and the “exceptions” of public communication, whereas the latter searches in D. Danin’s personal archive the “threads” and the “traces” of the State’s cultural politics.

Alongside them, to bridge the past and the future, the East and the West, we decided to translate and reprint two essays that contributed to spark the debate on microhistory in the Slavic area, thus making them accessible to non-Russian readers⁴. The author, the founder of “Kazus” as well as one of the first ambassadors of microhistory in Russia⁵, developed his approach in contrast with the historiographic tradition that examines serial and statistic data in order to disclose big social structures, ‘long-term’ processes, universal models and a certain way of considering the history of mentalities, far from the individual and the social practices. First in *What is “Kazus” about?* and then in *Multi-Faced History*, Iurii Bessmertnyi explained how the almanac program is rather based on “the idea of the individual who stands out of the ‘conformists’ and is able to resist the levelling effect of the ‘general’ norms (even though not on a political level, but ‘only’ in the ‘private life’), thus creating new models of behavior and contributing to the change of the norms, and, eventually, of the society as a whole”⁶. Taking into account atypical cases has allowed historians

⁴ The articles, respectively published in 1997 and 2000, appear on “eSamizdat” courtesy of Iurii Bessmertnyi’s (1923-2000) daughter, Ol’ga Bessmertnaia, whom we thank.

⁵ Cfr. *Kazus. Individual’noe i unikal’noe v istorii. Antologija*, Moskva 2022; S. G. Magnusson – I. M. Szijsártó, *What is Microhistory? Theory and Practice*, London-New York 2013, pp. 66-68.

⁶ M. Boitsov – O. Togoieva, *Delo “Kazusa”*, “Srednie veka”, 2007 (LXVIII), 4, p. 150.

to approach their job from a very peculiar perspective: Bessmertnyi believed that microhistory's main goal (and therefore its distinctive feature) is to “understand the options” available for ordinary social actors in different cultural spaces.

Before giving the floor to the Authors, we would like to warmly thank Carlo Ginzburg, who contributed to this “eSamizdat” project by taking part to a stimulating conversation in February 2023, whose transcription is included herein. This dialogue gave us the chance to tackle some important methodological issues raised by the Italian leading microhistorian, thus addressing them in a way that might prove to be intuitively useful to an expert of Slavic cultures: the legacy of some of the major 20th century thinkers (Shklovskii, Propp, Bakhtin) and their influence on the microhistorical method, the dialectic relation between morphology and history and the “circularity” between high and low genres, the possibility to read literary texts “against the grain” in order to grasp their “unintentional revelations” and, lastly, the hope that, facing the current Inquisition, microhistory can work not only as an effective hermeneutic tool, but also and foremost as a practice of resistance.

◇ **Introduction** ◇**Emilio Mari – Mikhail Velizhev****Abstract**

Introduction and preliminary remarks by the editors of the section “Literary Microhistories”.

Keywords

Microhistories, Slavic Studies, Literary Studies, Social History.

Authors

Emilio Mari is Assistant Professor of Russian Studies at Sapienza – University of Rome, where he graduated with honors in 2012 and 2013. In 2017 he received his Ph.D. 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. 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 (leisure studies, material culture and consumer studies); critical theory and cultural theory; Russian theatre and performing studies. He is a co-editor of “eSamizdat. Journal of Slavic Cultures” and the author of the books *Between the Rural and the Urban: Landscape and Popular Culture in Petersburg, 1830-1917* (2018) and *A Cruel Romance. Aesthetics and Politics of Folklore in 20th century Russia* (2023).

Mikhail Velizhev is a specialist in Russian and European intellectual history and history of Russian literature. He holds two doctoral degrees – from the State University of the Humanities (2004) and the University of Milan (2006). In 2007–2008 he was a Max Weber fellow at the European University Institute in Fiesole (EUI). Until 2022 he was professor of Russian literature and culture at the Higher School of Economics University (Moscow, Russia). His field of research includes history of Russian literature and culture, Russian intellectual history, history of political thought, methodology of human sciences, microhistory. Velizhev is one of the editors of the “Intellectual History” series of the “Novoe literaturnoe obozrenie” publishing house, which also contains two special series devoted to microhistory and Italian studies. He published several articles and books, in particular *Civilization, or War of the Worlds* (2019) and *Chaadaev’s Affair: Ideology, Rhetoric and Power in Russia in the Epoch of Nicholas I* (2022).

Publishing rights

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



© (2023) Emilio Mari, Mikhail Velizhev

“The Art of Slow Reading”: A Conversation with Carlo Ginzburg

Edited by Emilio Mari and Mikhail Velizhev

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 11-19 ◇

“eSamizdat” We would like to begin with your personal relation to the Slavic world. Could you tell us a bit more about your family history?

Carlo Ginzburg My father, Leone Ginzburg, was born in Odessa. After the Revolution his family moved first to Berlin and, later on, his mother and siblings arrived in Turin. He was almost bilingual – his mother tongue was Russian, but he spoke and wrote in Italian, and he also translated Russian authors and wrote essays on them. He became a professor at the University of Turin, where he had studied. However, when he was required to swear allegiance to the Fascist regime, he refused: in the published letter he sent to Ferdinando Neri, scholar in French and Head of the Faculty of Italian, my father said that he would have never accepted for his job to be conditioned by non-technical impositions and that for that reason he would never swear allegiance. His academic career ended then. Soon after, he was arrested for being a member of the antifascist group *Giustizia e Libertà* (Justice and Freedom), where he met Carlo Rosselli, who was leading such group from his exile in Paris. My father was in Paris because he was working on his dissertation on Guy de Maupassant. He then started to write for Justice and Freedom’s journal under the pseudonym M.S., standing for Maria Segré, the woman who raised him in Viareggio. So, my father was arrested and spent two years in prison, accused of conspiring against the Fascists. His trial was quite important since the agency that broke the news to Italian newspapers wrote that “a group of antifascist Jews was eradicated in Turin”. That was the first time that Judaism and antifascism were linked. After that, Italian

fascism came into conflict with German nazis because of the Austrian issue, and I believe that that episode had some relevance because the issue of Judaism later disappeared. Anyway, my father was sentenced to four years in prison, but he only spent two years because of a general amnesty. He then returned to Turin, where he founded the Einaudi publishing house, together with Giulio Einaudi and Cesare Pavese, a close friend of his. When the war broke out, my father saw his Italian citizenship revoked and he thus started his underground activity. As Vittorio Foa pointed out to me once, my father became part of the conspiracy only after becoming an Italian citizen. Foa was one of his close friends and he was a member of Justice and Freedom himself. After losing his citizenship with the racial laws in 1938, my father was sent into exile in Pizzoli, a small town in the mountains of central Italy, near L’Aquila, as soon as Italy entered the war beside Germany in 1940. And it is in that town that I have my first memories. My mum joined him with two children, my sister Alessandra was born in L’Aquila and I have very vivid memories of Pizzoli. We stayed there until the fall of fascism. In 1943 my father returned to Rome to continue his antifascist activity, which turned underground because after the armistice of 8 September 1943 Rome had been occupied by the Nazi army. My father became the director of a clandestine newspaper and he was arrested again. In the meanwhile, we had also come to Rome with our mother. My father was arrested, tortured, and died in prison on 5 February 1944. I have very clear memories of my father during my early childhood.

“eS”. So, you grew up in an environment where Russian culture was very present. What were your

* Translated from Italian by Claudio Russello.

first readings and, later, which Russian or Slavic authors were the most influential in your education as a scholar?

C.G. When I was still a child, in Turin, I read *War and Peace*, a book that really impressed me and that I barely understood. I re-read it several times later on in the translation by Enrichetta Carafa d'Andria, revised by my father in Pizzoli. In his letters, published by Luisa Mangoni and sent to Einaudi from Pizzoli, my father constantly refers to his work on *War and Peace*. I had the opportunity to read a copy of the translation he revised, with an introduction he signed with an asterisk, because as a Jewish person his name could not appear... Now surely *War and Peace* was one of the most significant books for me and, as I say in my essay *Microhistory: Two or Three Things That I Know About It*, included in my book *Threads and Traces*. Retrospectively I believe that it contributed to my conceptualisation of microhistory in that aspect that Tolstoi presents almost paradoxically, i.e., the idea that, in order to write about something abstract or about a battle, we need to tell the lives of all who took part in it. It is an impossible quest, but also a challenge that I feel I somehow took on. For me, this formulation of Tolstoi's was really important. I kept on reading books. Unfortunately, I have never learnt Russian and I am deeply sorry for it, therefore I have read Tolstoi, Dostoevskii, Chekhov in translation. What I understood after a while is that there is another element in them that was really important for me. I understood this by Viktor Shklovskii's reading of Tolstoi, i.e., the concept of 'estrangement', about which I wrote an essay included in the volume *Wooden Eyes*. What I tried to do in that essay was to encapsulate that extraordinary reading that Shklovskii made of Tolstoi and of *War and Peace*, and on the other hand the reading of *Kholstomer*, and therefore to interpret estrangement. I still remember my shock as I was reading in *War and Peace* the description of Natasha at the theatre. The theatre scene she is watching is described through the eyes of someone who does not understand what is going on onstage, just like Natasha's, still shaken by what had hap-

pened to her. The idea of describing a scene without understanding its meaning, as something opaque, is not shocking from the perspective of the reading experience, but it can become, as Shklovskii does in his analysis, the springboard for a deeper knowledge. I think that this idea has some long-term effects in my experience as a reader, but also as a researcher. The person that does not understand – and this is where Tolstoi's formidable paradox lies – could be, for example, a horse that understands some obscure things exactly because it looks at them from the horse's perspective, and not from a human one. In that essay, I tried to reconstruct the pre-history of this concept, and this pre-history also includes authors that Tolstoi had probably never read. On the other hand, Marcus Aurelius was fundamental for Tolstoi. Marcus Aurelius' element of estrangement was fundamental for Tolstoi, especially when he writes "The *laticlave*, the senators' robe, the royal purple is a bit of juice from a mollusc". In other words, what interested Tolstoi was this idea of reducing social phenomena to their material essence, demystifying them. Therefore, I followed this path through Montaigne, for example, through his idea of Brazilian savages who arrived in France and were surprised both by the people who owned nothing and by those who were too rich and wondered why the poor didn't assault them. This demystification of social conventions really impressed me. The first part of this essay, I mean, the re-construction of this pre-history, revolves surely around Marcus Aurelius and his reception. In the second part, on the other hand, I think I found and added something that diverges from Shklovskii's perspective, moving the focus from Tolstoi to Proust. In fact, another novel that was fundamental to me was *In Search of Lost Time*. In Proust's case, Dostoevskii appears unexpectedly.

"eS". *In your essay Making Things Strange you do explore the relationship between Proust and Crime and Punishment.*

C.G. I do quote an extraordinary passage from *In Search of Lost Time*, where the narrator quotes a

letter from Madame de Sévigné, an important writer for Proust. In that letter, there is a description of a snowfall, characterised by unusual shapes. Basically, it is the contrary of the description that returns the picture we would expect. It says: “Monks, piled up people...”, a very unusual description. Even more unusual is the fact that this is the Dostoevskiiian side of M.me de Sévigné. Proust gets back to this, because this aspect of M.me de Sévigné is then associated to Elstir, a painter with an invented name, a combination of Manet, Monet, and maybe De-gas. Elstir, just like Dostoevskii, does not portray the causal relationship of things, but rather their appearance. Their appearance is what troubles our expectations. There is this sort of triad – M.me de Sévigné, Dostoevskii, and Elstir – which is developed in a beautiful page of *Time Regained*, where Saint-Loup says: “War is not strategic”. So, at the end of my essay, I argue that if one wants to imagine how history should be written, one should think of it in terms of Elstir’s modality of painting and, we can further add, also in terms of Dostoevskii’s modality of character representation, because this is what Proust himself argues in the end. It would be interesting to draw a parallel between Svidrigailov and Charlus, because the reader in both instances has to face two incomprehensible characters and there is an unexpected development. I believe that Proust kept Dostoevskii in mind. I did not explore this in my essay, however Walter Benjamin said something about Charlus, that is, that Proust had two models for that character. Someone identified two real people as the source of inspiration for Charlus’ character. In fact, there are more than two. Moreover, there is also this element that Benjamin did not discuss, that is, the breaking of causal relationships. This is what makes the character unpredictable and incomprehensible. When Svidrigailov appears, the reader is disoriented, just like with Charlus throughout the whole novel, because, despite his many returns, he continues to be a mysterious character somehow.

“**eS**”. You mentioned *Shklovskii*, but it seems that you were influenced also by another important formalist, Vladimir Propp. In a 1985 essay,

you said that you found in Propp a synthesis of morphology and history, represented by his two books *Morphology of the Tale* and *Historical Roots of the Wonder Tale* respectively. How did Propp influence your view of history?

C.G. I read *Historical Roots of the Wonder Tale* in Italian translation, and only many years later I found out how it was published by Einaudi. I think that that was the very first translation in any language, and probably it is one of the very few existing translations.

“**eS**”. So much so that Lévi-Strauss, when he replied to Propp in his essay *Structure and Form*, had not the chance to read it beforehand.

C.G. Exactly. Franco Venturi, who was in Moscow as a cultural *attaché*, wrote to Einaudi suggesting the translation of this book. His letter has been published. I had the pleasure to meet Venturi and get to know him personally. He had met my father in Paris. His father, Lionello Venturi, was one of the professors who had not signed the Fascist oath. Venturi was educated in Paris and in the first edition of his book *Roots of Revolution* he mentioned my father, saying that in him “the *animus* of *narodniki* found a new and original embodiment”.

Venturi was ideologically far from Propp, and I find formidable the fact that he understood the great relevance of this book and suggested it to Einaudi. And then, Cesare Pavese accepted it for the so-called ‘purple series’. What I discovered many years later and that I said in my essay *Medals and Shells*, afterword to the new edition of *Ecstasies*, is that Propp’s morphology was a dynamic morphology, and not, as I had previously thought under the influence of Claude Lévi-Strauss, a static one. We don’t know much about Propp’s life, but the chronology of his life reveals that his book on historical roots was a sort of compromise, a defence against the Formalists’ attacks. I wonder if Propp’s case is one of the very few cases in Soviet history in which censorship contributed, unwillingly, to the development of interesting ideas.

“eS”. *Bakhtin was also another important Russian author for you. When did you start engaging with his work?*

C.G. That happened many years later. I read the Italian translation of his book on Dostoevskii and it truly impressed me. I believe that that was the very first translation ever. I also remember that, years later, while I was in Sweden for a conference, I had the chance to discuss that book with a Bakhtin scholar. I mentioned a comparison Bakhtin does between the dialogic element in Dostoevskii and in Plato. He told me: “No, that’s not in the first edition”, and I replied: “Therefore, when he met Bakhtin, Vittorio Strada translated a book that was revised by Bakhtin himself”. Of course, we should go check the texts, but I was surprised to hear that the scholar could not see any Plato in there, when that element is clear in the Italian translation. Like many other readers, Bakhtin’s influence over me was twofold. Chronologically, the dialogic element came first, but it resurfaced later on stronger than ever. And then, there is Bakhtin’s importance for the study of popular culture.

“eS”. *You often discuss the circularity between high and popular culture. In the great book Rabalais, there’s an aporia, an apparent methodological contradiction, that is, the idea of studying popular culture through literary mediation, a really sophisticated one.*

C.G. I have highlighted this quite paradoxical element of Bakhtin’s, i.e., the reconstruction of popular culture, as you’ve just said, by a highly educated writer. In the preface to *The Cheese and the Worms*, I argued that the case of the Friulan miller Menocchio pointed to the circularity between low and high culture. This argument was harshly criticised, also by Paola Zambelli. In her essay *Uno, due, tre, mille Menocchio?* [One, Two, Three, a Thousand Menochios?], she claimed that Menocchio’s ideas were actually coming from Paduan Aristotelianism. Indeed, the essay title plays with the “One, two, three,

a thousand Vietnams!” slogan, which was very common at the time, and which I employed to argue that in the Inquisition archives one could have found many other examples of cultural circularity that unexpectedly appeared in Menocchio’s discourses. In fact, this circularity implied a filter, which is what shows us a spiral instead of a circle. I returned to this from different perspectives. When I published *The Cheese and the Worms*, Edoardo Grendi responded to it on the journal “Quaderni storici”, arguing that the evidence I used represented an exception and could not be used to draw more general lines, not even hypothetically. Afterwards, Grendi changed point of view, coming up with the wonderful oxymoron “exceptional-normal”, based on an idea I suggested in the preface to my book. In an article I wrote with Carlo Poni, *Il nome e il come* [The Name and the How], we quoted Grendi’s oxymoron, later become famous. The debates in *The Cheese and the Worms* contributed to the construction of the idea of microhistory, which actually never appeared in that book.

“eS”. *In fact, it had been written before.*

C.G. When we talk of microhistory, it is important to understand what we mean by the prefix ‘micro-’. It does not refer to the actual or symbolic dimensions of the research subject, but to the microscope. It is clear that we can put anything under the microscope lens, be it a piece of elephant skin or the wings of a dragonfly.

“eS”. *In fact, you have been working on widely different topics, from peasant culture to the art of Piero della Francesca.*

C.G. Yes, exactly. And the fact that the “Microhistories” series of books starts with a volume on Piero della Francesca should already explain this apparent contradiction. As for the issue of generalisation, I explored it further in my essay *The Bond of Shame*, which is translated in English, Japanese, and French, and it was published again in the journal “New Left Review”. This essay’s first claim is

that our country is the one we can be ashamed of. The level of shame varies from country to country; nevertheless, shame implies a sense of belonging. I remember that I wrote this essay in Los Angeles, and my reaction to what was happening in the Guantanamo prison was horror, indignation, but not shame. However, at the same time, I was feeling ashamed of something less serious that was going on in Italy, so I wondered why I was feeling shame for it. It was not guilt, but proper shame. I thought about this and, in the end, after briefly exploring this trajectory of shame, I advanced in a short paragraph an idea, possibly not the most original, of the individual intended as the intersection of several sets. Take myself as an example – I am an element of the *Homo Sapiens* species, of its male half, of a group of professors born in Turin and now retired, and so on. There is also a set with just one element, that one created by my fingerprints. Now, this last set, of which I am the sole element, makes sense in some specific contexts, but for a historian, thinking about an individual means to analyse the interaction of generic and less generic sets, as well as this one-element set. I do not think this is obvious. And I say this while thinking back to Menocchio, whose reaction to Boccaccio’s *Decameron* and to other, very different books, I reckon, implies a filter linked to the oral culture, and he was not the only member of it.

“eS”. *You often discussed the relationship between philology and history. In your opinion, how can the use of literary sources help the historian, and what are the pros and cons of using subjective testimonies?*

C.G. This is a topic I have thought about and worked on a lot. Probably, it all started with the post-modern neo-scepticism often associated with Hayden White. I had a verbal disagreement with him in Los Angeles, when at the end of a conference I made a comment that sparked a lively debate, respectful yet heated. This debate then continued because my friend Saul Friedländer, who was among the audience, suggested to organise a new conference to dis-

cuss how this neo-sceptical tendency approached the Shoah. That conference took indeed place some months later, and I took part in it along with Hayden White and many other scholars. My presentation was titled *Just One Witness: The Extermination of the Jews and the Principle of Reality* and it was first published in English and later included in Italian in a volume alongside other essays of mine, titled *Threads and Traces*. In that presentation, I didn’t discuss the issue of works of fiction; I did, however, respond to Hayden White’s argument that fictional works and historical works do not differ substantially and that both employ rhetoric tools. I was later invited to open a series of conferences in Jerusalem, with a presentation titled *History, Rhetoric, and Proof*. Discussing White’s attention to the centrality of rhetoric, I realised that, in fact, there were two traditions of rhetoric. One began with Aristotle and continued with Quintilian, Lorenzo Valla, etc. According to this tradition, the discussion of proofs is central. The other tradition is explicitly anti-Aristotelic, and started with Nietzsche and his followers and epigones, according to whom rhetoric is the opposite of proof.

What differentiates the two traditions is the search for truth, which is clearly rejected by the Nietzschean tradition. However, if the historian seeks the truth, how can they use fictional texts? In my essay *Paris, 1647: A Dialogue on Fiction and History*, also included in *Threads and Traces*, I discuss *On the Reading of the Old Romances*, a text by Jean Chapelain, author of a poem about Jean d’Arc, mocked by Voltaire. In this text, Chapelain imagines a dialogue between himself and a friend who caught him while reading a medieval novel, *Lancelot du Lac*. The friend asks him: “Why are you reading such dreadful stuff?” Chapelain answers by suggesting an antiquarian reading of the medieval novel, identifying, beyond the fiction, those elements that reveal unwillingly something about society and about the period in which it was written.

“eS”. *It’s like an ‘oblique’ reading, as if backlit, of the literary text.*

C.G. Exactly. In a text I read several times, *The Historian's Craft*, Marc Bloch says that Saint-Simon's *Memoirs* are important not only for what they say in terms of actual events, but also for what they say about the writer himself. In my talks in Jerusalem, I tried to face the most challenging issue: the *blanc* in Gustave Flaubert's *Sentimental Education*, which Proust considered (rather ambiguously) to be the apex of Flaubert's work. I set to read this *blanc*, this blank space, not only from an aesthetic perspective but also from a historic one. Fictional works can be used as involuntary testimonies, a claim I explored further in my latest book, *The Letter Kills*.

“eS”. *Another aspect we wanted to explore with you is the spread of microhistory in Slavic countries. You have been in Moscow and Saint Petersburg; have you also been invited in other countries in Eastern Europe in the past fifteen years?*

C.G. Some ten years ago, I was invited in Tartu, Estonia. It was a rather emotional visit, knowing what Tartu meant for the history of Russian culture – and not just Russian, as you know. Another equally impactful journey, even if for very different reasons, was one in Georgia. In both cases, I found people who had read some of my works in translation, and were really keen on discussing them with me.

“eS”. *In The Letter Kills you wrote that international reception of microhistory could be read through a political lens. Do you think that this delay in the Russian reception of microhistory, which followed the collapse of the USSR and the reopening of borders at a moment of revisionism of Soviet history, could be somehow linked to the possibility for microhistory to subvert political and historiographical narrations?*

C.G. I would like to say so, but I wouldn't know. I am however surprised that a book like *The Judge and the Historian* has been translated very recently. This is a bit odd because it is the only book I wrote in-

tended as an immediate practical intervention, which has failed. The success of this book therefore is absolutely surprising and somehow, unintended. It has been translated into several languages, soon also in Russian. I can only imagine what the reaction of Russian readers to such a book will be.

“eS”. *Taking into consideration the political context in Russia, there is little to be surprised of. A colleague of ours, Vera Milchina, scholar of French and Russian, after reading the translation of your book The Judge and the Historian, told us: “This is exactly what an intellectual should do in front of injustice”. This feeling of deep injustice is now dominant in Russia and it explains, according to us, the success of your book, which appeared in Italy many years ago in a completely different context. Ironically, the contexts are getting more and more similar, and the same type of injustice seems to dominate, i.e., the fact that despite the evidence, people are still jailed. And this issue is becoming every day more pressing.*

C.G. When I was talking about the geopolitical aspect of microhistory, I was actually thinking about something different, but still compatible, that is that the so-called peripheral countries could, through the work of microhistory, find their place at the centre of academic debates. I was thinking about Malinowski's quote: “It does not matter which tribe you want to study, what matters is the questions you ask this tribe. And I see here some elements of that dialogue between anthropology and history that was very intense during the 1970s and that now has become much weaker. My journey towards microhistory went through the reading of specific cases, and cases necessarily imply a reflection on generalisation. I analysed this issue in my first essay, *Witchcraft and Popular Piety*, later included in the collected volume *Clues, Myths, and the Historical Method*, which is soon to be re-published in an expanded edition. At the end of this essay, I wrote that the case I had analysed, “notwithstanding its highly specific features, could assume a somewhat paradigm-

matic meaning". I read that essay again some years ago and I thought: "Sure, paradigmatic – Thomas Kuhn's *The Structure of Scientific Revolutions!*", but I was wrong because my essay was published in 1961, whereas Kuhn's book came out in Chicago in 1962. So, I used the term 'paradigmatic' in one of its many meanings, i.e., 'exemplary'. What impresses me is that I presented as exemplary a completely anomalous case. The farm girl accused of witchcraft, Chiara Signorini, said that she saw the Virgin Mary, "beautiful, rosy, and young", and that the Virgin took her under her protection and comforted her. During the trial, as the inquisitor put pressure on her and tortured her, she had to finally confess that whatever appeared to her was the Devil instead of the Virgin Mary. However, that trial is still anomalous. Many years ago, I was interviewed by a Brazilian historian, Maria Lúcia Pallares Burke. During that conversation I mentioned Isaiah Berlin's book *The Hedgehog and the Fox*, saying that I look like a fox, but in reality, I'm only a masked hedgehog. Despite the variety of issues I tackled, I believe that in my intellectual journey there are strong elements of continuity – first of all, my interest for anomalous cases.

"eS". And it seems that this interest of yours towards anomalies was a constant throughout your epistemological activity, and that it would still be relevant in philology, first of all to re-think the concept of literary canon, taking into consideration its inherent complexity that cannot be reduced to easy simplifications.

C.G. I totally agree with you. Teaching in the United States, I found out that all the debates about the canon, as well as about the anti-canon, did not really interest me. It is true, however, that behind this idea of the anomalous case there are also other scholars such as Spitzer, Auerbach, and Contini. Especially Spitzer and Auerbach, in order.

"eS". Going back to the reception of microhistory in Eastern Europe, there is the case of Hungary. What impressed us was the fact that half of the members of the Microhistory Network is

indeed Hungarian. How would you explain this extraordinary success of microhistory there?

C.G. I think this depends on geopolitical aspects because in Hungary, there is a linguistic anomaly, the Hungarian language, which maintains its own diversity in an area fully surrounded by completely different languages. I went to Budapest several times, I have dear friends there who invited me to the Central European University (now mostly based in Vienna) to take part to a series of lectures in honour of Natalie Zemon Davis. This is another testimony of the Hungarian interest towards microhistory.

"eS". Lastly, could you tell us about your relationship with Memorial?

C.G. Of course. I was invited to Moscow for a conference, and I received a phone call from Memorial, asking me to hold a public debate with them. Of course, I was honoured to be invited, as I heard very good things about them, but at the same time I was surprised. So, I asked what the debate would be about. "On your essay *The Inquisitor as Anthropologist*", they replied. During the discussion, they suggested to use my oblique reading of the Inquisition trials to analyse the Stalinian trials during the 1930s. I don't know if anyone has ever attempted something like this. The discussion was really moving, as well as my visit to the Memorial archive. Some years later, I proposed that the 'Vittorio Foa' Prize, a prize assigned in Formia, city where he spent his last years, be given to Memorial and to Arsenii Roginskii, who came to Formia. I really have wonderful memories of that meeting. Afterwards, Memorial was closed.

"eS". It was closed two months before the war in Ukraine. It was a hard blow. That leads us to the last question, on philology and its role against the empire of fake news.

C.G. One of the lectures in honour of Natalie Davis that I gave at the Central European University was titled *Fake News? An Old New Story*, and

it will soon be published. The use of lies for political purposes has a long history, but the internet technology is new. However, I do believe that the internet could be used to unmask fake news. In general, I think that it is possible to combine the internet speed with philology: the art of slow reading, as Nietzsche called it, who was a philologist before becoming a philosopher.

◇ “*The Art of Slow Reading*”: A Conversation with Carlo Ginzburg ◇
 edited by Emilio Mari – Mikhail Velizhev

Abstract

Interview with Carlo Ginzburg.

Keywords

Carlo Ginzburg, Microhistories, Slavic Literatures, Philology, Literary criticism.

Authors

Carlo Ginzburg, historian, was born in 1939. During his rich academic career, he taught modern history at the University of Bologna and the Scuola Normale Superiore in Pisa, and in the United States, at the universities of Harvard, Yale, Princeton and the University of California at Los Angeles (UCLA), where he became professor (now emeritus). Ginzburg’s field of research is extremely large: he has published several articles and monographs in history, from the Middle Ages to the early 20th century, philology, history of the arts, history of literature, history of philosophy and political philosophy. Another of his major scientific interests is the methodology of the human sciences. Ginzburg is best known as one of the founding fathers of microhistory. Together with Giovanni Levi, he directed the “Microhistories” series published by Einaudi in the 1980s. His awards include the Aby Warburg Prize (1992), the Prix Antonio Feltrinelli per le scienze storiche (2005), the Humboldt-Forschungspreis (2007), the Balzan Prize for European History, 1400-1700 (2010), and the Tomasi di Lampedusa Prize (2019). His bibliography include such books as: *I benandanti* (1966), *Il formaggio e i vermi* (1976), *Indagini su Piero* (1981), *Miti, emblemi, spie* (1986), *La storia notturna* (1989), *Il giudice e lo storico* (1991), *Gli occhiacci di legno* (1998), *I rapporti di forza* (2000), *Nessuna isola è un’isola* (2002), *Il filo e le tracce* (2006), *Paura reverenza terrore* (2013), *Nondimanco. Machiavelli, Pascal* (2018), *La lettera uccide* (2021) which have been translated into over 20 languages.

Emilio Mari is Assistant Professor of Russian Studies at Sapienza – University of Rome, where he graduated with honors in 2012 and 2013. In 2017 he received his Ph.D 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. 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 (leisure studies, material culture and consumer studies); critical theory and cultural theory; Russian theatre and performing studies. He is a co-editor of “eSamizdat. Journal of Slavic Cultures” and the author of the books *Between the Rural and the Urban: Landscape and Popular Culture in Petersburg, 1830-1917* (2018) and *A Cruel Romance. Aesthetics and Politics of Folklore in 20th century Russia* (2023).

Mikhail Velizhev is a specialist in Russian and European intellectual history and history of Russian literature. He holds two doctoral degrees – from the State University of the Humanities (2004) and the University of Milan (2006). In 2007-2008 he was a Max Weber fellow at the European University Institute in Fiesole (EUI). Until 2022 he was professor of Russian literature and culture at the Higher School of Economics University (Moscow, Russia). His field of research includes history of Russian literature and culture, Russian intellectual history, history of political thought, methodology of human sciences, microhistory. Velizhev is one of the editors of the “Intellectual History” series of the “Novoe literaturnoe obozrenie” publishing house, which also contains two special series devoted to microhistory and Italian studies. He published several articles and books, in particular *Civilization, or War of the Worlds* (2019) and *Chaadaev’s Affair: Ideology, Rhetoric and Power in Russia in the Epoch of Nicholas I* (2022).

Publishing rights

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



© (2023) Carlo Ginzburg, Emilio Mari, Mikhail Velizhev

Microhistory and Cultural Memory: The Afterlife of J.A. Rosenstrauch's *An Evangelical Pastor's Experiences at Deathbeds*

Alexander M. Martin

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 21-37 ◇

I N 1834, Edward Bulwer-Lytton published *The Last Days of Pompeii*, a novel of love, intrigue, and religious ferment in a doomed Roman city. The book had a remarkable afterlife. Its occultist themes influenced the Russian mystic Elena Blavatskaia (Madame Blavatsky) when she attempted to create a modern religion for the 19th century. In the mid-20th century, the book's theme of a civilization in decay influenced the cinema: an American adaptation in 1935 created the decades-long Hollywood tradition of depicting imperial Rome as quasi-fascist, and an Italian adaptation in 1959 gave co-director Sergio Leone a chance to explore the themes that later characterized his famous westerns¹.

These reverberations of *The Last Days of Pompeii* exemplify what Aleida Assmann, a theorist of collective memory, calls "cultural memory". According to Assmann, societies "stor[e] extensive information in libraries, museums, and archives", creating an "archival" cultural memory consisting of artifacts that have a "complex structure" and lend themselves to "continuous reassessments". These artifacts mostly lie dormant in the archive, but from time to time, intellectuals find one of them relevant to their present concerns and restore it to public awareness, thereby bringing it into "active" cultural memory². Thus, Bulwer-Lytton's novel was

returned from archival to active memory and reinterpreted for contexts as disparate as Theosophy, fascism, and the "spaghetti western".

The study of cultural memory has a needle-in-the-haystack quality because one has to comb through large numbers of sources for scattered references to a particular artifact. In the present century, however, technology has revolutionized our ability to conduct such research. Just as powerful telescopes have expanded our known universe by revealing previously invisible galaxies, the creation of databases of electronically searchable historical sources has brought a vastly expanded range of artifacts into our field of vision.

One such artifact is a small book, "An Evangelical Pastor's Experiences at Deathbeds", in which a Lutheran clergyman from Khar'kov (present-day Kharkiv) named Johannes Ambrosius Rosenstrauch describes his efforts to save the people's souls in their final hours. From the late 1830s until the early 20th century, and again after the fall of the Soviet Union, we find references to this book and its author in Russian, German, and other European texts. Rosenstrauch was cited in Germany as an exemplary pastor, but also as evidence that Russia was despotic and that Europe was menaced by an international Jewish conspiracy. In Russia, Orthodox priests cited him as a role model for their church during the Great Reforms and after the 1905 Revolution. His book helped the poet Vasilii Zhukovskii to think about the meaning of death, and the critic Nikolai Leskov, to weigh the literary merits of Tolstoi and Dostoevskii. Similar to *The Last Days of Pompeii*, Rosenstrauch's memory reverberated across

¹ M. M. Winkler, *The Roman Empire in American Cinema after 1945*, in *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, ed. by S. R. Joshel – M. Malamud – D. T. McGuire, Jr., Baltimore 2001, p. 58; D. Huckvale, *A Dark and Stormy Oeuvre: Crime, Magic and Power in the Novels of Edward Bulwer-Lytton*, Jefferson, N.C. 2016, pp. 80-82, 87, 94.

² A. Assmann, *Memory, Individual and Collective*, in *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*, ed. by R. E. Goodin – C. Tilly, Oxford 2006, pp. 220-221.

national and disciplinary borders, allowing us to observe how a single artifact could be reinterpreted in multiple countries from the viewpoints of poetry, literary criticism, theology, and political commentary³.

The case of Rosenstrauch's book shows the usefulness of microhistory for the study of cultural memory. Rosenstrauch's life was an odyssey from the social margins of the Holy Roman Empire to the geographic margins of imperial Russia. He poured the accumulated experiences and feelings of this odyssey into his book, which was later read by mainstream Germans and Russians and influenced their ideas about the challenges of 19th century modernization. Rosenstrauch feared that readers would reject him if they knew his past, so he wrote nothing about his personal history, leaving readers to fill the void with their own idiosyncratic imaginings. The story of his book and its afterlife thus engages with three of the principal themes of microhistory: the role of non-elite individuals as intermediaries between centers and peripheries and between different societies and cultures⁴; the unreliability of texts, which can hide as much as they reveal⁵; and the dialectical relationship between texts and life – how people construct the meaning of their lives through the texts they read⁶ and through those they write⁷.

³ I discuss Rosenstrauch's life in detail in my monograph *From the Holy Roman Empire to the Land of the Tsars: One Family's Odyssey, 1768-1870*, Oxford 2022. This article is adapted from chapter 15 of that book.

⁴ D. L. Ransel, *A Russian Merchant's Tale: The Life and Adventures of Ivan Alekseevich Tolchënov, Based on His Diary*, Bloomington 2009, p. 254; A. S. Fogleman, *Two Troubled Souls: An Eighteenth-Century Couple's Spiritual Journey in the Atlantic World*, Chapel Hill 2013, p. 10; N. Z. Davis, *Trickster Travels: A Sixteenth-Century Muslim Between Worlds*, New York 2006, p. 11; M. García-Arenal – G. Wieggers, *A Man of Three Worlds: Samuel Pallache, a Moroccan Jew in Catholic and Protestant Europe*, tr. M. Beagles, Baltimore 2003, p. viii.

⁵ N. Z. Davis, *The Return of Martin Guerre*, Cambridge, Mass. 1983, pp. 108-111; Idem, *Trickster Travels*, op. cit., p. 13; J. Piker, *The Four Deaths of Acorn Whistler: Telling Stories in Colonial America*, Cambridge, Mass. 2013, pp. 11-15. On "silences" as a pervasive feature of historical sources, see M.-R. Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Boston 1995, pp. 49-69.

⁶ C. Ginzburg, *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller*, tr. J. and A. C. Tedeschi, Baltimore 1992, pp. 28-31.

⁷ D. L. Ransel, *A Russian Merchant's Tale*, op. cit., pp. xx-xxiii; J. Piker, *The Four Deaths of Acorn Whistler*, op. cit., pp. 53, 105-106, 161-163, 222; N. Z. Davis, *Trickster Travels*, op. cit., pp.

I will begin by describing Rosenstrauch's biography and showing how it influenced his book "An Evangelical Pastor's Experiences at Deathbeds". Then I will discuss the book's persistence in cultural memory, first in Germany and then in Russia.

ROSENSTRAUCH'S LIFE

The book for which Rosenstrauch was remembered by posterity was informed by the experiences of his entire life. To understand his place in cultural memory, we therefore have to start by knowing who he was in reality.

Rosenstrauch's biography has elements of a picaresque novel. All we know of his origins is that he later said he was born in 1768 to a Catholic burgher family in Breslau in Prussian Silesia. Otherwise, he kept silent about his family, childhood, and upbringing; there must have been something compromising that he wanted to keep secret, but I have no idea what it was. Old Regime society prized respectability and rootedness in one's community, trade, and religion, but Rosenstrauch, as a young man, moved farther and farther away from that ideal. He traveled across Germany as a journeyman barber-surgeon, but then abandoned that trade and never returned home. In 1788, he married a young Protestant woman who was apparently pregnant and had run away from home. In the 1790s, he and his wife were actors, widely regarded as a dishonorable profession. He also became a Freemason. In 1798, his wife abandoned him and their four children. In 1804, he tried unsuccessfully to obtain a divorce; to make himself legally eligible for a divorce, he converted to Lutheranism.

Rosenstrauch was clearly a figure at the margins of Old Regime society, but he was also a recognizable European type of the Age of Revolution. That he was an individualist and a rebel is apparent from the fact that he left his family, hometown, and trade, and also from his geographic mobility and the cir-

227-232; J. F. Harrington, *The Faithful Executioner: Life and Death, Honor and Shame in the Turbulent Sixteenth Century*, New York 2013, pp. xxv-xxvi; L. Colley, *The Ordeal of Elizabeth Marsh: A Woman in World History*, New York 2007, pp. 138, 187, 291-292.

cumstances of his marriage. His commitment to the Enlightenment is clear from his embrace of the theater and Freemasonry and his indifference to confessional differences. He did not support the French Revolution, but he experienced its effects at first hand on several occasions when his theater work took him to the front lines of the War of the First Coalition.

In 1804, after his unsuccessful attempt to divorce his wife, he went to Russia to join the German theater of St. Petersburg. Here, he gradually transformed himself into a characteristically 19th century figure. In 1806, after the murder of his older son, he had a spiritual crisis that triggered a religious awakening and led him to deepen his involvement with Freemasonry and leave the theater. In 1810, he started a new career as a merchant selling imported luxury goods, a role in which he contributed to Russia's ongoing cultural Westernization. In 1811 he moved his business from St. Petersburg to Moscow, where he witnessed the city's occupation by Napoleon. After the war, he became a wealthy merchant, leading Freemason, and prominent member of Moscow's Lutheran community, and two of his children married into immigrant merchant families — in other words, he remade himself into a respectable bourgeois.

The final chapter of his life began in 1820, when he was 52 years old. His religiosity had deepened, his interest in Freemasonry was fading, and his surviving son was old enough to manage the family business. A near-fatal illness finally persuaded him to accept an opportunity to become a pastor in Odessa. Normally, a man of his background — a former actor and Freemason, not-quite-divorced, without a university education — had no chance of being accepted into the clergy, but exceptions were made in New Russia because of the difficulty of recruiting pastors to serve among the German settlers whom Russia invited to colonize this frontier region. Rosenstrauch served as Lutheran pastor in Odessa until 1823, and then in Khar'kov until his death in 1835.

As a pastor, he was, by all accounts, widely liked and respected, but he had his detractors. In his own eyes and the eyes of his friends, the unorthodox path

that had led him to the pulpit was a source of spiritual authority: the travel writer Johann Georg Kohl heard after Rosenstrauch's death that, "because it was not his study, but his life and inner urge that had made him a preacher, and because he knew all life circumstances from personal observation and experience", he could connect with people of "every status, every age, and every educational level"⁸. To his critics, however, his personal history made him a fraud. Compared with a conventional Lutheran pastor, who studied theology at a university and then spent his entire career in the clergy, he seemed, to some people, a dilettante and naïve religious enthusiast. There were rumors that he was a baptized Jew, and while he was able to keep his marital history secret, the fact that he was a former actor was seen by some as a stain on his character. Embittered by such criticisms, he lashed out at pastors who had a sophisticated education but lacked true faith. He also kept silent about his past: his writings revealed nothing about his history, and all that his friends could say about him was that he was a devout, kindly man who suffered long years of unspecified hardship before becoming a pastor.

EXPERIENCES AT DEATHBEDS

Rosenstrauch was convinced that our fate in eternity depends on whether we die reconciled with God, and thus a pastor has no higher duty than to attend to his congregants in their final hours. To guide his fellow clergymen, he wrote "An Evangelical Pastor's Experiences at Deathbeds", an account of his own efforts to save the souls of dying men and women. It is principally this text, to which we now turn, that secured for him a posthumous place in German and Russian culture.

"An Evangelical Pastor's Experiences at Deathbeds" appeared in installments in late summer 1833 in the *Evangelical Papers*, a Pietist weekly edited by Friedrich Busch, a professor of theology at the University of Dorpat in Russian Estonia⁹. The intermediary connecting Rosenstrauch with Busch

⁸ J. G. Kohl, *Reisen im Inneren von Rußland und Polen*, 3 vols., Dresden 1841, 2, p. 171.

⁹ *Erfahrungen eines evangelischen Seelsorgers an Sterbebetten*,

was apparently their mutual friend, the Pietist physician Heinrich Blumenthal in Khar'kov. Literature on the deaths of pious Christians was a long-standing Protestant tradition. The Pietist version of this genre, to which Rosenstrauch's text belongs, was distinguished by close attention to the medical aspects of the final illness, and to the conduct not only of the people dying, but also of those around them. Perhaps Pastor Rosenstrauch and Dr. Blumenthal saw the same patients, and then collaborated in publishing his observations¹⁰.

Rosenstrauch opens his "Experiences at Deathbeds" by conceding that prejudice and philosophical rationalism might cause readers to doubt his account. Even the observations of respected pastors are often dismissed as delusional, he writes, and he personally will be disbelieved all the more because of what he vaguely termed "my previous life and the unusual manner in which I entered the office of preacher". However,

in these very circumstances lies also a great challenge for me... to make known what His mercy did for me after a rare confluence of unusual events had brought me into His vineyard. I required powerful supports for my faith, and first had to be persuaded myself of the certainty of all divine promises, before I could instruct and console others and encourage them to believe¹¹.

The keys to wisdom, he argued, were faith and experience – the education that comes from life, not book learning. This was a theory that validated his own unorthodox path to the pulpit. His purpose in

"Experiences at Deathbeds" was to give an account of his education about death and salvation, and to persuade other clergymen to follow his example by coming down from their pulpits and going out into the world.

He describes the deaths of seventeen people. Fourteen are men; only three are women. He does not explain the imbalance, but it seems that he thought men more susceptible to irreligion. Historians sometimes speak of a "feminization of religion" in the nineteenth century. As Western culture divided gender roles in an increasingly binary way, assigning women to the family hearth and men to the world of business, popular piety acquired features that were coded as feminine: it grew sentimental and anti-intellectual, and worshipped a God of love, not wrathful justice. Women's participation in church life grew, while men began to drop out. Rosenstrauch's own beliefs fit the new "feminine" sensibility, and he may also have seen men withdraw from church life. I have found no figures from his time, but in 1875, 50 percent of the Lutheran females in Khar'kov took communion, versus only 33 percent of the males¹². In his memoir, all three women, but only a few of the men, are pious and embedded in families. The remaining men are estranged from God because they are loners, rationalists, or motivated by worldly ambition – all attitudes that nineteenth-century culture considered masculine.

We have to read between the lines to detect a concern with gender. Rosenstrauch is explicit, on the other hand, in making a claim about class. Privilege, he argues, is inimical to faith. The common people know how to die peacefully in Christ; the higher classes do not.

He starts with death's brute physicality: it turns a living person into a disgusting corpse. The poor face this honestly, because, unlike the wealthy, they are not squeamish. His first funeral was a nine-year-old boy, the only child of elderly parents. At the time, he

"Evangelische Blätter", 26.08 and 3, 10, and 17.09.1833, 35-38, cols. 331-334, 337-375, reprinted in [J. A. Rosenstrauch], *Mittheilungen aus dem Nachlasse von Johannes Ambrosius Rosenstrauch, früherem Consistorialrath und Prediger in Charkow*, Leipzig 1845, pp. 1-55; H. Seesemann, *Theologische und literarische Bildungsinteressen in Dorpat und Estland zwischen 1815 und 1835*, "Zeitschrift für Ostforschung", 1979 (XXVIII), 4, pp. 577-587, here: 578; *Rückblick auf die Wirksamkeit der Universität Dorpat: Zur Erinnerung an die Jahre von 1802-1865*, Dorpat 1866, p. 158.

¹⁰ U. Gleixner, *Pietismus und Bürgertum: Eine historische Anthropologie der Frömmigkeit*, Göttingen 2005, p. 195. See also: H. Zgurs'kyi, *Liuterals'kyi pastor Yohann Ambrozyi Rozenshtaukh (1768-1835) yak odin iz zasnovnikiv naukovoii tanatologii*, in *Spadok Reformatsii: Do 500-richchia 95 tez Martina Liutera ta pamiati Yu. O. Holubkina (1941-2010)*, ed. by S. B. Sorochan – A. M. Domanov's'kyi, Kharkiv 2019, pp. 198-207; for similarities with English evangelical literature, see M. Riso, *The Narrative of the Good Death: The Evangelical Deathbed in Victorian England*, Farnham 2015, pp. 165-170.

¹¹ [J. A. Rosenstrauch], *Mittheilungen*, op. cit., pp. 2-3.

¹² P. Pasture, *Beyond the Feminization Thesis: Gendering the History of Christianity in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, in *Beyond the Feminization Thesis: Gender and Christianity in Modern Europe*, ed. by Patrick Pasture et al., Leuven 2012, pp. 8-10; A. Döllén, *Kurze Geschichte der evangelisch-lutherischen Kirche und Gemeinde zu Charkow*, Khar'kov 1880, pp. 145, 150.

was unprepared to comfort mourners, owing to his “great, seemingly insurmountable aversion to the smell of corpses and the sight of dead bodies”. He knew the boy’s body would already be decaying in the summer heat, so he discreetly carried a sponge soaked in vinegar to hold to his nose. When he arrived, he found everyone attentive only to the boy’s parents, not the body:

I entered the room and saw the father and mother bent over their dead son’s husk, which had already become unrecognizable, with the flesh beginning to separate from the bones. They took turns kissing the deceased, each time causing a swarm of flies to rise up, only to settle at once back onto the rotting body. I was deeply ashamed inside at my weakness, and, like a thief caught in the act, I put the sponge box into my pocket without ever having used it¹³.

Later, he describes a pious glovemaker, who, on his sickbed, emits a smell so awful that it drives away the hospital staff, but who is lovingly attended by a cobbler who is a fellow patient. For Rosenstrauch, these experiences are transformative. The encounter with the boy cures him of his squeamishness, and he later describes matter-of-factly the glovemaker’s stench and the disfiguring illness of a dying tailor¹⁴.

The poor are not alone in the face of death. The parents of the boy are surrounded by loved ones; the glovemaker has the cobbler; a dying mother is with her family. They accept their fate and look forward to eternity. Two young women, one of them the young mother, die with ecstatic joy. More typical is the tailor, who was once led astray by irreligious books but later returned to Christ. As Rosenstrauch prayed at his bedside, “the sick man’s breathing grew ever quieter, gentler, and more intermittent, until at last it ceased entirely. And so he drifted away, like an infant at his mother’s breast! [...] His face looked not only peaceful, but beautiful”¹⁵. Death is often preceded by celestial visions. The glovemaker’s last words are, “silver vines, golden grapes – and the most beautiful gardener extends his arms to greet me! Oh, if only you could see all this!” Rosenstrauch claims to be agnostic about the reality of such visions, but says they are a blessing because they take away the fear

of death¹⁶.

The well-to-do, on the other hand, are at risk for a hard death. Their minds are poisoned by rationalist “philosophy”: Collegiate Councilor M., for example, wants him to preach about “philosophy” instead of the Bible, and Major K. had been pious until atheistic professors at his university made him into a “philosopher”. They also tend to face death alone. They, their physician, and their family sometimes form a conspiracy of silence about their impending death, and if they do pray, they are embarrassed if others see them doing so. The very fact of their privileged position impedes an easy death and salvation. These are “people who do not want to leave a world where life is good to them, who always think they need not hurry to be saved, and so keep putting off their preparation for death until they have no more time”. If the deceased was “a so-called good person”, people falsely imagine that his good works entitle him to salvation, as though faith in Christ were unnecessary¹⁷.

Sometimes, Rosenstrauch prevails over such men’s obstinacy, but other cases end woefully. A man named M. was everything Rosenstrauch despised in the clergy: a highly educated theologian who wrote pious sermons but “lived a very worldly life and said much to lead unsteady Christians astray”. On his deathbed, he “screamed, sighed, and groaned so pitifully, that one could not listen without horror and deep sympathy”. Rosenstrauch prayed for him, but to no avail: “Even after his death, his face was noticeably twisted”¹⁸.

His repeated encounter with death confirmed to him the truth of Lutheranism’s core teaching – that salvation depends on faith, not good works – but it also created a bond with Christians of other denominations. Some of the sick had Orthodox wives and children, who became his allies in the fight for the dying man’s soul. At the hospital, Orthodox patients doffed their caps when he prayed with the dying glovemaker. His first encounter with the sick cobbler was less friendly: seeing Rosenstrauch ap-

¹³ [J. A. Rosenstrauch], *Mittheilungen*, op. cit., pp. 3-5.

¹⁴ Ivi, pp. 10-13.

¹⁵ Ivi, p. 43.

¹⁶ Ivi, pp. 9-10, quotation on 13.

¹⁷ Ivi, pp. 13, 27-28, 30-31, 35-37.

¹⁸ Ivi, pp. 21-23.

proach, “he called out harshly to me: ‘I am Catholic, and no concern of yours’”, to which “I gave the friendly answer that I meant by no means to make him my Evangelical coreligionist, only to show him my concern as a patient, and, where I could, to offer my services”. They became friends, and the cobler nursed the dying glovemaker when no one else would¹⁹.

Rosenstrauch’s account of his work in “An Evangelical Pastor’s Experiences at Deathbeds” is informed by the difficulties of his own position. He resented being viewed as an ignorant upstart by university-educated pastors who commonly embraced either Lutheran Orthodoxy (which emphasized the importance of dogma and respect for the church hierarchy) or Rationalism (which treated the Bible as an object of critical scholarly analysis). His text therefore rejects both of these positions and instead inclines toward Pietism, which was suspicious of hierarchy and intellectualism and emphasized faith in the literal truth of the Bible, service to the poor, and inner spiritual experience. Pietists considered it important to narrate their own lives as a story of sin and redemption, but this is something Rosenstrauch refused to do: stung by criticisms of his own history, he told readers nothing about his past. “An Evangelical Pastor’s Experiences at Deathbeds”, with its Pietist understanding of death and salvation but un-Pietist silence about the author himself, is thus a product of Rosenstrauch’s own personal history.

FAITH, POLITICS, AND GERMAN CULTURAL MEMORY

After his death in December 1835, Rosenstrauch became the object of public curiosity, but the people around him made sure he did not become known as the complex individual he had been in life. Instead, out of a combination of Pietist religiosity and familial secretiveness, they turned him into an icon. This process began in the German-language press a few months after his death, and spread to the Russian press several years later.

The principal role in his canonization was played by Professor Busch’s *Evangelical Papers*. No other contemporary figure received comparable attention in its pages. For Pietists, whose movement lacked formal institutions, narratives of exemplary lives were a means to create a sense of shared tradition. Accordingly, in March 1836, the *Evangelical Papers* published an account of Rosenstrauch’s death by his friend Dr. Blumenthal, along with a request from Busch asking Blumenthal for a biography of Rosenstrauch and more of his writings. Busch also published letters Rosenstrauch had written, and sermons by him that Blumenthal had written down from memory²⁰.

In these writings, readers heard Rosenstrauch’s voice but learned little of the man himself. Blumenthal provided a character sketch, but demurred that a biography such as Busch had requested would “not be possible without indiscreetly revealing many situations and circumstances [about people still living] that must remain undisclosed at this time”. Besides, he wrote, it was not practically feasible, for Rosenstrauch had been evasive about his past, and “[he] left, to my knowledge, no writings from which a faithful and coherent story of his life could be drawn”. “All the more desirable”, he added, “would be the speedy publication of the written essays left by the blessed departed” – now in his daughter Mina’s custody – “some of which I read when he was alive, and which contain much that is splendid and instructive”²¹. No such publication was forthcoming, however. Mina and her brother Wilhelm, who was by then a prominent Moscow merchant, evidently had no wish for the world to know their family’s history and were content for their father to be remembered simply as the saintly pastor of Khar’kov.

The country where Rosenstrauch’s legacy first reached a wider audience was Germany. This transfer of ideas was facilitated by the linguistic and

¹⁹ Ivi, pp. 11, 15, 18, 30, 33.

²⁰ U. Gleixner, *Pietismus und Bürgertum*, op. cit., pp. 166-167; H. Blumenthal, *Consistorialrath Rosenstrauch’s in Charkow seliger Heimgang*, “Evangelische Blätter”, 08.03.1836, 10, cols. 84-87; the sermons and letters appeared in “Evangelische Blätter”, 1836, 19, 22, 51, 52; 1837, 31-35 and 49; 1838, 9-12, 37, 38, 40-44; and 1839, 5.

²¹ H. Blumenthal, *Johannes Ambrosius Rosenstrauch*, “Evangelische Blätter,” 19.07.1836, 29, cols. 253-260, here: 253-254.

cultural connections between the Baltic Provinces (where the *Evangelical Papers* were published) and the German states, but Rosenstrauch also spoke to pressing concerns that Germans faced at that time. The Old Regime in the German states was tottering as a consequence of the Napoleonic Wars, the spread of capitalism and mass poverty, and growing religious skepticism and political radicalism. Lutherans disagreed about how to respond to these developments. Rationalists wanted to reconcile Christianity with modernity, so they sought natural explanations for miracles and applied critical analysis to the Bible. Orthodox Lutherans and Pietists, on the other hand, wanted to reinvigorate traditional Christianity, so they affirmed the belief in the divinity of the Bible and organized the “inner mission”, a movement of social outreach that included charities, schools, and other initiatives to bring welfare and the Gospel to the poor²².

Rosenstrauch's memory became a part of these debates when some of his writings were republished in 1838 by J. C. F. Burk, a Pietist writer in Württemberg. Burk was putting together an anthology of readings to guide clergymen in diverse aspects of their pastoral work. His book had a section on ministering to the sick that included texts by thirty-four authors; Rosenstrauch's “Experiences at Deathbeds”, slightly abridged, formed more than one-third of this section. He also included a short biography of Rosenstrauch in his section on men who became pastors at an advanced age. According to Burk, Rosenstrauch had been a pious merchant in Moscow. One day, he felt a desire to spread God's light in the world, so he agreed to direct a theater, and started enforcing morality among the actors and removing offensive passages from plays. However, the audience wanted only frivolity, not virtue, so he had to resign. Not wanting to return to his business, he entered the ministry. This account, which resembles tales that Rosenstrauch had told about

himself in Khar'kov²³, made him into an exemplar of Pietist rectitude and a role model for participants in the inner mission²⁴.

Rationalists would have none of this. An author named G. A. P. Lorberg took Burk's book to task for its naïve emotionalism. To prove his point, Lorberg singled out Rosenstrauch's “Experiences at Deathbeds”. It contained, he wrote, “conversion stories of the most striking, but also the most unsatisfying sort”. Rosenstrauch seemed to think that a hardened sinner need only accept Christ on his deathbed, and voilà, salvation! “Much in these stories”, Lorberg complained, “brushes very close to the border of mystical zealotry [*Schwärmerei*]”²⁵.

Pietists translated Rosenstrauch into all the major Protestant languages except English. Burk's anthology appeared in Swedish in 1845 and Dutch in 1855, and “Experiences at Deathbeds” was published in Danish as late as 1875. Busch (the editor of the *Evangelical Papers*), Burk, and the Dutch, Danish, and Swedish translators were all pastors or theologians, and they all found Rosenstrauch useful for advancing the cause of Pietism and the inner mission²⁶.

The Pietists' portrayal of him as a paragon of Christian virtue depended on a radically streamlined version of his biography. To some German contemporaries, however, it was precisely the ambiguity of his life that made him an instructive figure for the times. Three texts seem to have formed the source for these discussions. Christian von Nettelblatt, an old Masonic friend of Rosenstrauch's, included a

²³ J. G. Kohl, *Reisen*, op. cit., 2, pp. 168-170.

²⁴ Joh. Christ. Friedr. Burk, *Evangelische Pastoral-Theologie in Beispielen*, 2 vols., Stuttgart 1838-39, 1, pp. 20-1, 2, pp. 399-459; U. Gleixner, *Pietismus und Bürgertum*, op. cit., p. 182.

²⁵ [G. A. P.] Lorberg, review of Burk, *Evangelische Pastoral-Theologie in Beispielen*, in *Theologisches Literaturblatt zur Allgemeinen Kirchenzeitung*, 13 and 15.09.1841, 110-111, cols. 889-94, 897-903, here: 900. On the reviewer, see Georg Albrecht Philipp Lorberg: *Nekrolog*, ivi, 147, 09.12.1853, cols. 1168-1180.

²⁶ J. C. F. Burk, *Evangelisk Pastoral-Theologie i Exempel*, tr. C. A. F. [Carl Adolf Forssell], 2 vols., Gefle 1845-47; Idem, *Predikantenspiegel: Mededeelingen uit het ambtsleven van predikanten, volgens de Evangelische Pastoral Theologie in Beispielen*, tr. I. Busch Keiser, 2 vols., Groningen 1855; *Fra Dødslejet, en evangelisk Sjælesørgers Erfaringer*, tr. V. Heise, Middelfart 1875 (I don't know from which German edition this Danish translation was made).

²² D. Blackbourn, *The Long Nineteenth Century: A History of Germany, 1780-1918*, New York 1998, pp. 106-120, 193-4; T. Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800-1866: Bürgerwelt und starker Staat*, Munich 1987, pp. 102-114, 241-246, 423-427; U. Gleixner, *Pietismus und Bürgertum*, op. cit., p. 189.

biographical note about him in a history of Russian Freemasonry that he published in a Masonic journal in 1837. Johann Georg Kohl, an author of travelogues, found the stories he heard about Rosenstrauch in Khar'kov so interesting that he described him at length in 1841 in his book about travels in Russia. Lastly, in 1855, Rosenstrauch's friend Johann Philip Simon devoted a chapter to him in his book about life in Russia²⁷.

For some readers of these texts, Rosenstrauch was proof of the mysterious ways in which the Lord guides the fates of men²⁸. His biography was also, however, grist for an altogether different conversation, this time about Russia's role in German society and politics. In the decades after the Napoleonic Wars, a radical modernization of the Old Regime in the German states was blocked by Russia, Prussia, and Austria. All three were repressive and autocratic, but Russia in particular aroused hostility because it was seen as a foreign power meddling in German affairs. This hostility was deepened by the increasingly widespread belief that Russia was not, historically and culturally, a real member of the European family of peoples, but a benighted "Oriental despotism" with dark designs to dominate Europe²⁹.

In 1845, one Eduard Kolbe, of whom we know only that he had lately returned to Germany after thirty-three years in Russia, published a book about Russia that was so inflammatory that it was banned in the German states. Kolbe denounced Russia as a despotic land where the absence of the rule of law allowed frauds and schemers to get ahead. As proof, he cited Rosenstrauch:

Only abroad would one be surprised, for example, at someone like Rosenstrauch, who was an actor in Petersburg, left the stage, be-

came a pomade trader in a store there, took his trade to Moscow, and then went to Saratov to be superintendent³⁰.

There is no evidence that Kolbe knew Rosenstrauch personally. The mistaken claim that he had been Lutheran superintendent (bishop) in Saratov on the Volga had appeared in the biographical note by Nettelblatt; maybe this was Kolbe's source.

Circumstances had changed profoundly by the time a Masonic journal reprinted Nettelblatt's note about Rosenstrauch in 1862³¹. After three decades of political stability following the Napoleonic Wars, the revolutions of 1848 opened a new period of European-wide upheaval. Amid the fear and excitement stirred by the events of these years, Nettelblatt's note about Rosenstrauch was taken up in 1864 by two German authors with opposite agendas.

The writer Ludwig Brunier used it for his biography of the eighteenth-century actor and Freemason Friedrich Ludwig Schröder. Brunier made the liberal argument that the former hostility to actors was just one more example of Old Regime ignorance. Mocking the clergymen who had condemned actors as sinners, he summarized Nettelblatt's note, and then wondered gleefully what those clerics might have said, "had they learned that a former actor and Freemason had become — a bishop!³²".

Karl Didler, a retired Berlin school official, took Nettelblatt's story in a totally different direction. Didler published dozens of lurid, proto-Nazi tracts in the 1860s to prove that Freemasonry, which he claimed was controlled by Jews, was from its inception a plot by revolutionaries who sought world domination. In 1864, one of his pamphlets had an entry on "Bishop Rosenstrauch". Next to Rosenstrauch's name, which may have sounded Jewish to him, Didler placed three crosses, his symbol for

²⁷ Br[uder] v. Nettelblatt, *Geschichte der Freimaurerey in Rußland*, "Kalender für die Provinzial-Loge von Mecklenburg und die zu ihrem Sprengel gehörenden Logen", 1837, 13, pp. 40-70, here: 63-64; J. G. Kohl, *Reisen*, op. cit., 2, pp. 167-172; J. P. Simon, *Russisches Leben in geschichtlicher, kirchlicher, gesellschaftlicher und staatlicher Beziehung*, Düsseldorf 1855, pp. 306-324.

²⁸ See, for example: *Interesting Account of a Lutheran Pastor*, "The Church of England Magazine", 25.05.1844, 465, pp. 339-340; K. Heinrich [C. H. C. Keck], *Silberblicke: Eine Reihe hellleuchtender Beweise der Güte und Hülfe Gottes*, Leipzig 1862, pp. 31-33.

²⁹ M. Malia, *Russia Under Western Eyes: From the Bronze Horseman to the Lenin Mausoleum*, Cambridge, Mass., 1999, pp. 87-111, 128-129, 146-159.

³⁰ E. Rudolphi [E. Kolbe], *Dreißig Jahre in Rußland*, 2 vols., Zurich 1845, 1, p. 136; *Index librorum prohibitorum: Katalog über die in den Jahren 1844 und 1845 in Deutschland verbotenen Bücher*, 2 vols., Jena 1845-46, 1, p. 12; K. Sachsen, "Allgemeine Zeitung" (Augsburg), 21.05.1845, 141, p. 1127.

³¹ [C. von Nettelblatt,] *Johann Ambrosius Rosenstrauch*, "Die Bauhütte: Organ des Verein's deutscher Freimaurer", 21.06.1862, p. 198.

³² L. Brunier, *Friedrich Ludwig Schröder: Ein Künstler- und Lebensbild*, Leipzig 1864, p. 350.

especially hardline advocates of “the spirit *now* prevailing in the league of Freemasons [...] *for the overthrow of throne and altar*”. According to Didler, Rosenstrauch had been “one of the most important emissaries of the Illuminati, and established many secret Illuminati lodges in Russia”. His “sons” had “carried on their father’s work as emissaries for the secret conspiracies. Most recently it has been reported that his true name did not become known and that he was supposedly Catholic – not a Jew???”³³

After the 1860s, German-language writers rarely mentioned Rosenstrauch anymore. It is always difficult to be certain why people *don't* do something, but in this case, the reason is probably that the unification of Germany in 1871 ushered in a new era in the country’s history. The political system stabilized, the economy industrialized, mass poverty declined, and religion lost its earlier importance in German life. As society became modern, the issues with which Rosenstrauch’s memory had been associated faded into the past.

RUSSIA IN THE CONSERVATIVE 1840S

In Russia, even less was initially known about Rosenstrauch than in Germany. Almost nothing was published about him in Russian by people who had actually met him. The German accounts by Simon, Kohl, and Nettelblatt were never translated, and the reminiscences of his friend Felix Reinhardt appeared in Russian only in 1887. As for Russians who had known him or heard of him, they were not writing the sorts of books in the 1810s, 1820s and 1830s in which their German contemporaries talked about Rosenstrauch, such as Masonic memoirs, Pietist religious tracts, or chatty accounts of everyday life³⁴.

These conditions changed by the 1840s. The Russian reading public had grown larger by then, and authors were writing in a wider variety of genres. Nicholas I’s censorship stifled overt discussions of politics, but literary, religious, and cultural questions gave intellectuals the chance to debate (albeit in a veiled manner) the pros and cons of Russia’s Old Regime. It is at this juncture that Russian readers first encountered Rosenstrauch. It was too late for his image to become fixed in memoirs or other first-hand testimonies. Instead, he was from the first an icon, a symbolic figure in cultural memory.

That his writings entered cultural memory at all, in either Germany or Russia, is testimony to the cosmopolitanism of the Russian Empire’s upper class. Readers in Germany learned of him when his “Experiences at Deathbeds” were published in Dorpat, in Russia’s Baltic Provinces, by two Germans in Russian service – Blumenthal, a Russian subject from the Baltic Provinces, and Professor Busch, an immigrant from Holstein. Rosenstrauch’s writings began their reverse journey into Russian culture with a publication in Germany by a Westernized Russian noblewoman, Mariia Wagner (née Balabina), who was the daughter of a Russian general and his French wife and was married to a Baltic German doctor³⁵.

Mariia Wagner collected the Rosenstrauch texts from the now-defunct *Evangelical Papers*—his letters, his “Experiences at Deathbeds”, Blumenthal’s character sketch, and the sermons Blumenthal had written down – and assembled them into a book, which was published in German in Leipzig in 1845. (A second edition appeared in 1871.) She prefaced it with an introduction in which she reproduced the biography from Burk’s Pietist anthology, and added the detail that Rosenstrauch had been a pas-

³³ On Rosenstrauch, see *Freimaurer-Denkschrift: Über die politische Wirksamkeit des Freimaurer-Bundes als der unter verschiedenen Namen und Formen unter uns im Finstern schleichenden Propaganda zum Sturz der legitimen Throne und des positiven Christenthums*, 9, Berlin 1864, p. 12; on the Judeo-Masonic conspiracy and the significance of the three crosses, see *ivi*, 1, Berlin 1864, pp. 5, 33-37.

³⁴ F. O. Reingardt, *Rozenshtraukh, Ioann-Ambrozii, pastor g. Khar'kova*, “Khar'kovskii sbornik: Literaturno-nauchnoe prilozhenie k 'Khar'kovskomu kalendaru' za 1887 god”, 1887, 1, pp. 151-

155; A. Konechnyi, *Bulgarin bytopisatel' i Peterburg v ego ocherkakh*, in *Peterburgskie ocherki F. V. Bulgarina*, ed. by A. Konechnyi, St. Petersburg 2010, pp. 7-10; K. Petrov, *Tsenzura v sisteme russko-nemetskikh knizhnykh svyazei XIX-nachala XX vv.*, Candidate’s thesis, St. Petersburg State Institute of Culture (2017), p. 199; S. Dickinson, *Breaking Ground: Travel and National Culture in Russia From Peter I to the Era of Pushkin*, Amsterdam, 2006, pp. 22-23.

³⁵ *Sochineniia i perepiska P. A. Pletneva*, 3 vols., ed. by Ia. Grot, St. Petersburg 1885, 3, pp. 544, 569.

tor for “more than twenty years”. Since Burk’s book said (correctly) that Rosenstrauch had died in 1835, Wagner’s chronology meant that he had become a pastor before 1815, when in reality he was only beginning his postwar business career. This suggests that she had no independent biographical information or contact with people who had known him³⁶.

The book’s initial reception in Russia can be traced through the correspondence of one of Wagner’s friends, the poet Petr Pletnev. Pletnev stood at the center of important networks in Russian intellectual life: he was the rector of St. Petersburg University; a former tutor to the imperial family; a friend and publisher of leading writers; and Pushkin’s heir as editor of the literary journal *The Contemporary*³⁷. His papers allow us to glimpse how Rosenstrauch was received in the 1840s by Russian intellectuals who were cosmopolitan Europeans but also conservative, patriotic supporters of the regime of Nicholas I.

In the winter of 1845-46, Pletnev sent Wagner’s book to his old friend Vasilii Zhukovskii³⁸, one of Russia’s greatest poets and a man close to the regime: he had been a tutor to the heir to the throne, and was the author of the imperial anthem *God Save the Tsar*. Now in his sixties, he was living in Germany, and continuing to write Romantic verse at a time when younger Russian authors had turned to Realist prose fiction. Pletnev’s parcel reached Zhukovskii about when he was beginning what became his final work, an epic poem on the myth of the Wandering Jew. It tells of a Jew who spurned Jesus on his way to the cross and is condemned to walk the earth through the centuries. In time, he is redeemed, but until then, he can only watch longingly as death frees other men to return to God. The passages describing death as a release bear a resemblance to those by Rosenstrauch. Zhukovskii declared Wagner’s book a “gem”, and asked for three

more copies³⁹.

It is no surprise that Zhukovskii liked the book, because death was equally a preoccupation of Romantics and Protestant revivalists (German Pietists and their counterparts in other countries). Both movements reacted against the emotional shallowness of much Enlightenment thought by placing evil, suffering, and the hereafter at the center of their worldview. Their ideas about death were not the same, though. The Romantics expressed a sensuous longing for death, and were hazy about what lay beyond the grave. Rosenstrauch, on the other hand, refused to sugarcoat the pain and ugliness of death, but he was also clear about the bliss in store on the other side. In this regard, his ideas, which were typical of the Protestant revival, had similarities with the Enlightenment culture of his younger years: both shared the same concern with the underlying physical realities of existence, and the same optimistic, rationalistic belief that the world is basically good and obeys laws that our minds can understand⁴⁰.

Another writer who asked Pletnev for Wagner’s book was Pletnev’s chief associate at *The Contemporary*, Iakov Grot, a Russian Lutheran of German descent who was then a professor of Russian literature in Helsingfors (present-day Helsinki). Grot shared the Rationalist opinion that Rosenstrauch’s ideas were theologically naïve, but also the Pietist admiration for his dedication to his flock. In February 1846, he wrote to Pletnev that, at a dinner with Finnish friends, “[We] discussed Rosenstrauch, and decided that he was more remarkable for his zeal and character than for his opinions and ideas”. Grot added that he intended to distribute the book among Finnish pastors, because “They will find in Rosenstrauch a pastor such as each of them ought to be, even if they don’t entirely agree with his religious views, which find few adepts in today’s Protestant

³⁶ [J. A. Rosenstrauch], *Mittheilungen*, op. cit., quotation on p. iii. The book was reissued in 1871 in Dresden.

³⁷ E. P. Gorbenko – N. P. Rozin, *Pletnev Petr Aleksandrovich*, in *Russkie pisateli 1800-1917: Biograficheskii slovar’*, ed. by P. A. Nikolaev et al., 6 vols., Moscow 1989-2019, 4, pp. 636-642.

³⁸ *Perepiska Ia. K. Grota s P. A. Pletnevym*, ed. by Ia. Grot, 3 vols., St. Petersburg 1896, 2, p. 671.

³⁹ Ivi, p. 772; *Sochineniia*, op. cit., 3, p. 572 (letter to Zhukovskii, 02.06.1846). On Zhukovskii’s epic poem, see: V. Terras, *Freedom Through Suffering: Vasilii Zhukovskii and His Ahasuerus*, in *Freedom and Responsibility in Russian Literature: Essays in Honor of Robert Louis Jackson*, ed. by E. C. Allen – G. S. Morson, Evanston 1995, pp. 20-28; M. Ehrhard, *V. A. Joukovski et le prérromantisme russe*, Paris 1938, p. 191. I thank Ilya Vinitsky for suggesting the connection between Rosenstrauch and *Ahasuerus*.

⁴⁰ M. Riso, *The Narrative*, op. cit., pp. 6, 9, 158-169.

world”⁴¹.

Thus far, Rosenstrauch was accessible only to readers who knew German, but this changed thanks to Aleksandra Ishimova, a friend and literary collaborator of Grot and Pletnev. Like Pletnev, whose father was an Orthodox village priest and whose protégée she was, Ishimova had been trained in the school of hard knocks. She was the daughter of a struggling civil servant and spent much of her youth in poverty in remote Russian provinces. She later moved to St. Petersburg, tried to make ends meet by teaching, and finally found success as an author for young readers. She never married⁴².

These experiences made Ishimova into both a conservative and something of a feminist: she accepted that it was a man's world, but also wanted women to be strong. Convinced that Russian nobles raised their daughters to be wallflowers, she made it her mission to teach young girls how to live a full life within the patriarchal order. A model she held out to them was the social activism of Western women. An article in her magazine *The Little Star* described the deaconesses' house in the German town of Kaiserswerth. The article explained that the deaconesses formed a tight community and looked after the sick and the poor, while the house's founder, Pastor Theodor Fliedner, provided leadership and taught that God loves all nations equally. Ishimova added that Russian Orthodox monasteries were abodes of idleness and ignorance, and would do well to emulate this Protestant model. Perhaps seeing Rosenstrauch as a figure similar to Pastor Fliedner, she translated most of Wagner's edition of Rosenstrauch's works into Russian soon after it came out, and published it in 1846 in *The Little Star*. A year later, it appeared as a separate book⁴³.

At Ishimova's request, Pletnev sent the book to Nikolai Gogol'. Ishimova's letters to Gogol' generally have a fawning tone, and she expected him to be dismissive of her book, so she made sure to mention that Zhukovskii had called it a “gem”. Gogol' was, in fact, usually condescending about her work⁴⁴. Just then, though, he was facing a crisis. His earlier writings had earned him admiration as a sharp-eyed social critic. However, he had spent most of the last decade abroad, away from everyday Russian reality, and had grown more religious and conservative. In a new book in January 1847, *Selected Passages from Correspondence with Friends*, he argued, to the outrage of many of his acquaintances, that Russia's iniquities were not caused by autocracy or serfdom, but by a lack of Christian spirit in people's hearts. In the brouhaha that ensued, he probably took comfort in Ishimova's unstinting support, and maybe also in the confirmation of his ideas by Rosenstrauch. In June 1847, he ended a letter to Pletnev with this request: “Thank A. O. Ishimova for her booklet ‘Rosenstrauch’. I found that it was very good. The letter about the lightness of Christ's yoke is a true pearl”⁴⁵.

A thread runs through all of these Russian responses to Rosenstrauch. Liberal intellectuals in the 1840s believed that Russia required systemic change, and thought literature should advance this agenda through Realist prose that exposed the raw ugliness of tyranny and injustice. Pletnev, Zhukovskii, Grot, Ishimova, and Gogol', on the other hand, retained the older view that the cause of suffering was spiritual alienation, and that literature should create works of beauty that encouraged human kindness and reconciled men and women with God and each other. They believed that Orthodoxy and the Russian soul were uniquely suited to such an effort, and thus Russia was destined for leadership among nations, but ultimately, redemption was

⁴¹ *Perepiska*, op. cit., 2, p. 670 (letter from Grot to Pletnev, 09.02.1846). On Grot, see A. Ospovat, *Grot Iakov Karlovich*, in *Russkie pisateli*, op. cit., 2, pp. 48-49; Gorbenko – Rozin, *Pletnev*, op. cit., p. 640.

⁴² E. Beznosov, *Ishimova Aleksandra Iosifovna (Osipovna)*, in *Russkie pisateli*, op. cit., 2, pp. 427-429; A. Ospovat, *Grot*, op. cit., p. 49; Gorbenko – Rozin, *Pletnev*, op. cit., pp. 636, 640.

⁴³ M. Kostiukhina, *U istokov feminizma v detskoj literature (spory i obidy)*, “Detskie chteniia”, 2014 (VI), 2, pp. 339-348; *Diusel'dorf i Kaizersvert: Otryvok iz dnevnika*, “Zvezdochka”, 1847, 21, pp. 1-26; *Iogann-Amvrosii Rozenshtraukh, Liuteranskiĭ pastor v Khar'kove, perevod*

⁴⁴ *Pis'ma Ishimovoi i Izvedinovoi po povodu sochinenii Gogolia*, “Russkaia Starina”, 07.1893 (78), pp. 551-567, here: 554; N. Gogol', *Polnoe sobranie sochinenii*, 14 vols., Moscow 1937-52, 13, p. 211 (Letter of 11.02.1847 N.S.).

⁴⁵ N. Gogol', *Polnoe sobranie sochinenii*, op. cit., 13, p. 321 (letter to Pletnev, 10.06.1847); *Pis'ma*, op. cit., 552-555; N. Gogol', *Selected Passages from Correspondence with Friends*, tr. J. Zeldin, Nashville 1969, pp. vii-xxvii.

the mission of all humanity. Rosenstrauch's philosophy, with its emphasis on the spiritual struggle of the individual, lent support to this conservative outlook.

Ishimova gave her readers only a vague, distorted idea of who Rosenstrauch was. His own secretiveness was partly to blame for this, but no doubt she also wanted to avoid triggering the xenophobic reflexes of readers who thought foreigners enjoyed unfair prestige and privileges in Russia. In her preface, she tried to defuse such suspicions by embellishing the already misleading information that Wagner had taken from Burk. Like a hagiographer, she reduced Rosenstrauch's life to a simple story of unwavering religious devotion:

[He was] a zealous Christian from childhood on, was first a wealthy merchant, then a theater director, and finally – at the age of 50 – a student of theology, and soon became a pastor, in which calling, over the course of more than twenty years, he instructed, enlightened, and comforted his flock like a tender father⁴⁶.

To read Rosenstrauch, according to Ishimova, was an act of Russian patriotism: “He was our countryman; he was born and lived in Russia, hence we have a greater right than others to make use of his wise counsel”. She claimed that “his book is being translated not into Russian, but into English” (the language of Russia's geopolitical archrival), and that her edition was motivated by a desire to “pre-empt that translation, and quickly give Russians the opportunity to know this man who had such a beneficent effect on the souls of Christians in their fatherland”⁴⁷.

Two reviews in the Russian press show how the responses to Ishimova's book mapped onto both the political split between Left and Right and the literary divide between Realists and their critics. Realism held that people – fictional literary characters, but also people in real life – were products of their environment. If this was true, then the existence of evil and injustice in Russia was proof that society needed reform; if it was not true, and the human soul was independent of its environment, society's problems could only be remedied by a renovation of the spirit. Realists accordingly leaned politically to

the Left, and their critics, to the Right. This division was reflected in the reviews of Ishimova's book. The liberal *Notes of the Fatherland* followed the Realist line, and criticized Ishimova for only giving an idealized image of Rosenstrauch's spirituality but not explaining how circumstances had formed him as a person. The conservative *Library for Reading* took the opposite approach, and praised her because she “introduced Russian readers to a simple and magnificent man whose entire life was devoted to the strict and humble fulfillment of the holiest and noblest obligations”⁴⁸.

Not all conservatives shared this favorable opinion of Rosenstrauch. Nicholas I's regime tried to maintain a balance between proclaiming the uniqueness of Russia's religion and nationality and affirming Russia's kinship with Christian Europe. The reviewer for the *Library for Reading* implicitly emphasized the latter. To others, however, the important point was Russia's uniqueness. Ishimova sent Gogol' letters she had received in 1847 from an elderly Muscovite named Mariia Izvedinova, who was, she said, widely regarded as a “most pious, intelligent, and kind” woman. Ishimova said the letters were filled with “ignorant ideas”, but in fact they were articulate and steeped in Orthodox erudition. Izvedinova took offense at the Rosenstrauch book and also the article in Ishimova's *Little Star* that praised the German deaconesses' house and criticized Russian monasteries. Orthodoxy, Izvedinova wrote, was the only true faith, not just to Russians, as Ishimova seemed to think, but in the eyes of God, so why sing the praises of a Lutheran pastor? To single out a German for caring for the dying, but ignore the Russian priests who did the same, was to kowtow to foreigners. As for the article, it repeated Lutheran slanders against the contemplative spirituality of Russian monasticism, and was fodder for the prejudice of Europeanized Russians that “everything German is good and everything Russian is bad”⁴⁹.

⁴⁶ *Iogann-Amvrosii Rozenshtraukh*, op. cit., p. 7.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 7-8.

⁴⁸ *Bibliograficheskaia Khronika*, “Otechestvennyia Zapiski”, 1847 (20), section 6, pp. 31-32; *Literaturnaia letopis'*, “Biblioteka dlia chteniia”, 02.1847 (81), p. 42.

⁴⁹ *Pis'ma*, op. cit., pp. 555, 566.

RUSSIA BETWEEN REFORM AND REVOLUTION

After 1847, I find no further Russian references to Rosenstrauch for a decade and a half. The intervening years were, in Russia as in Germany, a time of rapid change. After Russia's disastrous defeat in the Crimean War, Alexander II launched the Great Reforms, beginning in 1861 with the abolition of serfdom. Many Russians wanted to go much farther. Liberals dreamed of a constitution; socialists, of giving all the land to the peasants. There was also growing unrest. In St. Petersburg in 1861 and 1862, students protested in the streets, unknown perpetrators set gigantic fires, and leaflets circulated calling for revolution. In 1863, Russia's Polish provinces rebelled, triggering a furious nationalist backlash in Russian public opinion. Against this backdrop, a new Russian translation of Mariia Wagner's original German edition of Rosenstrauch appeared in St. Petersburg in 1863⁵⁰.

The new interest in Rosenstrauch arose from the religious ferment in Russian society. The criticisms aimed at the Old Regime did not exempt the Orthodox Church. Priests as well as laypeople argued that the clergy often failed in its pastoral mission. One reform proposal was to open the priesthood, hitherto a hereditary social estate, to outsiders who felt a spiritual calling. Another was to complete the translation of the Bible into Russian, which Orthodox traditionalists had aborted in the 1820s. Still another was to publish more religious literature for lay readers⁵¹. These ideas shared a common sensibility with Pietism, and thus one conceives the appeal of Rosenstrauch's book for their advocates. It was an activist in these causes, the St. Petersburg history professor Nikolai Astaf'ev, who authored the new translation, and the Orthodox Church itself authorized its publication. By law, books on moral topics required

approval from the office of general censorship, but religious books, if written in Russian, were subject to Orthodox Church censorship⁵². Perhaps because the church censors under Nicholas I were notoriously repressive, Ishimova had gone through the general censorship. By 1863, however, the church censorship was in such disarray that Astaf'ev was able to gain its approval for his new edition of Rosenstrauch⁵³.

Astaf'ev launched his book into a public sphere that had changed since Ishimova's day. Russian newspapers now argued openly about politics, and reached a larger, more diverse readership. Science, higher Biblical criticism (which studied the Bible's historical origins), and the writings of philosophical materialists (who argued that religion was a figment of human imagination) were making it conceivable for educated people to question the very existence of God. Cosmopolitanism lost ground, as more of the public embraced a Slavic, Orthodox sense of Russian nationality. In literature, Romanticism faded before the advance of Realism. The most influential spokesmen of Realism, the journalists Nikolai Chernyshevskii and Nikolai Dobroliubov, decreed that literature's mission was to denounce social injustice, not create beauty or stir the soul. They also argued that Russians must stop trusting passively in a monarch, deity, or other higher power, and take ownership of their country's future. Step one, they wrote, was to accept that there is no God⁵⁴.

Amid these tensions and debates, at least two St. Petersburg periodicals thought Astaf'ev's book would interest their readers. *The Northern Bee*, formerly Russia's premier daily and a supporter of Nicholas I's regime, now struggling to reinvent itself as a more liberal paper, published a review in March

⁵⁰ A. Gleason, *Young Russia: The Genesis of Russian Radicalism in the 1860s*, New York 1980, pp. 160-179; *U odra umiraiushchikh: Iz zapisok pokoinago I. A. Rozenshtraukha, evangelicheskago propovednika v Khar'kove*, tr. N. A. [N. Astaf'ev], St. Petersburg 1863. Astaf'ev's introduction follows Ishimova's, suggesting that he knew her book; why he decided to undertake a new translation is unclear.

⁵¹ G. Freeze, *The Parish Clergy in Nineteenth-Century Russia: Crisis, Reform, Counter-Reform*, Princeton 1983, pp. 208, 241.

⁵² On Astaf'ev, see S. Vengerov, *Kritiko-biograficheskii slovar' russkikh pisatelei i uchenykh (ot nachala russkoi obrazovanosti do nashikh dnei)*, 6 vols., St. Petersburg 1889-1904, 1, p. 842. For the censorship law, see *Polnoe Sobranie Zakonov Rossiiskoi Imperii* (Second Series), 3, 1979 (22.04.1828), p. 462.

⁵³ G. Freeze, *The Parish Clergy*, op. cit., pp. 230-234. Which censor approved a book is indicated in the book itself.

⁵⁴ O. Maiorova, *From the Shadow of Empire: Defining the Russian Nation Through Cultural Mythology, 1855-1870*, Madison 2010, pp. 7-12, 155-162; V. Frede, *Doubt, Atheism, and the Nineteenth-Century Russian Intelligentsia*, Madison 2011, pp. 135-143.

1863 that took up four full columns of newsprint. The reviewer, who went by the pseudonym “A Russian Lutheran”, used Rosenstrauch’s book to make the argument that the Lutheran faith was integral to Russian life and contributed to the country’s progress. He wrote that “The quest known as enlightenment, progress, humanity, civilization, and so on” – all watchwords of the Left – actually had its origin in Christ. Then he gave long excerpts from Rosenstrauch’s book, and finally, he circled back to the present. Catholicism in Spain and Poland, he wrote, was marked by hate and fanaticism; he did not need to add that Poland was currently in rebellion against Russia, and that Catholicism was the bugbear of Russian nationalists and of liberals throughout Europe. In Russia, however, under the uniquely tolerant aegis of the Orthodox Church, Christians of all denominations lived in harmony. With the wisdom of its monarch and the Christian spirit of its people to protect it against both revolutionary madness and destructive religious fanaticism, Russia’s future progress was assured. On its face, this was a paean to Russia’s greatness. Reading between the lines, it was also a plea for Russians actually to be the tolerant nation that the reviewer said they were, and to resist the temptations of chauvinism and xenophobia⁵⁵.

The other review appeared in *The Pilgrim*, a new monthly that was founded by a clergyman to connect Orthodoxy with the wider culture. The book review section of the July 1863 issue discussed only two books; one was Astaf’ev’s Rosenstrauch edition. Sounding like Iakov Grot, the Russian literature professor in Finland, the reviewer, an Orthodox priest, found the book intellectually mediocre but spiritually inspiring, and expressed the hope that his colleagues in the Russian clergy would write similar accounts of their own pastoral work. Entirely absent from this review was the sort of outrage that Izvedinova had expressed at the thought of Orthodox Russians’ taking lessons from a Lutheran pastor⁵⁶.

Two more decades passed, during which the Great

Reforms left Russians divided and uncertain. After revolutionaries assassinated Alexander II in 1881, his successor, Alexander III, imposed a conservative, authoritarian regime. The path of liberal reform was at a dead end. Russian intellectuals now sought hope elsewhere: in socialism, nationalism, religion, or the wisdom of the common folk. Meanwhile, Rosenstrauch’s book continued to circulate and reach readers, the official approval it enjoyed evident from its presence on the shelves of the libraries of institutions such as St. Petersburg University, the naval base at Kronstadt, and the Orthodox Church’s Moscow Ecclesiastical Academy⁵⁷.

In June 1886, a liberal St. Petersburg daily, the *News and Stock-Market Gazette*, published an essay by Nikolai Leskov, an important writer and literary critic and a man of ecumenical Christian beliefs⁵⁸. It told the following story. A few years earlier, Fedor Dostoevskii, who was a Russian nationalist and devoutly Orthodox, was angry at a Russian woman for converting (illegally) to Lutheranism. He berated her for betraying her people and her faith, but to no avail. What, she demanded to know, was so special about Russia and Orthodoxy? Exasperated, he finally told her to ask “the kitchen muzhik”, that is, any lowly peasant who worked in her household. Dostoevskii’s words made the rounds in society that season: go ask the kitchen muzhik! Educated people were appalled that he wanted them to seek instruction from a peasant, and, anyway, what was the muzhik supposed to teach them?

Now, Leskov wrote, Lev Tolstoy had given the answer. His recent novella, *The Death of Ivan Il’ich*, described a prominent man who lies dying, beset by despair and abandoned by his fashionable wife. Only his peasant servant stands by him. This, said Leskov, was the selfsame kitchen muzhik, and his message was simple: we all die, so love your neighbor. The

⁵⁵ *Bibliografīia*, “Severnaia Pchela”, 30.03.1863, 85, pp. 338-339.

⁵⁶ *Bibliografīia*, “Strannik”, 07.1863, 4, pp. 6-8 (review by P. Matveevskii).

⁵⁷ *Katalog russkikh knig biblioteki Imperatorskago S.-Peterburgskago Universiteta*, 2 vols., St. Petersburg 1897-1902, 1, p. 752; *Katalog russkikh knig flotskoi biblioteki v Kronshadtde 1851 goda*, St. Petersburg 1851, p. 29; I. Korsunskii, *Sistematicheskii katalog knig biblioteki Moskovskoi Dukhovnoi Akademii*, 5 vols., Moscow 1881-1910, 2, part 3, p. 410.

⁵⁸ *Translator’s Preface*, in *On the Edge of the World* by N. Leskov, tr. Michael Prokurat, Crestwood 1992, pp. 9-12.

truth of the muzhik was not Dostoevskii's Russian chauvinism, but universal brotherhood. Treating death as a fact of life makes us kinder, and gives us strength when our own time comes. Peasants know this; only the elites don't, because the distractions of wealth prevent them from facing ultimate realities.

What is the evidence, Leskov asked, that Tolstoi is right? "There was once in Russia an outstanding master at observing the dying": Rosenstrauch, who had a "similarity with Count L. N. Tolstoi" in that both found religion "at a mature age". Not expecting readers to recognize the name, he described Rosenstrauch vaguely as German and Russian, but above all, as old, wise, and truthful. Following Ishimova and Astaf'ev, he said he was a pastor for twenty years; where they correctly stated that he became a pastor around 50, Leskov wrote 60; and he added his own invention that Rosenstrauch's writings were private notes not meant for publication. "The testimony of such a man", he wrote, "must inspire confidence". He declared it remarkable that, in the account of "the German" Rosenstrauch, the poor die in peace, just as they do in stories by Ivan Turgenev, whereas the deaths of the privileged are as hard as in *The Death of Ivan Il'ich*. Rosenstrauch had written for a Pietist journal about German Lutheran religious belief; now, a half-century later, he was cited in a Russian business daily to verify the ideas of Russia's greatest novelists about the worldview of the Russian folk⁵⁹.

The last reference to him that I have found dates from two decades later. Russia was by then in turmoil deeper than even during the Great Reforms. In the aftermath of the 1905 Revolution, Russia seemed on its way to becoming a liberal monarchy in the European mold. In place of Old Regime religious toleration, which only gave specified rights to certain minority faiths, Russians were given freedom of conscience, the blanket right to practice any religion or none at all. This meant that the Orthodox Church

would now have to compete for believers. One school of thought held that the Church could succeed in this competition only if it revitalized the relationship between its priests and their flock. To help achieve this goal, so a clergyman argued in 1907, priests should regularly visit sick parishioners, and not just wait to give last rites to people who were already near death. This thought had occurred to him, he wrote, when "I recently came across the booklet 'Notes by Pastor Rosenstrauch'"⁶⁰.

How Russians read Rosenstrauch evolved with the times. In the conservative 1840s, they saw his writings as evidence that progress required a change in men's hearts, or else as an attack on Russia's religious traditions. In the 1860s, they read his work as a commentary on the Great Reforms. In the 1880s, he gave insight into the soul of the Russian peasantry. At the dawn of the twentieth century, he showed how Orthodoxy might reinvigorate itself for the liberal age that seemed to lie ahead. The interest in him endured because he spoke to abiding Russian concerns. Russian culture in the 19th century was tormented by the so-called "accursed questions" — the great existential questions about God, life, the relationship between rich and poor, and the destiny of the nation⁶¹. Rosenstrauch offered answers to these questions. He said that God was real, and that one lived a meaningful life by rejecting privilege and serving the poor. He also spoke to Russia's national destiny. He was, of course, neither Orthodox nor Russian. However, he blurred the foreignness of his religion by presenting his ideas as universal truths. He also blurred the question of nationality, for he identified the people of whom he wrote by their (Russian) social status but substituted initials for their (German) names, and his silence about his own past let readers imagine him as a man who "was born and lived in Russia". Russian intellectuals, in turn, were willing to overlook the signs of his foreignness be-

⁵⁹ *O kufel'nom muzhike i proch.: Zametki po povodu nekotorykh otzyvov o L. N. Tolstom*, in N. Leskov, *Sobranie sochinenii*, 11 vols., Moscow 1956-58, 11, pp. 134-156, quotations on 140-141; originally published in *Novosti i Birzhevaia Gazeta*, 151, 161 (4 and 14.06.1886).

⁶⁰ Chaadaevskii, *Zabytoe sredstvo pastyrskago dushespaseniia-pastyrstvo u posteli bol'nago*, "Izvestiia po S.-Peterburgskoi eparkhii", 22.06.1907, 12, pp. 20-23, quotation on 20; P. W. Werth, *The Emergence of 'Freedom of Conscience' in Imperial Russia*, "Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History", 2012 (XIII), 3, pp. 585-610, here: 585-586; V. Shevzov, *Russian Orthodoxy on the Eve of Revolution*, New York 2004, p. 36.

⁶¹ V. Frede, *Doubt*, op. cit., p. 211.

cause they believed that their nation's greatness lay in its universality. They thought the Russian common folk embodied the goodness of the entire human race, and that Russia's educated elite emulated European ways because it had a unique ability to assimilate what was best in other cultures⁶². Nothing good or true could be alien to Russia, including Rosenstrauch's wisdom.

Rosenstrauch's memory resurfaced after the collapse of the Soviet Union, when religion revived, ties to the West were restored, and people sought ways to fill the spiritual void left by the end of communism. A Protestant publishing house in St. Petersburg reissued his "Experiences at Deathbeds" for a new generation of readers⁶³. His congregation in Kharkiv, disbanded in 1938, was re-formed in 1989 in the basement of the parsonage he had built. The pastor later wrote a booklet to give his congregants a sense of their history; the pages on the community's beginnings are mostly about Rosenstrauch⁶⁴. A legacy formed in the Holy Roman Empire and imperial Russia, driven underground by communism and two world wars, gained a new life for the 21st century.

CONCLUSION

Rosenstrauch's afterlife in cultural memory sheds light on the spatial and temporal dimensions of history. It shows how his life as a migrant from Germany to the Ukrainian frontier inspired him with ideas that then circulated back to the centers of Russian and German society and influenced both cultures across a range of intellectual domains. It also shows how his personal experiences during the 1770s-1830s, encoded in a book from the last years of his life, influenced later generations' ideas about their own society down to the early 21st century.

In a more general way, Rosenstrauch's story shows the connection between a single individual

and the macro-level forces of history. Much historical scholarship focuses on large-scale forces in politics, society, and culture. Such approaches run the risk of overstating the strength and cohesiveness of those forces and becoming deterministic and presentist. Stalinism, Perestroika, and the neo-imperialism of Vladimir Putin have all been interpreted in their time as the logical outcome of Russian history⁶⁵, leaving historians unprepared when the wheel turned once more. Microhistory provides a corrective by foregrounding individuals and contingency: this weakens deterministic generalizations and restores a healthy sense of history's unpredictability, but it also permits cautious new generalizations about generational experiences and the interactions between private and public life⁶⁶. Rosenstrauch was a unique figure who bequeathed a unique corpus of memories, but his story and others like it help us understand the much larger pattern by which the private experiences of earlier generations become a part of the consciousness of later ones.

www.esamizdat.it ◇ A. Martin, *Microhistory and Cultural Memory: The Afterlife of J.A. Rosenstrauch's An Evangelical Pastor's Experiences at Deathbeds* ◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 21-37.

⁶² Dostoevskii gave this idea its classic articulation in his speech on Pushkin; see M. C. Levitt, *Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880*, Ithaca 1989, pp. 130-138.

⁶³ I. Rozenshtaukh, *U odra umiraiushchikh*, St. Petersburg 1998.

⁶⁴ I. Sergeev – V. Vardashko – O. Savchenko, *Nemetskaia evangelicheskoi-liuteranskaia obshchina g. Khar'kova*, Kharkiv 2003, pp. 41-44; on Rosenstrauch, see *ivi*, 6-10.

⁶⁵ For examples of these arguments, see: R. Pipes, *Russia Under the Old Regime*, New York 1974, p. xxi; T. Von Laue, *Why Lenin? Why Stalin? Why Gorbachev? The Rise and Fall of the Soviet System*, New York 1993, pp. 178-179; 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, here: 59-60; V. Peppard, *Teaching Russian studies in the wake of the war in Ukraine*, "Canadian Slavonic Papers", 2023 (LXV), 2, pp. 220-231, here: 226-7.

⁶⁶ For examples of books that adopt this approach, see: B. Eklof – T. Saburova, *A Generation of Revolutionaries: Nikolai Charushin and Russian Populism from the Great Reforms to Perestroika*, Bloomington 2017; Y. Slezkine, *The House of Government: A Saga of the Russian Revolution*, Princeton 2017.

◇ *Microhistory and Cultural Memory: The Afterlife of J.A. Rosenstrauch's An Evangelical Pastor's Experiences at Deathbeds* ◇

Alexander M. Martin

Abstract

In 1833, a small Baltic German periodical published observations on death and dying by a Lutheran pastor in provincial Ukraine named J.A. Rosenstrauch. Over the next seven decades, this text was published in German, Russian, and other languages, and was cited in debates about social reform, conservative ideology, antisemitism, nationalism, and other preoccupations of 19th century culture. Rosenstrauch himself remained an obscure figure, however, allowing readers – including Vasilii Zhukovskii, Nikolai Gogol', and Nikolai Leskov – to imagine him as they saw fit. The afterlife of Rosenstrauch's text sheds light on three major themes of microhistory: the role of non-elite individuals as intermediaries between centers and peripheries and between different cultures; the unreliability of texts, which can hide as much as they reveal; and the dialectical relationship between texts and life – how people construct the meaning of their lives through the texts they read and through those they write.

Keywords

Microhistory, Memory, Johannes Ambrosius Rosenstrauch, Germans in Russia, Literature on Death and Dying, Pietism, 19th-Century Russian Culture.

Author

Alexander M. Martin is Professor of History at the University of Notre Dame (Indiana, USA). He is the author of *Romantics, Reformers, Reactionaries: Russian Conservative Thought and Politics in the Reign of Alexander I*, DeKalb 1997; *Enlightened Metropolis: Constructing Imperial Moscow, 1762-1855*, Oxford 2013; and *From the Holy Roman Empire to the Land of the Tsars: One Family's Odyssey, 1768-1870*, Oxford 2022.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2023) Alexander Martin



Tra Hegel e Fourier. Indagini su *La padrona*

Guido Carpi

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 39-52 ◇

0. La Russia imperiale offre un buon poligono su cui puntare il mirino della microstoria. Sulle rive della Neva, la serie socio-politica – coi suoi derivati ideologici – procede in stretta e assai tormentata correlazione con la serie culturale e letteraria: da una parte, quest’ultima svolge un ruolo di “superconduttore” per istanze, polemiche e crisi che non trovano alcun altro spazio pubblico in cui articolarsi e trovare almeno una parvenza di risoluzione¹; d’altra parte, il regime politico – e in modo più indiretto una struttura sociale arcaica e assai rigida – costringono lo sviluppo della cultura in categorie ascrivibili dal rigore altrove sconosciuto, coartandone lo sviluppo naturale, ora sottoponendolo a una mera repressione censoria, ora tentando di imporgli indirizzi deliberati in sede politica.

Il quadro, beninteso, muta notevolmente da un’epoca a un’altra, né letterati e potere sono gli unici attori in ballo: “i rapporti fra gli istituti di stato e gli istituti sociali non possono venire ridotti alla repressione dei secondi da parte dei primi”, – leggiamo in un recentissimo intervento collettivo sul tema, – “e la storia del loro interagire è assai più complessa della narrazione tradizionale riguardo al lento ma inarrestabile processo di liberalizzazione della stampa e di liberazione della società dal ‘giogo’ che la opprime”². Durante il regno di Alessandro I la sfera

pubblica ha ancora un “carattere rappresentativo”³ i ruoli che gli intellettuali vi svolgono sono definiti dal monarca (vuoi per via diretta, vuoi per intermediazione burocratica), così che “l’attualizzazione della concorrenza nel campo della letteratura (o in senso anche più ampio – della sfera pubblica legata alla diffusione della cultura) [...] è ancora indissolubile dalla concorrenza per i privilegi eteronomi: la protezione da parte del potere supremo e la possibilità di attingere alle risorse statali”⁴; al contrario, l’epoca di Alessandro II vede una “notevole differenziazione della letteratura come istituto”⁵ e un progressivo autonomizzarsi della sfera pubblica e della vita culturale dai condizionamenti eteronomi, in una dialettica sempre più complessa tra sfera pubblica e potere politico, che si spinge addirittura a comprendere forme di resistenza e di confronto violento.

Fra l’uno e l’altro regno si dipana il trentennio di Nicola I, arco storico a sua volta composito ma congiunto, nella sua articolazione interna, proprio

la tendenza a costruire una tassonomia di cicli storici ricorrenti – l’evoluzione della sfera pubblica nella Russia moderna e contemporanea è vividamente descritta come “un quadro a mosaico” in cui “si susseguono le forme più diverse di libera polemica, di libertà creativa, di autonomia ed esperimenti, di propaganda, di rigido controllo, di oppressione e di efferata e brutale crudeltà tanto nei confronti dell’opposizione quanto nei confronti del potere”, per cui “in una prospettiva storica di duecento anni si tratta non tanto di istituti di dibattito pubblico assenti o deboli: essi, piuttosto, sono composti, ambiti ma instabili, accompagnati da sistematiche repressioni e dalla censura da parte di un potere supremo che teme la concorrenza nel campo pubblico ed è in grado di schiacciarla”, T. Atnašev – M. Veližev – T. Vajzer, *Dvesti let opyta: ot buržuaznoj publičnoj sfery k rossijskim režimam publičnosti*, in *Nesoveršennaja publičnaja sfera: Istorija režimov publičnosti v Rossii*, Moskva 2021, pp. 78, 79.

³ T. Atnašev et al., *Dvesti let opyta*, op. cit., p. 54. Cfr. M. Veližev, *Politik ponevole? Istoriograf, monarch i publičnaja sfera v Rossii načala XIX veka*, in *Nesoveršennaja publičnaja sfera*, op. cit.

⁴ A. Bodrova, *Institucional’nyj status literaturnykh obščestv vtoroy poloviny 1810-kh godov*, in *Nesoveršennaja publičnaja sfera*, op. cit., p. 126.

⁵ A. Vdovin – K. Zubkov, *Vvedenie*, op. cit., p. 32.

¹ Secondo due noti sociologi russi della cultura, la Russia del XIX secolo è una società “dove solo la letteratura agisce come sfera in cui può godere di esistenza legittima un ambito culturale comune emancipato da questa o quella istanza sociale totalizzante, ovvero dove la letteratura diventa il campo non solo comune, ma anche il solo in cui vengono tematizzati i significati assiologici non specialistici, come sinonimo della conoscenza politico-ideologica, filosofica e addirittura religiosa”, L. Gudkov – B. Dubin, *Literatura kak social’nyj institut: Stat’i po sociologii literatury*, Moskva 1994, p. 49.

² A. Vdovin – K. Zubkov, *Vvedenie. “Ne literatura sama po sebe, a eë social’noe bytovanie”: instituty literatury v Rossijskoj imperii*, in *Instituty literatury v Rossijskoj imperii*, Moskva 2023, p. 30. In un altro recente lavoro – di cui peraltro io non condivido

dall'essere un'epoca di passaggio, in cui la tradizionale eteronomia della serie culturale cessa poco a poco di funzionare, ma una sfera pubblica almeno parzialmente autonoma è ancora solo in embrione: di qui il particolare zelo censorio e repressivo, la necessità di giustificare se stesso che per la prima volta il regime zarista percepisce (e che tenta di soddisfare promuovendo la *narodnost'* ufficiale e una produzione letteraria e pubblicistica confezionata *ad hoc*), mentre le dinamiche di mercato iniziano a contendere ai precedenti circuiti di patronaggio, mecenatismo e *clustering* familiare-amicale il ruolo di principio connettivo e regolatore in letteratura. Ne deriva un sistema caotico, nell'accezione che il termine ha in fisica: nell'epoca di Nicola, la serie socio-politica e quella culturale-letteraria procedono in una sorta di 'convergenza parallela' determinata, da un lato, da rapporti di potere che esercitano sul dibattito culturale forme di pressione imprevedibili e spesso incoerenti (poiché la sfera di potere è attraversata a sua volta da conflitti per lo più occulti ai contemporanei) e, dall'altro, dalle strategie messe in campo dagli operatori della cultura per riuscire a dire ciò che a loro pare necessario senza doverne subire le conseguenze, o almeno non in misura catastrofica.

Le 'convergenze parallele' – impossibili in geometria ma del tutto usuali nella semiotica del rapporto fra potere e cultura nella Russia di Nicola – sono condotte sul doppio binario dell'ermeneutica della continuità e della pragmatica dell'adattamento, dove è particolarmente insidioso tentare di tracciare in modo univoco le coordinate dell'immaginario sociale' così come le definisce Charles Taylor (prevalentemente in relazione allo sfondo di rappresentazioni irriflesse su cui si concretizzano le singole identità): "the ways people imagine their social existence, how they fit together with others, how things go on between them and their fellows, the expectations that are normally met, and the deeper no their fellows, the expectations that are normally met, and the deeper normative notions and images that underlie these expectations"⁶. Un 'immaginario sociale' in cui, nell'ottica generale del potere, nulla deve cambiare, ma

secondo gli obiettivi che il potere si dà di volta in volta, non c'è cosa che non possa mutare: "L'ordine fragile delle relazioni orizzontali fra ceti, verticali fra gruppi e clientele, è di continuo spezzato e ricostruito"⁷. In un contesto simile, la letteratura come "forma principale di espressione e allo stesso tempo di stabilizzazione normativa della soggettività", è condannata all'opera di Sisifo⁸.

È inevitabile che un sistema impostato su una binarietà al contempo tanto rigida e tanto fluida venga sovente turbato da incroci casuali e imprevedibili, dove "un dettaglio trasformato [...] può cambiare molte cose" e "ragioni del tutto esterne possono prevalere e agire in un modo assolutamente discreto: ragioni di opportunità anch'esse, invisibili, ma storicamente decisive"⁹ è un esempio perfetto di quell'"irrompere di ciò che è estraneo al sistema in ciò che è ad esso conforme", che il tardo Jurij Lotman individuava come "uno dei meccanismi principali secondo cui un modello statico si trasforma in dinamico", poiché "il momento dell'esplosione spezza la catena di cause e conseguenze e fa emergere in superficie un'intera dimensione nel cui ambito sorge una nuova serie di possibilità"¹⁰.

In seguito a ogni "esplosione" sorge una nuova configurazione di possibili nessi, solo alcuni dei quali sono destinati a verificarsi e a intrecciarsi in un ordito di nuove contraddizioni, fino all'"esplosione" successiva: è quello che lo stesso Lotman – in un contesto narratologico – definiva "spazio della trama" [*sjuzetnoe prostranstvo*], ovvero l'insieme dei *loci* che possono darsi in un dato orizzonte semiotico-culturale. Trasferendo tale concetto dal campo narratologico a quello dell'immaginario sociale', possiamo definire i singoli eventi microstorici come gli snodi concreti dell'"attività collettiva volta a segmentare e a distribuire l'essere, quando essa s'incarna materialmente, e quando la realtà e il concetto, la coscienza e il dato si mostrano indissolubili"¹¹.

⁷ G. Levi, *L'eredità immateriale. Carriera di un esorcista nel Piemonte del Seicento*, Milano 2020, p. 21.

⁸ L. Gudkov – B. Dubin, *Literatura kak social'nyj institut*, op. cit., p. 27.

⁹ P. Redondi, *Galileo eretico*, Torino 2004, p. 7.

¹⁰ Ju. Lotman, *Nepredskazuemye mehanizmy kul'tury*, Tallinn 2010, pp. 41, 46.

¹¹ I. Klinger, *Social'noe voobraženie v strukture russkogo roma-*

⁶ Ch. Taylor, *Modern Social Imaginaries*, North Carolina 2004, p. 23.

Se dunque gli eventi microstorici formano un insieme finito e immutabile di unità discrete che punteggia un *continuum* storico potenzialmente infinito e mutevole, lo definisce e gli dà struttura, è però bene sottolineare — sulle orme di Maksim Šapir nel campo della semiotica del verso — che “[l]a scansione discreta di un senso originariamente inespresso (implicito) è la sua manifestazione (il suo disvelamento), ma non la sua nascita: i segni non fanno altro che attualizzare la realizzazione del *continuum* semantico, che esiste (ad esempio, in forma di pensiero) anche prima della sua incarnazione segnica”¹². L’analisi microstorica, dunque, esercita una funzione semiotizzatrice del senso storico, e questo funge da condizione semantizzatrice dei singoli snodi evenemenziali.

Non è un caso che alla tardiva ma appassionata scoperta della microstoria da parte degli studiosi russi si accompagni un revival del concetto di ‘realismo’ letterario, un termine a lungo screditato e negletto a causa dell’utilizzo rituale che se ne faceva in epoca sovietica, ma oggi recuperato e ripensato — in linea con le tendenze più recenti negli studi letterari occidentali — come “tipo storicamente concreto di rappresentazione concentrato sul problema di conoscere la realtà, che a tale scopo si rivolge a forme e istituti contigui”, dove per ‘realtà’ s’intende un “sistema socialmente e storicamente determinato di relazioni sociali”¹³; se “la letteratura realista sorge in parallelo col concetto moderno di soggetto sociale

come tale”¹⁴, è logico supporre che la ricostruzione microstorica all’incrocio fra società, cultura e creazione di soggettività possa aiutare a “spezzare il cerchio nel quale la letteratura e la cultura si spiegano l’una con l’altra, garantendo così il perpetuarsi della propria ‘unicità’ e imperscrutabile grandezza”¹⁵. Ricordiamo come l’oggetto delle nostre indagini non siano le dimensioni dell’evento, ma i rapporti, e spesso, più micro sono le dimensioni, più ricchi ed ermeneuticamente produttivi risultano i rapporti che vi si intersecano: come scrive splendidamente Giovanni Levi, “micro per molti è stato l’oggetto, le piccole cose, il locale, gli individui, anziché essere il metodo di lettura, lo sguardo intenso su un punto per mostrarne tutta la complessità”¹⁶.

Solo a prima vista può apparire paradossale l’attualità che nello studio dei rapporti fra cultura, società e politica nella Russia ottocentesca assumono i principi ermeneutici elaborati dagli studiosi italiani di microstoria per comprendere le dinamiche in atto in un quadro totalmente diverso, ossia agli albori dell’Età moderna in Occidente: quello “sforzo di ridare voce e presenza anche a coloro che lasciano solo una documentazione parziale, indiretta e limitata”¹⁷, che i redattori dell’ormai mitica collana “Microstorie” rivendicavano in favore dei ceti subalterni dell’Italia preunitaria, nel contesto russo risulta infatti assai produttivo anche nei confronti dei membri della minoranza colta relegati ai margini del discorso ufficiale.

La vicenda del gruppo orbitante attorno a Michail Vasil’evič Butaševič-Petraševskij e delle propaggini di esso è un esempio particolarmente calzante di come si possa lavorare in tale direzione: sviluppatosi in una di quelle fasi ricorrenti nella storia imperiale in cui la formale e rivendicata adesione a un canone dato per immutabile nasconde processi di veloce ricomposizione delle identità sociali e culturali (ossia, per dirla con Robert Musil, “cose importanti accadono quando apparentemente non capita nulla”¹⁸), il movimento dei *petraševcy* resta forse il più ambi-

na: Tysjača duš A. F. Pisemskogo, “Novoe literaturnoe obozrenie”, 2023, 4, p. 125. Cfr. Ju. Lotman, *Sjužetnoe prostranstvo russko-romana XIX stoletija*, in Idem, *Izbrannye stat’i: V 3 t.* T. 3, Tallinn 1993, p. 95; I. Vdovin — I. Kliger — K. Ospovat — Ch. Stur-Rommerejm, *Ot sostavitelej: Russkaja literatura serediny XIX veka i social’noe voobražaemoe*, “Novoe literaturnoe obozrenie”, 2023, 4, p. 85. Il regno di Nicola, del resto, è esso stesso una nuova “configurazione” nata dall’“esplosione” del 14 dicembre 1925, e a un decennio dal proprio inizio è segnato dall’“esplosione” in campo culturale che condiziona l’intero sviluppo dell’autocoscienza russa di lì a venire: la prima *Lettera filosofica* di Pëtr Čaadaev. Su questo decisivo *focus* microstorico, vedi M. Veližev, *Čaadaevskoe delo. Ideologija, ritorika i gosudarstvennaja vlast’ v nikolaevskoj Rossii*, Moskva 2022.

¹² M. Šapir, *Universum Versus: Saggi di teoria del verso e di teoria della letteratura*, Lecce 2013, p. 40.

¹³ M. Vajsman — A. Vdovin — I. Kliger — K. Ospovat, *Vvedenie. “Realizm” i russkaja literatura XIX veka*, in *Russkij realizm XIX veka: obščestvo, znanie, povestvovanie v russkom realizme*, Moskva 2020, pp. 19, 23.

¹⁴ Ivi, p. 27.

¹⁵ I. Vdovin *et al.*, *Ot sostavitelej*, op. cit., p. 85.

¹⁶ G. Levi, *L’eredità immateriale*, op. cit., p. 8.

¹⁷ Ivi, p. 10.

¹⁸ Ivi, p. 7.

guo ed enigmatico fenomeno politico dell'Ottocento russo. È, paradossalmente, proprio la poderosa mole dei documenti processuali e dalla successiva memorialistica dei protagonisti a rendere particolarmente opaco il petraševismo, che — così come il problema dell'eresia di Galileo in un capolavoro della scuola italiana di microstoria — può essere definito “un intreccio di due inquietudini”¹⁹ l'inquietudine degli inquirenti — dignitari di corte, agenti del Ministero degli Interni, funzionari della Terza Sezione, o polizia segreta — che perseguono agende fra loro contrastanti e in ogni caso proiettano sugli indagati uno schema cospirativo preconfezionato, mentre gli indagati stessi, nell'ovvia ‘inquietudine’ di scagionarsi, mescolano nelle proprie confessioni elementi fattuali innegabili a ricostruzioni, affermazioni e smentite a volte assai fantasiose. Ne deriva quello che Carlo Ginzburg (con ovvio rimando freudiano) definisce “formazione culturale di compromesso” — o “formazione sostitutiva” — fra persecutori e perseguitati²⁰, ossia un amalgama fra punti di vista contrapposti ma costretti a incrociarsi per via coercitiva, generando turbolenze dai risultati imprevedibili. Secondo Freud, “i sintomi del delirio, fantasie e azioni, sono infatti il risultato di un compromesso fra entrambe le correnti psichiche; e in un compromesso si tiene conto delle richieste di ciascuna delle due parti, ma ciascuna di esse deve rinunciare a qualcosa di ciò che avrebbe voluto ottenere”: quello che nella psiche individuale è l'origine di un delirio, isteria d'angoscia, o nevrosi ossessiva, nell'incrocio fra serie socio-politica e serie culturale produce — in certe condizioni particolarmente conflittuali — slancio religioso, oppure arte²¹.

Risulta dunque evidente — in misura non diversa da quanto asserito da Ginzburg in tutt'altro contesto — “l'importanza delle anomalie, delle crepe che si aprono talvolta (molto raramente) nella documentazione, incrinandone la compattezza”²², ovvero il

ruolo centrale delle rare esternazioni dei *petraševcy* precedenti alla retata dell'aprile 1849, per fortuna raccolte con grande scrupolo dagli inquirenti: “Anche una documentazione esigua, dispersa e riluttante può insomma essere messa a frutto”²³. Ciò, beninteso, non serve né può servire a elaborare un modello ‘standard’ della visione del mondo e delle finalità del movimento, poiché un quadro unico di presupposti e di obiettivi, semplicemente, non esisteva, e l'unico reale orizzonte comune dei *petraševcy* (l'unico, cioè, non calato su di loro dall'alto a posteriori, vuoi a fini processuali, vuoi con l'intento auto-riabilitatorio della loro propria memorialistica successiva) può essere descritto nei termini della “razionalità selettiva e limitata” attribuita da Giovanni Levi al rozzo esorcista di Santena e ai suoi umili accoliti:

l'ambiguità delle regole, la necessità di prendere decisioni consapevolmente in condizioni di incertezza, la limitata quantità di informazioni che consente tuttavia di agire, la tendenza psicologica a semplificare i meccanismi causali che si ritengono rilevanti nel determinare i comportamenti e, infine, la consapevole utilizzazione delle incoerenze fra sistemi di regole e di sanzioni²⁴.

L'accostamento può sembrare paradossale, ma si era pur detto: rapporti, non dimensioni. Presi singolarmente, i documenti al centro della nostra analisi non sono rappresentativi d'altro che delle convinzioni dei loro autori (la stessa *Padrona* è forse il testo più malriuscito in assoluto di Dostoevskij), e la loro rilevanza storico-culturale va cercata, se mai, nella trama nascosta che essi creano, delimitandola come spazio concettuale in cui si dà uno specifico tentativo di articolare i problemi che la cultura russa — in quel particolare giro di mesi — pone a se stessa: come nota infatti il principale corifeo della microstoria in Russia, appellandosi proprio a Ginzburg, “il compito più complesso di uno studio microstorico è stabilire il rapporto fra il microlivello e il macrolivello dell'analisi”²⁵.

¹⁹ P. Redondi, *Galileo*, op. cit., p. 410.

²⁰ C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino 1998, p. XXV.

²¹ S. Freud, *Opere. 1905-1909. Il motto di spirito e altri scritti*, V, Torino 1972, pp. 300, 347-349; Idem, *Opere. 1915-1917. Introduzione alla psicanalisi e altri scritti*, VIII, Torino 1976, pp. 47, 48, 66-69.

²² C. Ginzburg, *Storia notturna*, op. cit., p. XXIV.

²³ Cfr. C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, Milano 2019, p. XVIII.

²⁴ G. Levi, *L'eredità immateriale*, op. cit., p. 19.

²⁵ M. Veližev, *Čaadaevskoe delo*, op. cit., Moskva 2022, pp. 9, 10; Cfr. C. Ginzburg — J. Tedeschi — A. C. Tedeschi, *Microhistory: Two or Three Things That I Know about It*, “Critical Inquiry”, 1993 (XX), 1, pp. 10-35.

1. Per Dostoevskij, il 1846 termina sotto pessimi auspici. Al successo ottenuto con *Bednye ljudi* [Povera gente] segue il disincanto di pubblico e critica nei confronti delle opere successive, sempre più sperimentali e oscure²⁶. A inizio 1847, per il gruppo del ricostituito “Sovremennik” il primo violino e “nuovo Gogol” si è trasformato dapprima in una dispendiosa zavorra e poi in un concorrente e in una mina vagante. È giunto il momento della resa dei conti: la sua posizione nella gerarchia degli scrittori va drasticamente ridimensionata. Nell’appuntamento consuntivo dello *Sguardo* [Vzgljad] annuale sull’annata letteraria appena trascorsa (tanto più atteso dal pubblico in quanto suo esordio su “Sovremennik”), Vissarion Belinskij vorrebbe dosare riconoscimenti e critiche nei confronti del proprio discepolo di un tempo, ma Nikolaj Nekrasov – poeta filantropo ma redattore spietato – interviene con modifiche redazionali che trasformano i passaggi dedicati a Dostoevskij in una pietra tombale sulla sua reputazione letteraria²⁷.

Si tratta di una stroncatura capace di compromettere per sempre il giovane scrittore, ma Dostoevskij non se ne cura più di tanto: “La denigrazione della mia fama nelle riviste mi reca più vantaggi che svantaggi”, scrive al fratello, ed è lui per primo a riconoscere la necessità di voltare pagina rispetto a quanto fatto finora, perché “nella mia situazione la monotonia è la tomba”²⁸. Prima ancora che in letteratura, è nella sua vita che sta iniziando un ciclo nuovo: alla cerchia dei letterati ‘di prima fila’ che lo sta ostracizzando egli, infatti, non tarda a sostituire nuove e più abbordabili frequentazioni.

Proprio a casa di Belinskij nella primavera 1846 ha stretto amicizia col coetaneo Apollon Majkov,

poeta di già discreta notorietà e fratello di Valer’jan, critico letterario che in questo giro di mesi sta esercitando su Fedor Michajlovič una breve ma decisiva influenza²⁹. A sua volta, Apollon Majkov introduce lo scrittore nella propria cerchia, dove Dostoevskij ritrova Aleksej Beketov – suo compagno di studi all’Accademia d’ingegneria militare – e conosce i fratelli minori di questo, Andrej e Nikolaj, rispettivamente studenti di botanica e di chimica; al gruppo dei fratelli Beketov fanno capo anche il poeta esordiente Aleksej Pleščeev e Aleksandr Chanykov, studente ventunenne già assai versato alle dottrine socialiste per il tramite di Viktor Porošin, carismatico professore di economia politica all’Università di Pietroburgo, che – pur non condividendo la lettera delle teorie di Saint-Simon, Fourier, Proudhon e Louis Blanc – ne offre agli studenti descrizioni ampie ed efficaci, per di più corredate da indicazioni bibliografiche assai puntuali³⁰.

Per Porošin le nuovissime teorie sociali costituiscono un mero oggetto d’interesse scientifico, ma come rievcherà Dmitrij Grigorovič (a sua volta autore esordiente e fonte biografica primaria per il Dostoevskij di questi anni), i membri del gruppo dei Beketov sono animati da un “nobile empito di sdegno contro l’oppressione e l’ingiustizia”³¹, e tutto per loro diviene fermento etico e intellettuale, da approfondire con dedizione e, nei limiti del possibile, tradurre in pratica: ben presto, infatti, i Beketov si trasferiscono a vivere in comune assieme ai compagni secondo regole ‘associative’ desunte da Fourier; a proporlo è lo stesso Dostoevskij: “Sono così grandi i benefici della civilizzazione!”, scrive al fratello e poi corregge – “dell’associazione!” (28/1, p. 134)³².

²⁹ Cfr. G. Carpi, *Dostoevskij nel 1846*, p. 106 e sgg.

³⁰ Cfr. V. Semevskij, *Petraševcy. Kružok N. S. Kaškina. I. Kaškin, Chanykov, Debu*, “Golos minuvšego”, 1916, 2, pp. 45-52; Idem, *M. V. Butaševič-Petraševskij (biografičeskij očerk)*, /“Golos minuvšego”, 1913, 1, pp. 29, 30.

³¹ *F.M. Dostoevskij v vospominanijach sovremennikov: V 2 tomach*, a cura di K. Tjun’kin, Moskva 1990, 1, p. 136.

³² Il giovane Dostoevskij intende l’associazionismo anche come superamento del lavoro subordinato tramite la cooperazione fra produttori o fra possessori di capitali: già nel 1846-1847 egli accarezza l’idea di dedicarsi all’attività finanziaria insieme al fratello Michail, ossia di fondare una non meglio specificata “associazione” – probabilmente un’agenzia di credito cooperativo – che dovrebbe mettere fine alla penuria in cui i due versano. “L’associazione è un’opera grande e

²⁶ Sulla parabola artistica di Dostoevskij nel 1846, vedi G. Carpi, *Dostoevskij nel 1846*, “L’analisi linguistica e letteraria”, 2022 (XXXII), 3, pp. 95-110.

²⁷ Cfr. V. Belinskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 13 t.* T. 10: *Stat’i i recenzii. 1846-1848*, Moskva 1956, pp. 40-42; N. Nekrasov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V pjatnadcati tomach, T. 13*, Kn. 2: *Materialy redakcionno-izdatel’skoj i obščestvennoj dejatel’nosti: Otkrytye pis’ma: Avtobiografičeskie zapisi: Semejno-imuščestvennye dokumenty i pročee*, Sankt-Peterburg 1997, pp. 121, 122.

²⁸ F. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V tridcati tomach*, Leningrad 1972-1990, 28/1, pp. 131, 138. *Infra*, nel testo, solo volume e numero di pagina.

In varia misura, l'interesse per l'associazionismo fourierista è condiviso da tutti i membri del gruppo, e gli stessi fratelli Beketov, trasferitisi a Kazan' all'inizio del 1847, si metteranno subito a farne propaganda fra gli studenti locali³³. Ma è il pur giovanissimo Chanykov a mostrare il temperamento più combattivo e un'inclinazione a fare delle dottrine di Fourier una disciplina totalizzante di pensiero e d'azione: già all'università egli anima un circolo che si oppone alla crassa goliardia delle corporazioni studentesche in nome dell'impegno politico e civile, e già allora — come rievcherà nel 1849 di fronte alla Commissione inquirente — lo tormentano “infiniti interrogativi sulla frattura fra teoria e pratica, arte e vita, divinità e umanità”³⁴. Diverrà in seguito uno dei *petraševcy* più attivi e determinati: “uomo dall'accesa immaginazione e assai nervoso”, secondo la caratteristica che ne dette lo stesso Petraševskij durante il processo, “Chanykov è un uomo dal carattere assai vivace, la cui attività preferita era mantenere i contatti fra tutti noi, e che aveva un'enorme cerchia di conoscenze”, come ricorderà l'altro *ultra* fourierista Dmitrij Achšarumov³⁵.

È giusto — come nel caso del Menocchio ginzburghiano — “chiedersi che rilevanza possano avere, su un piano generale, le idee e le credenze di un individuo singolo”³⁶ come Chanykov, certo non un plebeo oscuro e isolato al pari dell'eroe di Monterea-le Valcellina, ma in ogni caso un marginale senza alcun ruolo riconoscibile nella società e nella cultura. Dedito in particolare alla propaganda in tutte le sue forme, Chanykov è uno dei *petraševcy* più decisi nel promuovere “idee politiche radicali”, anche propagandandole nella cerchia dei piccoli commer-

cianti³⁷, ed è determinato ad acquisire un periodico a nome del gruppo e a spendersi per una traduzione collettiva delle opere di Fourier; se tali iniziative non si concretizzano, egli riscuote però notevoli successi nell'indottrinamento individuale dei compagni, e nel 1848 farà in tempo ad esercitare un'influenza decisiva sulla formazione intellettuale del giovanissimo Nikolaj Černyševskij, che lo ricorderà come “uomo intelligente, saldo nelle convinzioni, dalle vaste conoscenze [...] assai in gamba e propagandista tremendo”, e lascerà vivide testimonianze della sua indefessa predicazione fourierista³⁸. Proprio Chanykov — secondo un altro *petraševec* bene informato — si assume il compito di riassumere le varie dottrine socialiste a un Dostoevskij piuttosto pigro quando si tratta di leggere i testi originali: Fourier, si capisce, ma anche *Allons en Icarie!* [Viaggio in Icaria] di Étienne Cabet, le cui utopie comuniste pure Chanykov non condivide³⁹.

Che tipo di immaginario egli deve aver trasmesso al giovane prosatore fin dai loro primi incontri, lo si può ricostruire da un documento di poco più tardo, vero e proprio *focus* microstorico di ben più ampi processi ‘carsici’ di sedimentazione ideologica: il discorso pronunciato da Chanykov al banchetto tenuto dall'ala fourierista dei *petraševcy* il 7 aprile 1849 in occasione del compleanno del Maestro, tenutosi a casa di Aleksandr Evropeus, rampollo di una facoltosa famiglia di proprietari terrieri di Tver' e laureando in economia politica⁴⁰. Chanykov lesse la propria prolusione dopo averla imparata a memoria,

santa”, gli risponde il 13 settembre Michail, da cui veniamo a sapere altri particolari sull'operazione (28/1: 129, 143; *Neizdannye pis'ma F. M. i M. M. Dostoevskich (1847-1880)*, a cura di V. Nečaeva, “Iskusstvo”, 1927, 1, pp. 107-109). Superfluo aggiungere che non se ne fece nulla.

³³ Cfr. V. Bervi (N. Flerovskij), *Vospominanija. I. Carstvovanie Nikolaja I*, “Golos minuvšego”, 1915, 3, p. 138.

³⁴ *Delo petraševcev*. T. 3, Moskva-Leningrad 1951, pp. 38, 39.

³⁵ Cit. in V. Semevskij, *M. V. Butaševič-Petraševskij. IX. Okončanie sledstvija. Voennyj sud. Ispolnenie prigovora*, “Golos Minuvšego”, 1913, 12, p. 96; V. Lejkina-Svirskaja, *Petraševcy*, Moskva 1965, p. 128.

³⁶ Cfr. C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, op. cit., p. XXI.

³⁷ Cfr. V. Semevskij, *Petraševcy. Kružok N. S. Kaškina. I. Kaškin, Chanykov, Debu*, “Golos Minuvšego”, 1916, 2, p. 54.

³⁸ N. Černyševskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 15-ti tomach*. T. 1, Moskva 1939, pp. 182, 183 e *passim*.

³⁹ O. Miller, *Materialy dlja žizneopisanija F. M. Dostoevskogo*, in *Polnoe sobranie sočinenij F. M. Dostoevskogo*. T. 1: *Biografija, pis'ma i zametki iz zapisnoj knižki s portretom F. M. Dostoevskogo i priloženijami*, Sankt-Peterburg 1883, p. 91; *Delo petraševcev*. T. 3, op. cit., p. 143.

⁴⁰ Condannato a morte come molti altri *petraševcy* ma poi confinato nel Caucaso come soldato semplice, Evropeus torna a Tver' nel 1847 e si lega al combattivo maresciallo della nobiltà Aleksej Unkovskij, qualificandosi come uno dei più decisi riformatori nel periodo preparatorio dell'abolizione della servitù della gleba. Dostoevskij, di ritorno nella Russia europea, risiede a Tver' nel 1859 e ha modo di frequentare lui e gli altri membri del circolo di Unkovskij, mutandone numerose istanze. Cfr. G. Karpi, “*Umstvennaja orgija*”. *F. M. Dostoevskij i A. M. Unkovskij*, “Voprosy literatury”, 2005, 5, pp. 202-221.

pare, nonché “in stato d’animo di allegra ebbrezza” e “a velocità tale che si riusciva a sentire una parola su dieci”, concludendo però in modo talmente “limpido ed energico” da suscitare “una gradevole empatia negli ascoltatori”, come riferiranno agli inquirenti zaristi Ippolit Debu e Dmitrij Achšarumov, due *petraševcy* che affronteranno il patibolo assieme a Dostoevskij⁴¹.

2. Costrutto assai complesso dove coesistono suggestioni di palingenesi cosmica desunte da Swedenborg, il rifiuto di una modernità dominata dall’urbanismo industrialista e da commerci predatori, la critica dell’istituto matrimoniale e dell’ipocrisia borghese in nome di una radicale liberazione affettiva e sessuale, la dottrina fourierista ha la sua chiave di volta in un progetto di riorganizzazione collettivistica della vita sociale fondato sull’armonizzazione di ‘passioni’ comunque insopprimibili nell’uomo: “esse non possono armonizzarsi se non quando si contrastino [si dispieghino] regolarmente nelle sette progressive o serie di gruppi”, — scrive Fourier già nella *Théorie des quatre mouvements* [Teoria dei quattro movimenti], il suo primo trattato del 1808, — “fuori da questo meccanismo le passioni non sono che tigri scatenate, arcani impenetrabili”⁴².

Il termine “passioni” non va peraltro inteso nel senso violentemente affettivo che esso ha nell’accezione odierna, ma in una più ampia gamma di “bisogni” o “impulsi”, ovvero come “le tensioni e movimenti attrattivi attraverso i quali l’individuo entra in costante collegamento con gli altri e che lo definiscono in relazione agli altri”⁴³ organizzata in “sette primitive”, ossia in comunità patriarcali in cui le passioni liberamente espresse erano “le guarentigie della concordia”, l’umanità è poi degenerata in uno stato di disordine conflittuale e mutualmente distruttivo che trova nel “commercio” la sua massima espressione e che ha dell’antico ordine solo la confusa memoria “di una felicità passata e irrimedi-

bilmente perduta”⁴⁴. Se tale schema ha in Rousseau la sua evidente origine, Fourier sottolinea come il carattere oppressivo e artificioso della civiltà moderna colpisca in particolare la donna, il cui stato di subordinazione sociale e di sistematica alienazione psicologica, intellettuale e affettiva diviene un simbolo universale di abbruttimento e di servaggio: “Voler giudicare le donne in base al carattere degenerato che esse rivelano nella Civiltà è come voler giudicare la natura dell’uomo dal carattere del contadino russo, che non ha alcuna idea d’onore né di libertà”, scrive Fourier, ignaro delle potenzialità sovversive che verranno presto attribuite ai mugicchi da Herzen, Černyševskij e Bakunin⁴⁵.

Eppure, secondo un modello di sviluppo ciclico di sviluppo storico, lo stesso Fourier è convinto che dalle contraddizioni del presente debba risorgere l’“ordine combinato” del futuro, che si troverà su un piano superiore rispetto all’armonia primitiva perché memore degli stadi conflittuali intermedi e fondato su un’organizzazione scientifica delle passioni nelle cosiddette “sette” o “serie”: “La teoria dell’ordine combinato vi mostrerà che tutti i nostri caratteri sono buoni se sapientemente distribuiti; che bisognerà assecondare e non correggere la natura”⁴⁶.

Tale complesso teorico trova in Chanykov un polarizzatore assai efficace, che non esita a recepirne tanto gli aspetti più visionari che quelli politicamente più radicali: nel brindisi a Fourier, egli dichiarerà infatti che il fine ultimo del movimento verso l’ordine futuro è “il cambiamento dell’intero pianeta e dell’umanità che su tale pianeta vive, tramite una trasformazione integrale, sistematica e solidale delle sue superfici, delle sue profondità, delle sue acque”⁴⁷. Tale palingenesi è resa possibile dal parallelismo fra passioni umane e fenomeni planetari, poiché — spiega Chanykov recuperando da Fourier le più visionarie suggestioni schellinghiane e swedemborghiane, “tutti i fenomeni non sono altro che simboli delle nostre passioni [...] Dove sarebbe l’unità del mondo se le nostre passioni fossero escluse dal partecipare a

⁴¹ Delo *petraševcev*. T. 3, op. cit., pp. 31, 56, 120.

⁴² Ch. Fourier, *Teoria dei quattro movimenti e altri scritti*, Torino 1972, p. 217.

⁴³ R. Schérer, *Charles Fourier ou l'écart absolu*, in Ch. Fourier, *L'attraction passionnée*, Paris 1967, pp. 13, 14; cfr. É. Lehoucq, *Fourier aujourd'hui*, Paris 1966, p. 27.

⁴⁴ Ch. Fourier, *Teoria dei quattro movimenti*, op. cit., pp. 281-283.

⁴⁵ Ivi, p. 392.

⁴⁶ Ivi, p. 304.

⁴⁷ *Filosofskie i obščestvenno-političeskie proizvedenija petraševcev*, Moskva 1953, p. 507.

tale misurata armonia, alle cui manifestazioni materiali guardiamo come a un'ispirazione divina, come al sigillo di una divina verità"⁴⁸.

Chanykov condivide con Fourier il modello storiografico d'impianto ciclico, secondo cui il conseguimento dell'armonia universale costituirebbe un ritorno a originarie radici "organiche" e comunitarie di cui si ha confusa memoria nei miti e nei canti popolari: in essi "trovate l'*obščina*, la federazione di *obščiny*, trovate racconti, canti sul paradiso perduto, sulla perdita felicità"; le vestigia, dunque, di "un equilibrio turbato dell'attività sociale" da ristabilire tramite "un'armonizzazione delle passioni [...] nella piena e indicibilmente attrattiva libertà dei godimenti sessuali [...], nell'assenza della proprietà privata, del terrore religioso, nell'appagamento e nella tranquillità per il futuro"⁴⁹.

L'enfasi sull'*obščina* (la gestione comunitaria delle terre praticata dai contadini russi) non è certo casuale. Fourierista convinto ma anche militante determinato a definire e perseguire un programma concreto di lotta, Chanykov si mostra in grado di tradurre le suggestioni cosmico-palingenetiche e le architetture storiografiche desunte dal suo *maître* in spunti di critica sociale e politica ben calati nella specifica realtà domestica: la Russia, come ogni organismo nazionale, è "un'originale, peculiare espressione di quelle passioni che sono un principio universale, e dunque un sentimento universalmente umano". La nazione russa, dunque, esprime un particolare complesso di "passioni" (interessi parziali, forme identitarie, ecc.) che prese singolarmente fanno parte del comune sostrato antropologico; tale complesso tende naturalmente a un libero e armonico equilibrio via via prefiguratosi in fenomeni storici di carattere sociale, economico e politico: "l'organizzazione comunitaria [*obščinnoe*], il villaggio natio come culla della vita economica e civile [...] la vita sfrenata e sconfinata dei tempi delle signorie medievali [*udely*]"'. Eppure, al momento presente "la mia patria è in catene, la mia patria è schiava", come una donna le cui "inclinazioni naturali" siano sistematicamente conculcate dai meccanismi oppressivi della

modernità (il dispotismo, la Chiesa, la famiglia); una metafora, quella della "donna oppressa [*ugnetënnaja*], passione incarnata del mio amore per la patria", che Chanykov articola ulteriormente in chiusura del proprio brindisi: essa intona un "canto dolente" in cui, fra confuse vestigia "dell'ardimento e del valore di un tempo", risuona l'appello della donna — e quindi della comunità — all'aspirante liberatore "non amarmi, non blandirmi, la legge dello zar, dei signori, la legge cristiana mi maledirà, opprimerà la mia prole, la famiglia mi ucciderà"⁵⁰.

È facile immaginare il sorriso sarcastico degli inquirenti di fronte alla pallida autodifesa tentata da Chanykov durante l'interrogatorio: "la dottrina di Fourier è di carattere conservatore"⁵¹. Essi avevano infatti ben letto l'apostrofe finale del brindisi, dove — in piena osservanza fourierista — sono accomunati in un'unica condanna i meccanismi di possesso e di dominio con cui i "gruppi privilegiati" — dalla famiglia allo Stato e al dio oppressore — impediscono il libero armonizzarsi delle "passioni", in un climax dalle connotazioni rapaci e criminali:

La famiglia è monopolio, la famiglia è immoralità, la famiglia è perversione, la famiglia è un dio oppressore, questo avido bandito che crocifigge suo figlio per amore, come ci dice la Chiesa, questo covo di banditi rapaci; nella famiglia c'è la proprietà esclusiva, una distribuzione egoistica delle ricchezze, la famiglia è miseria, la famiglia è salute compromessa nell'umanità; la famiglia è miasma, epidemia, la famiglia è male incarnato, e lo Stato che si fonda su essa è un organismo avvelenato; la sua distruzione è vicina!...⁵²

3. Tutti argomenti di cui si doveva discutere nella 'comune' dei Beketov ben prima del famigerato brindisi, e che lasciano una traccia sensibile in *Chozjajka* [La padrona], opera iniziata da Dostoevskij "con freschezza, leggerezza e felicemente" (28/1, p. 173) a fine ottobre 1846 ma la cui stesura si protrarrà per quasi un anno. Strano coacervo stilistico, la nuova *povest'* prosegue gli esperimenti sul monologo (o pseudo-dialogo) frammentato e multivettoriale e sul

⁴⁸ Ivi, p. 511.

⁵¹ *Delo Petraševcev*. T. 3, op. cit., p. 25. Cfr. l'analogo *understatement* di Dostoevskij di fronte agli inquirenti: "Il fourierismo è un sistema pacifico", N. Bel'čikov, *Dostoevskij v processe Petraševcev*, Moskva-Leningrad 1936, p. 91.

⁵² *Filosofskie i obščestvenno-političeskie proizvedenija Petraševcev*, op. cit., p. 511.

⁴⁸ Ivi, pp. 512, 513.

⁴⁹ Ivi, pp. 507, 508.

pastiche linguistico che qui, rispetto alle opere immediatamente precedenti, ai gerghi impiegatizi e del popolino di città affianca una pesante vena folklorico-fiabesca desunta dal primo Gogol' di *Strašnaja me-sť* [Una terribile vendetta] con risultati, sia detto, non sempre fra i più felici.

Sia come sia, *La padrona* ruota attorno al tema della passione [*strast'*], termine del tutto sporadico nel primo Dostoevskij, che ora, assieme ai propri derivati, ricorre ben 23 volte nella *povest'*: il protagonista Ordynov è dominato dalla "passione più profonda, più insaziabile, capace di estenuare tutta la vita di un uomo e di inibire [...] l'accesso a un qualsiasi angolo nella sfera di un'attività diversa, pratica, quotidiana". Reso dalla passione "un fanciullo per la vita esteriore" e inevitabilmente succube del proprio prossimo (con accenti che preludono al futuro 'uomo del sottosuolo'), Ordynov tenta bensì di disciplinare tale passione, di trasformarla da impulso autocastrante in azione creativa dapprima incanalandola nella forma di un sistema, nell'ordinata compagine di una visione del mondo "ancora oscura, indefinita" di cui egli pure "percepiva ancora timidamente il carattere originale, verace e innovativo" (1, pp. 265, 266).

Ma l'unica arena in cui le passioni possono venire disciplinate e armonizzate è il mondo dei rapporti reali, e Ordynov è spinto — pur contro voglia — a calarsi in un paesaggio suburbano degradato e inquietante: qui incontra la coppia Murin-Katerina, ovvero la donna come simbolo di uno spirito popolare arcaico, lacerato da passioni irrazionali e inafferrabili e allo stesso tempo avvinto dal potere carismatico di un mercante-stregone: "come se in loro battesse il cuore di una sola aspirazione, di una sola passione", — medita Ordynov ascoltando il respiro cadenzato dei due da dietro il paravento della loro camera da letto. — "Quale passione inesorabile le avvince il cuore?" (ivi, p. 289).

Appare in primo piano anche il motivo desunto da Fourier (via Chanykov) del *giogo* [*gnět*], sofferto, inferto o autoinferto, in una sorta di circolo cieco di mutua oppressione: Ordynov "tentava di insorgere contro il fatalismo che lo soggiogava", ma "la carne è impotente contro tale giogo delle impressioni",

e "tutta questa vita [...] lo soggioga e lo perseguita con la sua eterna, infinita ironia" (ivi, pp. 277, 278, 280). Ma, a differenza dei *mantra* fourieristi che circolavano a casa Beketov — in cui la donna mette in guardia l'eroe dalle conseguenze delle sue profferite — qui è Ordynov a pregare invano la fanciulla di, non offrirsi all'amore e alle blandizie del torvo marito; nella coscienza di Katerina Murin è fuso in guisa indissolubile col pathos religioso, e attraverso di esso egli domina la fanciulla: quando essa prega di fronte all'icona della Vergine fino a cadere in deliquio, "allora capita che egli si svegli, che mi chiami, che inizi ad amarmi e a blandirmi, a consolarmi [...] Egli è potente! Grande è la sua parola!" (ivi, p. 294).

La trama si dipana in una catena di confusi e febbrili deliri scanditi da visioni di palingenesi cosmica e alternati a scene di naturalismo burlesco e allo stesso tempo perturbante, in parte mutuate dalla novella incompiuta di Lermontov *Štoss*, in parte dalla novella *Die Irrungen* [I malintesi, 1821] di E. T. A. Hoffmann: uno stile che Alfred Bem, in uno studio su *La padrona* di fine anni Venti e ancora utilissimo, interpreta come "drammatizzazione del delirio", ovvero "una realizzazione dei fenomeni del mondo interiore al di fuori, come eventi che accadono realmente"⁵³. A parte l'aspetto propriamente psicopatologico, tale "drammatizzazione" si può interpretare anche come tentativo di esprimere la già citata idea, ripresa dai fourieristi del circolo dei Beketov, che l'ordine passionario umano e l'ordine cosmico si rispecchino l'uno nell'altro, così come — è logico pensarlo — anche i turbamenti che l'uno e l'altro subiscono.

Si sa: nel laboratorio concettuale e creativo di Dostoevskij nulla si distrugge, ma molto viene accantonato per riemergere in diverse sembianze e diverso contesto. Tanto l'idea di un'identità simbolica fra macrocosmo e microcosmo, quanto il modello ciclico, triadico della scansione storica si ripresenterà come elemento fondante della svolta religiosa della maturità: si pensi al frammento *Socializm i christianstvo* [Socialismo e cristianesimo, 1864]. Ma per il momento siamo ancora negli immediati paraggi del fourierismo di casa Beketov, incrociato

⁵³ A. Bem, *Issledovanija o literature: Pis'ma o literature*, Moskva 2001, p. 270.

con reminiscenze dalle opere di Dostoevskij immediatamente precedenti: come la “Donna/Patria” di Chanykov, Katerina è sì confusamente memore — attraverso il canto — di un’originaria condizione di libertà e di innocenza, ma tale condizione idilliaca è stata irrevocabilmente compromessa da un incendio fatale che ha distrutto averi e rapporti familiari della fanciulla, destabilizzandone l’equilibrio psichico.

L’archetipo dell’incendio si era già dato in *Gošpodin Procharčĭn* [Il signor Procharčĭn], così come dalla precedente novella ‘migra’ ne *La padrona* l’immagine minacciosa del bandito (o ribelle) scarmigliato e belluino sullo sfondo dell’incendio, che — da fugace immagine sognata da Procharčĭn nel suo delirio premortale — si evolve ora nel personaggio di Murin; è un impianto metaforico che allude sia allo squilibrato sviluppo storico russo (fatto di lunghi periodi di stagnazione e di fratture traumatiche, sempre sotto minaccia da parte di un’oscura nemesi plebea), sia — sul piano dei destini individuali — a un senso di colpa e a una nevrosi irrimediabile, che “disimpasta”⁵⁴ le pulsioni del soggetto secondo uno schema che tornerà in *Idiot* [L’idiota] con Nastas’ja Filippovna (il cui destino si dipana a partire da un remoto e fatale incendio), e poi in *Besy* [I demoni], con l’apoteosi incendiaria e distruttiva di *Okončanie prazdnika* [Il finale della festa].

Col procedere della *povest’*, al motivo delle passioni da emancipare dal giogo e da ricondurre ad armonia, si lega quello della libertà/volontà [*volja, voljuška*] e dell’alienazione che ad essa impongono forze ataviche: così Katerina — fra preghiere devote, deliqui, pianti e scene erotiche tanto esplicite quanto lo poteva permettere la censura del tempo — spiega a Ordynov di non poter diventare la sua “amata” perché “la mia vita non è mia, ma è d’altri, e la mia volontà è avvinta” (ivi, p. 291); difficile non ricordare ancora una volta l’esclamazione “non amarmi, non blandirmi” nel brindisi di Chanykov: per ora, i

due principi della “passione” e della *volja* riescono a spezzare i meccanismi alienanti e oppressivi solo nel canto, in cui risuona “ora l’ultimo singulto di un cuore serrato senza scampo nella passione, ora la gioia della libertà e di uno spirito che ha spezzato le proprie catene per gettarsi sereno e libero nel mare infinito di un amore senza ostacoli” (ivi, p. 203).

In piena consonanza con la versione di Fourier che stava circolando nel suo gruppo di sodali, Dostoevskij accenna anche ai risvolti criminali dei meccanismi di dominio a cui il suo eroe tenta di opporsi: Ordynov “intuiva di essere finito in un oscuro covo di banditi”, e in chiusura di racconto — invero in modo un po’ meccanico — gli viene confidato che nel palazzo dove si svolge l’intera vicenda i gendarmi hanno da poco scoperto la base di un’intera associazione a delinquere (ivi, pp. 279, 320). Eppure Murin, palesemente il capo dei banditi, l’ha fatta franca anche questa volta: la lega perversa fra autorità, repressione di genere, religione e crimine non si può distruggere rimanendo nella cerchia di questo assetto sociale.

4. Sarebbe fuorviante ridurre l’impianto metaforico della *povest’* a esposizione di un immaginario fourierista da cui peraltro Dostoevskij si allontanerà velocemente: *La padrona* è un’opera dalla gestazione piuttosto lunga, e sugli ideali recepiti dallo scrittore a casa Beketov fanno in tempo a stratificarsi suggestioni e analisi di tutt’altra provenienza che — pur trattando le medesime questioni, dettate dall’epoca — le affrontano da un’angolatura diversa e le incrociano con elementi nuovi: di qui, forse, derivano l’ordito caotico della *povest’* e il carattere oscuro e ambiguo di buona parte della sua topica.

A districare seppur parzialmente la matassa, ci aiutano le quattro ‘puntate’ della *Peterburgskaja letopis’* [Cronaca pietroburghese] pubblicate anonime da Dostoevskij sulla rivista *mainstream* “Sankt-Peterburgskie vedomosti” nell’aprile-giugno 1847, ossia nell’ultima fase di lavoro sulla *povest’*. Il tema trasversale della *Cronaca* — pur ‘sommerso’ dalle divagazioni ora frivole ora inquietanti tipiche del *feuilleton* — non è di derivazione fourierista: per la prima volta, Dostoevskij s’interroga qui sulla sostanziale estraneità (e sul contrasto implicito) della capitale Pietroburgo rispetto alla “Russia profonda”, non

⁵⁴ Il “disimpasto” psichico (*Entmischung*) rende autonome e autoreferenziali pulsioni normalmente fuse in un sistema di contrappesi vicendevoli e permette alla pulsione di morte di agire liberamente e di operare — a seconda dell’orientamento datole dalla libido — per la distruzione del soggetto o di un oggetto esterno. Cfr. S. Freud, *Opere. L’io e l’es e altri scritti (1917-1923)*, IX, Torino 1977, pp. 239, 503-504.

senza ironici paragoni di amaro carattere biografico (cfr. 18, pp. 20, 21), e sulle prospettive di una futura ricomposizione del dissidio fra retaggio tradizionale e prospettive di sviluppo potenziale della nazione.

Si tratta, né più né meno, di quello che oggi viene definito il dilemma sul “cammino peculiare” russo, o *Sonderweg*⁵⁵ che per il Dostoevskij maturo si tratti di un tema cruciale è cosa più che ovvia, ma lo è assai meno che egli se ne occupi già nel 1847, prendendo posizione nel quadro di un dibattito politico-culturale ben preciso. È infatti in questo arco di anni che “le accese polemiche fra occidentalisti e slavofili travalicano poco a poco i confini dei saloni per approdare alle pagine della stampa periodica”⁵⁶; se nel 1842 una prima avvisaglia si era data in ambito letterario, con la polemica scoppiata fra Belinskij e Konstantn Aksakov riguardo alle *Anime morte* di Gogol’, nella seconda metà del decennio l’arena più frequentata diviene la storiografia, e nello specifico il modello di sviluppo storico da attribuire alla Russia: è questo il campo in cui i due schieramenti passano gradualmente dalla speculazione teorica alla concreta progettualità socio-politica.

Delle posizioni slavofile per il momento Dostoevskij sa giusto ciò che trapela dalle repliche polemiche di Belinskij e della sua cerchia, ma è invece un fatto che egli conosca e segua con interesse le teorie di Konstantin Kavelin, storico destinato a occupare uno dei ranghi più eminenti nelle non troppo affollate schiere del liberalismo russo, ma qui ancora giovane professore dell’Università di Mosca. Nella *Cronaca* del maggio 1847 Dostoevskij sottolinea infatti come negli ultimi mesi “siano apparsi su rivista alcuni articoli davvero notevoli”, in particolare “di argomento scientifico, critico-letterario, storico e statistico” e non manca di notare che gli storici “stanno cercando la chiave per una possibile spiegazione di fatti divenuti nel fra tempo ancor più enigmatici di quanto lo siano mai stati” (18, pp. 25, 28); è una diretta parafrasi di Kavelin, che nella sua rassegna della letteratura storica del 1846 sul nuovo “Sovremennik”

di Belinskij constatava la “condizione di passaggio” attraversata dal pensiero storico russo, con evidente allusione al dibattito in corso: “nel profondo della vita contemporanea sta nascendo una nuova coscienza storica, ancora in cerca di forma e di espressione”⁵⁷.

A tale ricerca, lo stesso Kavelin offre un contributo di primo piano: quello *Sguardo sui rapporti giuridici dell’antica Russia* [*Vzgljad na juridičeskij byt drevnej Rossii*] che, accolto come articolo programmatico sul primo numero del nuovo “Sovremennik” e bersagliato da accese polemiche, costituisce uno dei testi seminali dell’occidentalismo russo. Secondo lo storico moscovita, alla base dell’intero sviluppo sociale e politico dell’Europa moderna sta l’idea del valore assoluto della persona umana, dell’individuo autocosciente; tale principio era sconosciuto al mondo antico, in cui “non si aveva alcuna idea dell’uomo al di fuori delle determinazioni di casta, di ceti, di nazionalità e di cittadinanza”, ed è stato introdotto in Europa dal Cristianesimo, che “ha aperto e sviluppato profondamente nell’uomo il mondo interiore, invisibile, spirituale”, affermando la sua autonomia come entità spirituale e persona morale⁵⁸.

Si tratta di una delle idee portanti di Hegel, che in *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* [Lezioni sulla filosofia della storia] distingue tre fasi in cui il principio personale emerge gradualmente nella civiltà occidentale: lo spirito greco come “libera, bella individualità” in cui il mondo soggettivo è ancora legato al fondamento naturalistico e si esprime non come “spiritualità libera che determina se stessa”, bensì come “naturalità trasformata in spiritualità”; il mondo romano come dominio della “personalità astratta” che si esprime nell’universalità del diritto e nel potere dispotico; la rivelazione cristiana, “conciliazione e liberazione dello spirito, in quanto l’uomo acquista la coscienza dello spirito nella sua universalità e infinitezza”⁵⁹.

⁵⁵ Vedi in particolare: “*Osobyj put’*”: *Ot ideologii k metodu*, a cura di T. Atnašev – M. Veližev – A. Zorin, Moskva 2018 (con bibliografia di riferimento).

⁵⁶ A. Camutali, *Bor’ba tečenij v russkoj istoriografii vo vtoroj polovine XIX veka*, Moskva 1977, p. 34.

⁵⁷ K. Kavelin, *Sobranie sočinenij*. T. 1: *Monografii po russkoj istorii: Rassuždenija, kritičeskie stat’i i zametki K. D. Kavelina*, Moskva 1897, col. 745.

⁵⁸ K. Kavelin, *Naš umstvennyj stroj: Stat’i po filosofii russkoj istorii i kul’tury*, Moskva 1989, p. 19.

⁵⁹ G. W. F. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia*, 3, Firenze 1963, pp. 54, 55, 162, 232. Cfr. Idem, *Enciclopedia delle scienze filosofiche*, Milano 1996, pp. 787, 788. Sull’origine cristiana dell’i-

Nella civiltà cristiana, da un lato permane la “sfera interiore” come pietà religiosa, nel rapporto con Dio, e d’altra parte “essa è il punto di partenza per le relazioni mondane”, ossia si traduce nella sfera etico-giuridica dei rapporti fra i ceti prima nel sistema feudale, poi nello Stato moderno. Tale ideale, presente in modo ancora incompiuto, esteriore nel Medioevo come “regno del Figlio”, si sarebbe realizzato compiutamente a partire dalla Riforma luterana, trovando piena attuazione nella moderna civiltà borghese e protestante, come “regno dello Spirito Santo”⁶⁰.

Così, seguendo fedelmente le coordinate hegeliane (beninteso, tranne l’esaltazione della Prussia luterana), Kavelin afferma che “il principio cristiano dell’incondizionata dignità dell’uomo doveva, insieme col Cristianesimo stesso, trasmettersi prima o poi anche al mondo della vita civile [...]. Così, uno solo è lo scopo di tutti i popoli del nuovo mondo cristiano: il riconoscimento incondizionato della dignità dell’uomo, della persona, e il suo sviluppo onnicomprensivo”. Da tale processo, “le tribù russo-slave, tranquille, pacifiche”, sono però sempre state escluse: nella società slava, basata sul principio del clan patriarcale, “l’uomo come si disperde; non concentrandosi su nulla, le sue forze sono prive di tensione, di energia, e si disperdono nel mare dei rapporti prossimi, familiari. Non si può parlare di un sentimento profondo della persona”⁶¹.

In tali condizioni, il principio della libera individualità poteva inizialmente manifestarsi solo al vertice della gerarchia sociale e politica, ovvero nella persona del monarca riformatore – Pietro il Grande, si capisce – grazie al quale “la persona sul terreno russo si è appropriata dei propri diritti incondizionati, ha rifiutato le determinazioni immediate, naturali, esclusivamente nazionali, le ha sconfitte e sottomesse”⁶²; ma nel secolo e mezzo seguito alle riforme petrine una società civile si è pur andata formando,

sebbene con estrema fatica, e ormai le personalità autonome che la compongono cominciano a sentirsi oppresse da quel loro prototipo tanto potente quanto unilaterale: l’assolutismo riformatore e il sistema politico e civile da lui creato.

La concezione kaveliniana della storia russa culmina così in quella che possiamo definire la tesi sull’esaurimento della forza propulsiva delle riforme petrine, con tutti i loro attributi: dall’assolutismo burocratico alla compartimentazione in ceti. È Belinskij, sempre a inizio 1847, a sintetizzare questa tesi in una formula che avrà grande fortuna: “La Russia ha dato completamente fondo, ha esaurito l’epoca della riforma. In [Russia] la riforma ha compiuto la propria opera, ha fatto per essa tutto ciò che poteva e doveva fare, è venuto per la Russia il tempo di svilupparsi autonomamente, da se stessa”⁶³. Liberare la persona e definire una propria compiuta fisionomia nazionale sono per la società civile russa due processi del tutto concomitanti.

5. Nella *Cronaca*, Dostoevskij recepisce gli elementi portanti di tale schema: egli relega infatti a mero “antiquariato” le forme esteriori della tradizione (identificate col Cremlino di Mosca, alla cui ombra peraltro egli è nato) e vede nella Pietroburgo manifatturiera e commerciale l’unico possibile modello di un progresso futuro che permane “ancora nell’idea”: un’idea “appartenente a Pietro I”, che s’identifica col definitivo superamento delle compartimentazioni sociali, poiché “tutti i ceti sono chiamati all’opera comune di incarnare la sua grande idea”; essa – proprio come in Kavelin e Belinskij – “è giunta al suo limite possibile e si guarda attorno, si scava attorno, acquisisce la percezione di sé”; né manca il nesso tra fluidificazione sociale ed elaborazione di una cultura nazionale matura: “No, non è la scomparsa dello spirito nazionale ciò che vediamo in questa tendenza contemporanea, ma bensì il trionfo della nazionalità, che, pare, non è così facile distruggere sotto l’influsso europeo come pensano in molti” (18, pp. 26, 27).

L’urgenza di innescare un profondo processo di rinnovamento è certo condivisa da buona parte della

dea secondo cui “l’individuo in quanto tale” ha “un valore infinito”, il filosofo tedesco costruisce nella propria *Estetica* la fondamentale distinzione fra arte classica e arte romantica. Cfr. Idem, *Estetica*, Milano 1978, pp. 683-685.

⁶⁰ G. W. F. Hegel, *Lezioni*, op. cit., pp. 232, 263, 151.

⁶¹ K. Kavelin, *Naš umstvennyj stroj*, op. cit., pp. 20, 22.

⁶² Ivi, p. 59.

⁶³ V. Belinskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 13 t.* T. 10, op. cit., p. 19.

società civile: “da noi la sete di azione si spinge fino a una sorta di urgenza febbrile, inarrestabile”, — prosegue il *feuilleton*, in tono del tutto inusuale per un genere letterario di solito improntato a un allegro chiacchiericcio, — “tutti vogliono un’occupazione seria, molti con l’ardente desiderio di fare del bene, di rendersi utili”, poiché “la felicità non sta nell’avere la possibilità sociale di starsene con le mani in mano e giusto ogni tanto darsi delle arie tanto per variare, ma in un’eterna, infaticabile attività e nello sviluppo nella pratica di tutte le nostre inclinazioni e capacità” (ivi, pp. 30, 31).

Ma gli spunti di ottimismo della *Cronaca* finiscono qui: la sfera politica rimane bloccata, la società conserva tutte le proprie compartimentazioni, e il difetto di sbocchi reali verso l’azione genera — in chi si ostina a volerla perseguire — un mutamento financo antropologico nella celebre figura del sognatore, che nasce dunque all’incrocio tra due conati falliti: il progetto di palingenesi fourierista e la liberazione della persona secondo lo schema offerto da Hegel. La sterile e inquietante fantasmagoria in cui vegetano i “sognatori” del giovane Dostoevskij (troppo noti i passaggi relativi perché sia necessario riportarli in questa sede) è la proiezione di una vita sociale e politica bloccata da un deficit di realtà come azione capace di coinvolgere, di suscitare iniziativa attiva proprio quando un cambiamento sarebbe imposto tanto dalle leggi dell’utopia quanto da quelle della storia.

Se Ordynov è la prima rappresentazione del sognatore condannato ad avvilupparsi in un mondo di fantasmagorie illusorie quanto più tenta di calarsi nella sfera dei rapporti reali, nell’*avatar* di Katerina la Russia profonda mostra tutta la propria ambivalenza, lacerata fra un confuso anelito al conseguimento di una soggettività autonoma (ancora la *volja*) e l’incapacità di definirne i termini e di perseguirne le manifestazioni concrete: “ti farai schiava di colui che ti amerà”, — pronostica beffardo Murin alla fanciulla, — “tu stessa legherai la libertà, glie la offrirai in pegno e non la riprenderai mai più indietro”. È sempre Murin a spiegare a Ordynov il motivo del suo fallimento: “Essa è orgogliosa! Anela alla libertà senza sapere lei stessa cosa vuole il suo cuore. Così

è risultato che è meglio che tutto rimanga com’era! [...] Dagli la libertà, alla persona debole, e sarà lei stessa a legarla e a portartela indietro. Un cuore stolto non lo aiuta neppure la libertà!” (1, pp. 309, 317).

Ne deriva una compiuta fenomenologia della subordinazione volontaria, che lo stesso Ordynov traduce nella formula del “debole cuore”, risultato di traumi storici che non è possibile superare d’un tratto, con un puro esercizio di volontà. L’individuo sognatore e la collettività nazionale dal debole cuore sono i termini di una dialettica sospesa: come “conclusa integrità di senso” all’incrocio tra utopia fourierista e storicismo hegeliano, *La padrona* racconta sia di una mancata armonizzazione delle passioni fra singoli individui, che di una mancata emancipazione della società come organismo collettivo.

Il giovane Dostoevskij potrà solo iniziare un tentativo di risolvere tale empassa volgendosi alla novella sentimental-visionaria di *Belye noči* [Notti bianche] e al romanzo di formazione (*Netočka Nezvanova*), ma nel 1849 la Commissione inquirente di Nicola I troncherà imperiosa il nuovo ciclo artistico che con questi lavori si stava aprendo. E nondimeno, la scansione discreta del *continuum* storico non conosce soste, se non illusorie, e ogni dialettica bloccata è destinata prima o poi a deflagrare in una nuova “serie di possibilità”. Tredici anni dopo *La padrona*, dopo dieci anni di Siberia, Dostoevskij ripartirà esattamente dalla vecchia tesi di Belinskij e Kavelin: la “separazione” fra ceti colti e masse popolari “sta ormai terminando. La riforma petrina, proseguita fino ad oggi, è infine giunta ai suoi limiti ultimi. Più avanti non si può andare, né c’è dove andare: la strada è terminata, è stata percorsa tutta” (18, p. 36). Ma scriverlo a fine 1860 durante la campagna abbonamenti per la prima annata della rivista “Vremja”, mentre per lo scrittore e per il Paese un nuovo ciclo si sta aprendo davvero, s’inserisce in una trama storica totalmente nuova: un tentativo di definirne lo spazio travalica il presente lavoro e necessita che le indagini proseguano.

◇ *Between Hegel and Fourier. Inquiries on The Landlady* ◇

Guido Carpi

Abstract

The present essay aims to assess the efficacy of hermeneutical principles developed by Italian microhistory scholars in the analysis and interpretation of Russian culture during the Imperial era, both in its individual facets and in the overarching perspectives that emerge from them. The example under examination is Dostoevskii's *povest'* *The Landlady* (*Khoziaika*, 1847). It is dissected as a juncture between diverse political and intellectual currents: on one hand, the Fourierist utopianism, and on the other, the idea of liberating human personality as advocated by Russian Westernizers influenced by Hegel's philosophy of history. This intersection of ideologies, both familiar to the young Dostoevskii, enables us to fathom the metaphorical construct of the *povest'*, which would otherwise remain rather enigmatic. It also allows us to define its overarching meaning: an acknowledgment that, given the social and political conditions prevailing in Russia at the time, every attempt at progress is destined for futility.

Keywords

Microhistory, Young Dostoevskii, Fourierism, Petrashevsky Circle, Hegelism, Sonderweg, Russian Westernizers.

Author

Guido Carpi holds the position of full professor in Russian Literature at the University of Naples "L'Orientale". He is the author of numerous scholarly works, including the monograph *Dostoevskii as Economist* (2012, in Russian), a two-volume *History of Russian Literature* (2010, 2016, in Italian), a *History of Russian Marxism* (2016, in Russian), a *History of the Russian Revolution* (2017, in Italian), and a biographical study dedicated to Vladimir Lenin (2024, forthcoming in Italian). He has also curated an anthology of writings by Maksim Shapir, addressing verse theory and literary theory, presented in Italian (2013).

Publishing rights

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



© (2023) Guido Carpi

Testis unus, testis nullus: l'istituto della famiglia attraverso i casi giudiziari russi di fine XIX secolo

Iris Uccello

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 53-64 ◇

Lo zar Alessandro II (1855-1881) nel 1864 promulga la Riforma Giudiziaria, una di quelle Grandi Riforme (1861-1874) che mirano a svecchiare il paese e rinnovare istituzioni stantie e superate. Nel 1864 nasce un nuovo tribunale, a porte aperte, non arbitrario, ispirato dal sistema francese: con una giuria, un avvocato e soprattutto con un pubblico, che commenta e scrive sui casi giudiziari. Uno degli aspetti culturali più interessanti di questa riforma, che secondo Richard Wortman è “un lampo di luce, che illumina il tetro paesaggio degli istituti zaristi”¹, sono le svariate discussioni che l’accompagnano. Sia in fase preparatoria², sia nella messa in atto³, sia nei dibattiti sui casi giudiziari, le cui trascrizioni vengono pubblicate in tutti i maggiori giornali dell’epoca, sotto la rubrica *sudebnaja chronika* [cronaca giudiziaria]⁴.

Queste vivaci discussioni non mirano a scandagliare solo questioni prettamente attinenti alla Riforma, ma danno vita a diatribe su diversi aspetti sociali, filosofici e culturali, come, ad esempio, la famiglia, il tradimento e l’etica personale⁵. Il tribunale viene ri-

vestito di un significato nuovo: da un lato viene visto come “veramente una scuola morale per la nostra società e il nostro popolo”⁶, dall’altro è per i contemporanei specchio della società e luogo privilegiato per discussioni su temi sociali. Negli ultimi anni del XIX secolo, i giuristi pubblicano diverse raccolte di *causes célèbres*⁷, nelle quali analizzano i comportamenti degli imputati, le ragioni profonde alla base dei crimini commessi e intavolano riflessioni sulla società russa del tempo, riguardo temi come la famiglia, il matrimonio, il tradimento, la frode e le nuove teorie psichiatriche. Andrej Nos inizia così la sua raccolta *Zamečatel’nye sudebnye dela* [Incredibili casi giudiziari, 1869]:

In questi casi giudiziari, che hanno, diciamo così, un aspetto ordinario, si riflette in modo chiaro la nostra vita con tutti i suoi dettagli e la semplicità delle sue relazioni. Inoltre, i casi giudiziari di questo tipo non nascondono aspetti bui, spiacevoli della nostra esistenza contemporanea e allo stesso tempo con incredibile spessore propongono quelle domande di vita per le quali non si intravede una soluzione nel futuro più o meno prossimo⁸.

I capi di accusa contenuti in queste raccolte sono molto differenti: vanno dalla frode, all’infanticidio, fino ad arrivare al delitto passionale. I gruppi sociali coinvolti sono vari, si va da quelli contadini a quelli nobiliari. Aleksandr Ljubavskij pubblica quattro tomi di casi penali e sottolinea così la loro peculiarità:

¹ R. C. Wortman, *Vlastiteli i sudii. Razvitije pravovogo soznaniija v imperatorskoj Rossii*, Moskva 2004. Qui e altrove la traduzione è mia, tranne dove diversamente indicato – I. U.

² Prima della riforma si formano due scuole di pensiero, una liberale e una conservatrice. I liberali guidati da Pëtr Dolgorukov chiedono che la riforma sia pienamente attinente al modello europeo. I conservatori, invece, guidati da Dmitrij Budlov, vogliono che i nuovi istituti giudiziari russi si adattino all’esperienza e alla mentalità del paese.

³ Cfr. G. Džanišev, *Osnovy sudebnoj reformy: (K 25-letiju novogo suda): Istoriko-juridičeskie etjudy*, Moskva 1891; A. Koni, *Otcy i deti sudebnoj reformy. 1864-1914*, Moskva 1914; I. Gessen, *Velikie reformy 60-ch godov v ich prošlom i nastojašem*, Sankt-Peterburg 1905; A. Titov, *Reformy Aleksandra II i ich sud’ba (v obšedostupnov izložeenii)*, Moskva 1910.

⁴ Le cronache giudiziarie vengono pubblicate su: “Golos”, “Birževye vedomosti”, “Moskovskie vedomosti”, “Sankt-Peterburgskie vedomosti”, “Peterburgskaja gazeta”, “Novoe vremja”, ecc.

⁵ Si vedano, ad esempio: *Delo Umeckich*, *Delo Gruzinskogo*, *Delo*

Gartunga.

⁶ F. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, XXIII, Leningrad 1981, p. 19, trad. it. E. Lo Gatto, *Diario di uno scrittore*, Firenze-Milano 2017, pp. 428-429.

⁷ Cfr. A. Ljubavskij, *Russkie ugolovnye processy*, I-IV, Sankt-Peterburg 1866-1868; A. Nos, *Zamečatel’nye sudebnye dela*, Sankt-Peterburg 1869; N. Karabčevskij, *Okolo pravosudija*, Sankt-Peterburg 1902.

⁸ A. Nos, *Zamečatel’nye sudebnye*, op. cit., p. VII.

Non esiste nessun paese che presenti una tale varietà e unicità di crimini come la Russia: essa occupa entrambi gli emisferi, con condizioni climatiche eterogenee, ed è abitata da diverse etnie⁹.

La sfera pubblica nella Russia di Alessandro II attraversa un periodo molto favorevole. Questo tempo, definito *režim zakipanija* [regime di fermento]¹⁰, vede una relativa liberalizzazione dall'alto che permette lo sviluppo di numerosi dibattiti. Spazio per queste discussioni è la stampa e in particolar modo il giornalismo di opinione: "The mass-circulation press had served a vital function under the Russian autocracy. It established an institution between private individuals and the state in which a public opinion could take shape and find expression"¹¹. Stimolo privilegiato per questi dibattiti è il caso giudiziario che viene interpretato e commentato dagli intellettuali dell'epoca. Il "pathological public sphere"¹², ovvero quel legame che si crea tra i lettori e i fruitori di un crimine, in Russia riesce a far emergere nel giornalismo di opinione discussioni su temi lontani dalla sfera prettamente giuridica. Spesso la rappresentazione di un crimine si allontana dal crimine in sé e vive di vita propria¹³. Secondo Clifford Geertz l'interpretazione è cruciale, da sempre l'uomo interpreta ciò che avviene¹⁴. Leggere le diverse narrazioni — e dunque interpretazioni — dei casi giudiziari è un canale di accesso facilitato alla mentalità dell'epoca. Tuttavia, vero è che la fonte giudiziaria e le narrazioni che ne conseguono sono soggette a una forte strumentalizzazione e non rappresentano direttamente le idee di chi le ha espresse o il contesto culturale. Nonostante ciò, la stessa strumentalità della fonte è un prezioso strumento conoscitivo. Carlo Ginzburg, seguendo le intuizioni di Walter Benjamin, parla di

"spazzolare la storia contropelo"¹⁵, leggere le fonti storiche contro le intenzioni di chi le ha prodotte: così facendo la fonte può rivelarci informazioni nascoste. Nel nostro caso, la lettura in contropelo riguarda la strumentalità della fonte giudiziaria: essa ci permette di capire quali elementi il narratore sottolinea per impressionare o scandalizzare la società del tempo e di conseguenza quali siano le pratiche condivise e le anomalie comportamentali dell'epoca. Ma la ricchezza della fonte giudiziaria non si limita a questo. Il caso giudiziario in sé è un'anomalia, una deviazione dalla norma, ed è per questo prezioso: "le anomalie, come notò Kierkegaard, sono più ricche, sul piano cognitivo, delle norme, perché le anomalie includono necessariamente le norme — mentre non è vero l'inverso"¹⁶. Ciò che si riesce a estrapolare dalle fonti giudiziarie può essere composto in un quadro tutt'altro che uniforme, le fonti che riguardano uno stesso caso giudiziario si contraddicono e, non a caso, sono un richiamo a quella molteplicità "delle esperienze e delle rappresentazioni sociali, in parte contraddittorie, in ogni caso ambigue, attraverso le quali gli uomini costruiscono il mondo e le loro azioni"¹⁷. Di un caso giudiziario scrivono in tanti, spesso minimizzando ed esaltando dei dettagli o tacendone altri. Ma la ricchezza della fonte giudiziaria è proprio questa: quella di non essere univoca. Ginzburg ha sottolineato più volte la ricchezza gnoseologica di una fonte storica contraddittoria¹⁸. Lo studioso si interroga su quale atteggiamento debba tenere lo storico in relazione alle anomalie che si presentano nella documentazione, arrivando alla conclusione che ogni documento, "anche il più anomalo, è inseribile in una serie, non solo: può servire a gettar luce su una serie documentaria più ampia"¹⁹. Queste anomalie, dunque, rendono la realtà meno opaca e servono come "elementi rivelatori di fenomeni più

⁹ A. Ljubavskij, *Russkie ugolovnye*, op. cit.

¹⁰ T. Atnašev *et al.*, *Dvesti let opyta. Ot buržuaznoj publičnoj sfery k rossijskim režimam publičnosti*, in *Nesoveršennaja publičnaja sfera. Istorija režimov publičnosti v Rossii*, Moskvā 2021, p. 65.

¹¹ L. McReynolds, *The News under Russia's Old Regime: The Development of a Mass-Circulation Press*, Princeton 1991, p. 283.

¹² Cfr. M. Seltzer, *Serial Killers (II): The Pathological Public Sphere*, "Critical Inquiry", 1995 (22), 1, pp. 122-149.

¹³ J. Wiltenburg, *True Crime: The Origins of Modern Sensationalism*, "The American Historical Review", 2004 (109), 5, pp. 1377-1404.

¹⁴ Cfr. C. Geertz, *Interpretazione di culture*, Bologna 1987.

¹⁵ C. Ginzburg, *Schemi, preconcezioni, esperimenti a doppio cieco. Riflessioni di uno storico*, "Mefisto", 2017 (1), 1, pp. 71-72.

¹⁶ Idem, *La lettera uccide*, Milano 2021, p. 83.

¹⁷ J. Revel, *Introduzione*, in *Giochi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, a cura di J. Revel, Roma 2006, p. 30.

¹⁸ Cfr. C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Milano 2019.

¹⁹ Idem, *Microstoria. Due o tre cose che so di lei*, "Quaderni storici", 1994, 86, p. 521.

generali”²⁰.

Il caso giudiziario diviene, dunque, per due motivi fonte privilegiata di studio microstorico. Da un lato, esso mette in contrapposizione un individuo con la società: l'individuo infrange la norma e nella sua 'eccezionalità' mostra il contesto normativo in tutta la sua chiarezza, ma non solo. La narrazione dei casi giudiziari è, inoltre, largamente presente all'interno delle fonti testuali pubblicistiche, letterarie e archivistiche di fine Ottocento, e tutte le versioni e i commenti al processo penale – altamente contraddittori – permettono di notare diversi modi di interpretazione e, soprattutto, di utilizzo strumentale della propria cultura.

I casi presi in analisi sono due: il caso Kairova e il caso Kronenberg.

Nastas'ja Kairova (1844-1888)²¹, di anni trentuno, figlia di un maggiore, ex segretaria di redazione presso “Birževye vedomosti”, nella notte tra il 7 e l'8 luglio del 1875 si introduce nella dacia Mel'nikova e infligge con una lametta quattro ferite profonde alla testa e al collo della moglie del suo amante, Aleksandra Velikanova, che però resta in vita. Kairova viene trovata in stato confusionale con indosso la sola camicia da notte dagli studenti Venirov e Velenikin e da due *gorodovye* [poliziotti], Chajnert e Jakimec. Viene imprigionata nel carcere di Petergof, dove rimane fino all'11 novembre 1875, quando viene trasferita per 11 mesi presso l'Ospedale psichiatrico Svjatoj Nikolaj Čudotvorec di San Pietroburgo. Vi rimarrà undici mesi. Il 28 aprile 1876 inizia il processo a suo carico. Il caso viene discusso presso la terza divisione del tribunale distrettuale di Pietroburgo. Il giudice è Vladimir Lichačëv, l'accusa è portata avanti dal procuratore Vladimir Slučevskij e la difesa è affidata all'avvocato Evgenij Utin, pubblicista e avvocato di grande fama a suo tempo. L'accusa è quella di tentato omicidio, ma la donna viene giudicata non

colpevole dalla giuria e scagionata²².

Un'altra *cause célèbre* dell'epoca è quella che vede protagonista un nobile banchiere russo di origini polacche, figlio di un magnate delle ferrovie, Stanislav Kronenberg (1846-1894), di ventinove anni. Viene denunciato il 28 luglio del 1875 con l'accusa di aver torturato sua figlia, Maria Kronenberg, di anni sette. A denunciarlo è la *dvorničicha* [portinaia] Ul'jana Bibina, domestica dello stesso Kronenberg. La donna, sin dall'arrivo di Kronenberg alla dacia con la compagna e la bambina, aveva notato che spesso il volto di Maria era insanguinato; di sera, sentiva le grida e i pianti della bambina. Una settimana prima della denuncia, Bibina si era presentata da Kronenberg minacciandolo di denunciarlo alla polizia se questo non avesse smesso di torturare la figlia. Per qualche giorno le punizioni inflitte con le verghe erano cessate, per poi riprendere. Bibina, dunque, si rivolge alla polizia e Kronenberg viene portato in tribunale con l'accusa di tortura. Il caso Kronenberg viene discusso il 23 gennaio 1876 presso la prima divisione del tribunale distrettuale di San Pietroburgo. Chiamato a difendere il banchiere è Vladimir Spasovič, celeberrimo avvocato e pubblicista di fine Ottocento, l'accusa è affidata a A.(?) Kolokolov, il giudice è Aleksej Lopuchin. Stanislav Kronenberg viene assolto, poiché, come si legge nei documenti del procuratore, la punizione inflitta dall'uomo non è da considerarsi una tortura, ma rappresenta piuttosto l'applicazione dell'autorità paterna²³:

Le punizioni ai bambini, che siano state inflitte in virtù del potere genitoriale, non possono essere associate all'articolo 1489 vd.

²⁰ Idem, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Torino 1986, p. 191.

²¹ Nastas'ja Kairova diventa una famosa giornalista di guerra alla fine dell'Ottocento, il suo nome è citato in due dizionari bibliografici (N. Golicyn, *Bibliografičeskii slovar' russkich pisatel'nic*, Sankt-Peterburg 1889; S. Ponomarev, *Naši pisatel'nicy: bibliografičeskij slovar' russkich pisatel'nic, knjazja N. N. Golicyna*, Sankt-Peterburg 1891), che però non contengono informazioni dirette sulla vita della scrittrice.

²² Le informazioni sul caso Kairova sono tratte dalle cronache giornalistiche: *Sudebnaja chronika*, “Golos”, 29-30.04.1876, 118-119; *Sudebnaja chronika*, “Golos”, 02-03.05.1876, 121-122; *Sudebnaja chronika*, “Novoe vremja”, 29-30.04.1876, 59-60; *Sudebnaja chronika*, “Peterburgskaja gazeta”, 29-30.04.1876, 82-83.

²³ Le informazioni sul caso Kronenberg sono tratte dai materiali processuali conservati in archivio: *Po delu dvorjanina S. Kronenberga, obvinjaemogo v istjazanii svoej maloletnej dočeri*, 1876, Sankt-Peterburg, CGIA, f. 487, op. 1, d. 1654; *Delo Peterburgskogo okružnogo suda po obvineniju S. Kronenberga v istjazanjach svoej maloletnej dočeri*, 1880-1931, Moskva, GARF, f. 564 Koni Anatolij Fedorovič, op. 1 e dalle cronache giudiziarie: *Sudebnaja chronika*, “Golos”, 24-29.01.1876, 24-29; *Sudebnaja chronika*, “Birževye vedomosti”, 24-30.01.1876, 23-29; *Sudebnaja chronika*, “Sankt-Peterburgskie vedomosti”, 24-28.01.1876, 24-28.

Codice penale per tortura e sevizia, per l'impossibilità di riconoscere criminali quelle azioni che sono compiute non con un proposito malvagio, come ad esempio nei casi segnati vd. Codice penale, ma per un diritto che appartiene ai genitori 165 vd. X tomo. parte I²⁴.

A prima vista può sembrare che questi due casi non abbiano molto in comune, ma vi sono molteplici aspetti che li legano. Innanzitutto, entrambi i casi sollevano numerose discussioni pubblicistiche, alle quali l'*élite* intellettuale partecipa attivamente. Non mancano, infatti, commenti da parte di scrittori di primo piano: Fëdor Dostoevskij, Michail Saltykov-Ščedrin, Pëtr Boborykin, Aleksej Suvorin. I casi penali vengono discussi attivamente poiché toccano problematiche importanti per l'epoca. Da un lato, ci si interroga sull'integrità e l'imparzialità dei nuovi istituti del tribunale russo: la giuria e l'avvocatura. Da un punto di vista umano-filosofico, i casi toccano problematiche quali il tema della colpa e la responsabilità personale di ogni uomo, temi molto cari a Dostoevskij²⁵. Dal punto di vista sociale, essi stimolano considerazioni riguardo la questione femminile – che proprio in quegli anni assume un ruolo importante nel dibattito sociale in Russia – riguardo la famiglia, i diritti dei bambini, il liberalismo e la questione slavofila²⁶.

In questo studio, la lettura dei casi giudiziari si concentrerà su un aspetto in particolare: la visione della famiglia alla fine del XIX secolo, che porta con sé altre due questioni fondamentali, la questione femminile, ovvero il ruolo della donna nel nucleo familiare, e la visione del potere genitoriale. Questi casi, infatti, ci permettono di trovare: “in the little what eludes us in the large, to stumble upon general truths while sorting through special cases”²⁷.

Le cronache pubblicistiche riguardo al caso Kairova, “che a suo tempo sollevò molte chiacchiere”²⁸, non si soffermano sull'accusa di omicidio. Non importa, pare, che Aleksandra Velikanova sia stata quasi ferita a morte. Ciò su cui si dirige l'attenzione, e ciò che più preoccupa i cronisti, e in seguito i commentatori, è piuttosto Kairova in quanto donna, e la sua relazione con Vasilij Velikanov, in quanto uomo adultero. Si tenta di definire, infatti, chi sia tra i due il colpevole.

Di Kairova si parla in modo molto diverso nelle varie cronache. In “Golos” Kairova è “una donna di media statura, dalla pelle olivastria, con tratti del viso grossi, quasi rozzi e non più giovanissima. Ha il viso allungato e dal colore pallido, con zigomi ampi: il petto quasi infossato. Parla così piano che molto di ciò che dice non si sente”²⁹. In “Sankt-Peterburgskie vedomosti”: “Una donna di carattere dispotico che desidera detenere il potere sugli uomini”³⁰. In “Peterburgskaja gazeta”: “L'accusata Kairova di statura media, smilza, con una faccia energica, pallida, tutta vestita di nero, si comporta in modo discreto, sebbene abbia testimoniato in modo tranquillo e dignitoso lo ha fatto a voce bassissima come se stesse ingoiando le lacrime”³¹.

La tendenza a mettere in risalto aspetti positivi o negativi della donna riflette l'intenzione di giustificare o condannare Velikanov. In “Novoe vremja” l'uomo viene descritto così: “Parla in modo poco sicuro e cerca di fare una buona impressione. Ma non ci riesce. Dispensa una moltitudine di dettagli di un certo tipo, di quelli che per qualsiasi animo sensibile risultano spiacevoli da ascoltare”³². Nello stesso articolo si sottolinea la dipendenza di Velikanov dall'alcool: “Lui era un marinaio: ‘per me bere dieci bicchierini è come per gli altri berne uno’”³³. In “Sankt-Peterburgskie vedomosti” Velikanov è presentato quasi come una vittima dell'accaduto: “Il

²⁴ *Po delu dvorjanina*, op. cit., pp. 12-13.

²⁵ Cfr. O. Turyševa, *Vina kak predmet chudožestvennoj mysli: F. M. Dostoevskij, F. Kafka, L. von Trier*, Moskva 2018.

²⁶ Cfr. B. A. Engel, *Mothers and Daughters: Women of the Intelligentsia in Nineteenth Century Russia*, Cambridge 1983; L. Engelstein, *The Keys to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia*, Ithaca 1992; W. G. Wagner, *Marriage, Property, and Law in Late Imperial Russia*, Oxford 1994; S. Ekštut, *Rossija pered golgofoj: Epoha Velikich reform*, Moskva 2010; B. A. Engel, *Marriage, Household and Home in Modern Russia*, London 2022.

²⁷ C. Geertz, *Islam observed*, Chicago 1971, p. 4.

²⁸ *Sudebnaja chronika*, “Peterburgskaja gazeta”, 29.04.1876, 82, p. 3.

²⁹ *Sudebnaja chronika*, “Golos”, 29.04.1876, 118, p. 4.

³⁰ *Sudebnaja chronika*, “Sankt-Peterburgskie vedomosti”, 29.04.1876, 117, p. 4.

³¹ *Sudebnaja chronika*, “Peterburgskaja gazeta”, 29.04.1876, 82, p. 3.

³² *Sudebnaja chronika*, “Novoe vremja”, 29.04.1876, 59, p. 3.

³³ *Ibidem*.

testimone Velikanov (alto, dalle spalle larghe, un uomo di statura grossa, trentatré anni) a causa della debolezza del suo carattere non sapeva come separarsi da Kairova³⁴. La moglie è una donna fredda, e Velikanov, come è giusto che sia per un uomo, cerca semplicemente il soddisfacimento dei propri bisogni fisici. Velikanov vuole tornare con la moglie, dunque viene sottolineata la sua fede nell'istituzione matrimoniale, ma è Kairova, 'donna dispotica', a non permettere che ciò avvenga. L'uomo non è altro che vittima delle circostanze. "Peterburgskaja gazeta", al contrario, connota in modo negativo Velikanov: "Velikanov, uomo di alta statura, che non esprime niente con il suo aspetto fisico se non la soddisfazione in sé stesso, offre la sua testimonianza in modo disinvolto, come se si desse delle arie, il che produce una sensazione non molto piacevole"³⁵.

Tutte queste versioni sono reali, non si contraddicono, ma indicano visioni diverse e pareri contrastanti sul matrimonio e sul ruolo della donna. Louise McReynolds sostiene infatti che: "Russians used the reformed legal system to pave a path of subjecthood toward citizenship"³⁶.

A Fëdor Dostoevskij e al giornale dove lavora come redattore, il "Graždanin", non piace Kairova. Kairova ama di un amore carnale, non cristiano, mira alla distruzione dell'unione familiare. Ciò che più di tutto crea indignazione nello scrittore è che l'avvocato di Kairova, Evgenij Utin, giustifica il delitto della donna, ritenendolo espressione di un amore sofferto e doloroso. L'avvocato utilizza anche le stesse parole che Cristo aveva riservato a Maria Maddalena, "ella ha amato molto, molto le sarà perdonato"³⁷. Dostoevskij sostiene che la donna poteva essere assolta, ma non giustificata: "Per quanto mi riguarda personalmente, sono semplicemente contento che la Kairova sia stata rilasciata, non però che sia stata assolta"³⁸.

Dopo la morte di Kairova, Nikolaj Leskov prepa-

ra alla pubblicazione un *Diario* che la donna aveva scritto — in attesa di processo — nell'ospedale psichiatrico Svjatoj Nikolaj Čudotvorec di San Pietroburgo. Leskov scrive una prefazione al testo e individua in esso chiari elementi di malattia mentale. Lo scrittore sottolinea che: "Se il tribunale avesse preso la decisione di punirla, come voleva Dostoevskij, avrebbe commesso un'ingiustizia sconvolgente e scandalosa"³⁹.

Dostoevskij e Leskov partono, però, da una diversa visione del concetto di punizione e colpa. Leskov legge nelle parole dostoevskiane l'accusa di mancata applicazione di una pena giuridica, Dostoevskij, invece, critica il mancato riconoscimento di una colpa esistenziale e cristiana. Lo scrittore critica il fatto che spesso la giuria provi compassione per il criminale, lo giustifichi e non gli permetta di riconoscere il proprio peccato: "Che cosa succederebbe se, preparandosi coscientemente ad un delitto, il delinquente dicesse a se stesso: 'Il delitto non esiste'? Anche allora il popolo lo chiamerebbe uno 'sventurato'? Può darsi anche che lo chiami così; senza dubbio, anzi, lo chiamerà così; il popolo è compassionevole; e non c'è nulla al mondo di più infelice di un delinquente che non si consideri un delinquente: è un animale, è una bestia"⁴⁰. Kairova è colpevole del tentato omicidio e non può sottrarsi a questa colpa.

In tribunale vengono presentate le testimonianze mediche sia dell'accusa, dai dottori Djukov e Majdel', che dalla difesa, dai dottori Čečott, Rogozin e Merževskij. L'accusa cerca di dimostrare che Kairova ha agito consapevolmente, la difesa invece vuole convincere la giuria che la donna ha agito in un momento di *vremennyj affekt* [raptus], e ci riesce. L'articolo del "Graždanin"⁴¹ critica fortemente l'assoluzione per motivi psichiatrici, tendenza mutuata dall'Occidente:

La moda nel riconoscere la mancanza di responsabilità in un criminale, soprattutto in un omicida, a causa di un raptus emotivo

³⁴ *Sudebnaja chronika*, "Sankt-Peterburgskie vedomosti", 29.04.1876, 117, p. 4.

³⁵ *Sudebnaja chronika*, "Peterburgskaja gazeta", 29.04.1876, 82, p. 3.

³⁶ L. McReynolds, *Murder Most Russian: True Crime and Punishment in Late Imperial Russia*, Ithaca 2002, p. 2.

³⁷ F. Dostoevskij, *Polnoe sobranie*, XXIII, op. cit., p. 19, trad. it. E. Lo Gatto, *Diario di uno scrittore*, Firenze-Milano 2017, p. 429.

³⁸ Ivi, p. 7-8, trad. it. E. Lo Gatto, *Diario*, op. cit. p. 413.

³⁹ O. Makarova, *Sud'ba kakim-to rokovym obrazom stavit menja poperëk Vašej dorogi...: "Delo Kairovoj" i ego sled v biografii A. S. Suvorina. Dnevnik Nastas'i Vasil'evny Kairovoj v sumasšedšem dome*, "NLO", 2005, 75, pp. 110-121.

⁴⁰ F. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, XXI, Leningrad 1980, p. 18, trad. it. E. Lo Gatto, *Diario*, op. cit., pp. 22-23.

⁴¹ X. X. X., *Mnogoe*, "Graždanin", 23.05.1876, 17, pp. 468-469.

è una delle tante tendenze giunteci qui dall'Occidente, da quel mondo dotto dove non si crede né in Dio né alla morale⁴².

“Domašnjaja beseda”, rivista conservatrice e oscurantista, pubblica il suo giudizio riguardo il caso Kairova, l'autore dell'articolo è indignato perché un'omicida è stata assolta⁴³. La questione è ben diversa, però, in altri giudizi. Suvorin, ad esempio, nel suo *Nedel'nye očerki i kartinki*⁴⁴ [Bozzetti e quadretti settimanali] dedica un articolo al caso e sottolinea come Kairova non sia colpevole, se non unicamente per aver amato troppo: “L'amore è un schiavitù e una donna si può ritenere libera solo quando estirpa questo sentimento dal proprio cuore, mi ha detto una donna dopo il processo alla signora Kairova”⁴⁵. Boborykin, dal canto suo, non crede che l'amore renda una donna debole: al contrario, secondo lo scrittore, un fenomeno tipico di quegli anni è il fatto che le donne escano alla ribalta e dimostrino un carattere ben più forte di quello maschile. Non è possibile assolvere Kairova riconoscendola incapace di intendere e di volere, poiché queste *strašnye ženščiny* [donne spaventose]⁴⁶, che escono dalla sfera domestica e si guadagnano da vivere da sole, rappresentano una nuova coscienza femminile che è ben capace di intendere e di volere: “Gli uomini hanno un carattere debole, al contrario le donne sono forti. Kairova amando Velikanov commette un'azione incredibilmente buona: lo corregge, ciò che lui da solo non sarebbe mai stato in grado di fare”⁴⁷.

Il caso Kairova dimostra innanzitutto che la donna non è più un orpello familiare, ma ricerca una libertà che non ha, un'individualità che mira principalmente a tre obiettivi: la liberazione dal ruolo domestico, il desiderio di emancipazione che passa necessariamente attraverso l'importanza del lavoro e la rivendicazione dell'istruzione femminile⁴⁸. Kairo-

va rappresenta appieno tutte queste caratteristiche. Dopo il caso giudiziario la sua vita sarà costellata di peripezie: diverrà infatti la prima donna corrispondente dalla guerra russo-turca per “Novoe vremja” e “Golos”⁴⁹, amica e probabilmente amante di Suvorin⁵⁰, vivrà una vita degna di una donna di nuovo tipo, girerà il mondo, mentre a San Pietroburgo il suo compagno Fëdor Koni (1809-1879, drammaturgo e critico letterario, padre di Afanasij Koni, celebre avvocato) si occuperà delle sue due figlie, Ol'ga (1865-?) e Ljubov' Koni (1866-1937)⁵¹, fino al suo ritorno in patria nel 1879.

Il ruolo della donna russa è, fino alla prima metà del XIX secolo, strettamente legato alla sfera familiare. La donna esiste in quanto madre e moglie, tuttavia il suo ruolo inizia a essere visto in modo diverso. Non è percepita più come un oggetto inerme; diversi intellettuali, tra cui Michajl Michajlov, Aleksandr Herzen, Nikolaj Černyševskij, Dmitrij Pisarëv ritengono che la donna debba diventare un elemento attivo, agente, all'interno della società. Nel 1858 viene aperto il primo ginnasio femminile, “Mariin-

Westport 1994, pp. 61-75.

⁴² M. F. Zirin, *Meeting the Challenge: Russian Women Reporters and the Balkan Crisis of the late 1870s*, in *An Improper Profession: Women, Gender and Journalism in Late Imperial Russia*, a cura di B. T. Norton – J. M. Gheith, Durham-London 2001, pp. 140-166.

⁴³ Il rapporto tra A. Suvorin e N. Kairova e la possibile influenza del pubblicista sul caso giudiziario e sulla carriera giornalistica della donna è analizzato ampiamente in un articolo di O'lg'a Makarova: (O. Makarova, *Sud'ba kakim-to*, op. cit.). Inoltre, le lettere di Kairova a Suvorin mostrano un evidente legame amoro tra la donna e il giornalista: Archiv Suvorinych, Pism'a (29) Kairovoj A. V. k Suvorinu A. S., Sankt-Peterburg, OR IRLI, F. 268, Op. 1, Ed. chr. 28.; Pis'ma Kairovoj A. V. k Suvorinu A. S. 14.05.1877-1880-e, Moskva, RGALI, F. 459, Op. 1, Ed. chr. 1667.

⁴⁴ Le figlie di Kairova avranno destini molto diversi. Ljubov' si guadagnerà da vivere come insegnante e sotto la protezione del fratello Afanasij Koni. Il nome di Ol'ga Koni, invece, compare nel 1890 nel registro dello stesso ospedale psichiatrico dove circa vent'anni prima era stata ricoverata sua madre. Qui Ol'ga rimarrà per venti anni, almeno fino al 1910 (Alfavitnaja kniga priema i vypiski pacientov bol'nicy Sv. Nikolaja Čudotvorca. Medicinskaja čast'. 1870-1920 gg., Sankt-Peterburg, ZGIA, F. 216). Della malattia mentale di Ol'ga Koni accenna anche Leskov nella postfazione al *Diario* di Kairova (O. Makarova, *Sud'ba kakim-to*, op. cit.). Suvorin, che non lascerà testimonianze su Kairova, ricorda nel suo *Diario* l'incontro con la figlia della scrittrice. In un primo momento la ragazza gli sembra una pazza che chiede di leggere le sue poesie, Suvorin, diffidente, è pronto a cacciarla ma poi ne prova pena, ascolta le poesie e rimane colpito dal talento della giovane (A. Suvorin, *Dnevnik Alekseja Sergeeviča Suvorina*, Moskva-London 2000).

⁴² Ibidem.

⁴³ *Strašnoe koščunstvo*, “Domašnjaja beseda”, 08.05.1876, 19, pp. 493-494.

⁴⁴ Neznakomec (A. Suvorin), *Nedel'nye očerki i kartinki*, “Novoe vremja”, 02.05.1876, 62, p. 3.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ P. Boborykin, *Ljubovnye dramy*, “Sankt-Peterburgskie vedomosti”, 11.05.1876, 129, p. 2.

⁴⁷ Ivi, p. 1.

⁴⁸ Cir. J. Costlow, *Love, Work, and the Woman Question*, in *Women Writers in Russian Literature*, a cura di T. W. Clyman – D. Greene,

skoe ženskoe učilišče”, e dopo poco più di vent’anni, nel 1881, i ginnasi femminili nel paese sono già 69.700. Nel 1859 le donne vengono ammesse alle lezioni universitarie e nel 1861 iniziano a frequentare le scuole di chirurgia⁵². Le donne più istruite cercano l’indipendenza e, per liberarsi dal giogo familiare e maritale, tentano di emanciparsi innanzitutto economicamente⁵³. Nastas’ja Kairova in questo senso è una donna di tipo nuovo o – come venivano chiamate al tempo – una *nigilistka*. Nonostante ciò, donne così controcorrente sono una rarità. Una donna di fine Ottocento che vive un destino peculiare e libero, vive tale condizione come unica e individuale⁵⁴.

Si potrebbe supporre che proprio per questo motivo le autobiografie femminili dagli anni Sessanta dell’Ottocento conoscono uno sviluppo straordinario: le donne cercano di esprimersi, di parlare della loro condizione unica e individuale. La stessa Kairova compone, mentre è reclusa nell’ospedale psichiatrico, un *Avtobiografičeskij očerk* [Bozzetto autobiografico, 1875] e un *Dnevnik* [Diario, 1876], testi nei quali la donna esprime la sua tragedia personale che si lega a una visione del mondo non convenzionale⁵⁵.

Quello di Kairova è un caso unico, ma indicativo allo stesso tempo di un modo trasgressivo di essere donna. Lei è la donna che mina l’unità familiare. La famiglia in Russia rappresenta un modello dello stato; l’adulterio, minando, così come l’incesto, la stabilità dell’unione familiare, mina la stabilità dello stato stesso. Secondo l’articolo 1585 dell’*Uloženie o nakazanijach ugovolnyh i ispravitel’nyh* [Codice penale, 1866]⁵⁶ il tradimento doveva essere per-

seguito per legge, sia dalle autorità statali che da quelle ecclesiastiche. Nel caso Kairova questo capo d’accusa in tribunale è inesistente. La donna, infatti, viene citata solo per l’aggressione, l’adulterio è piuttosto discusso dai letterati e sui giornali, ricevendo maggiore attenzione del delitto in sé. Grande attenzione è anche rivolta alla figura della donna, non più domestica e ammansita, ma “passionale, leale, con un forte carattere”⁵⁷. Questo caso straordinario provoca discussioni che si riverberano nella società russa. Per la prima volta una donna viene accusata di tentato omicidio, ma viene difesa da una schiera di intellettuali e dal suo stesso avvocato: Kairova ama, soffre e di conseguenza agisce. L’ideale di famiglia autoritaria e patriarcale proprio in quegli anni viene messo alla berlina da molti intellettuali progressisti⁵⁸. La famiglia non è necessariamente un’unità assoluta, che non può essere messa in dubbio. La famiglia esiste lì dove esiste un’unità spirituale e non è solo un’unione di individui regolata da leggi⁵⁹.

Ciò è ancora più evidente nel caso Kronenberg, che ruota attorno a due temi principali, quello dell’autorità genitoriale, al quale è strettamente legato il tema della famiglia, e quello del *počvenničestvo*⁶⁰. Il crimine colpisce fortemente la società non solo perché efferato: “La biancheria e i fazzoletti della bambina sono spesso macchiati di sangue, lei ha sempre il viso pesto e il naso sanguinante”⁶¹, ma per ragioni anche più profonde e Grigorij Gradovskij, pubblicista e professore di diritto all’Università imperiale di San Pietroburgo, le coglie perfettamente:

Il caso Kronenberg non poteva non richiamare l’attenzione della società. Alcuni, indubbiamente, erano preoccupati dal processo, spaventati che fosse un pericoloso precedente dell’intervento del

⁵² Cfr. B. A. Engel, *Mothers and Daughters*, op. cit., p. 54.

⁵³ Un chiaro esempio di questa nuova spinta delle donne al lavoro è dato dall’articolo di Maria Verdanskaja: M. Verdanskaja, *Zhenskij trud*, Sankt-Peterburg 1862, http://az.lib.ru/w/wernadskaja_m_n/text_1858_02_zhensky_trud_oldorfo.shtml (ultimo accesso: 04.05.2023).

⁵⁴ Cfr. M. Zirin, “A particle of our soul”: *Prerevolutionary Biography by Russian Women Writers*, in *A History of Women’s Writing in Russia*, a cura di A. M. Barker – J. M. Gheith, Cambridge 2002, pp. 100-116.

⁵⁵ Il *Bozzetto autobiografico* e il *Diario* di Anastas’ja Kairova sono stati pubblicati per la prima volta solo dopo gli anni Duemila: O. Babuk, *Avtobiografičeskij očerk A. V. Kairovoj*, in *Istorija otečestva v svjdetel’stvach i dokumentach XVIII-XX vekach: Al’manach*, Moskva 2001, pp. 375-387; O. Makarova, *Sud’ba kakim-to*, op. cit.

⁵⁶ N. Tagancev, *Uloženie o nakazanijach ugovolnyh i ispravite-*

l’nyh 1866 g., Sankt-Peterburg 1866, pp. 607-608.

⁵⁷ *Sud prisjažnich i delo Kairovoj*, “Peterburgskaja gazeta”, 05.05.1876, 86, p. 1.

⁵⁸ B. A. Engel, *Mothers and Daughters*, op. cit., p. 51.

⁵⁹ Il Codice penale del 1866 contiene un’intera parte, *razdel odinadzatyj* [undicesima parte], che si occupa dei delitti contro la famiglia. Qui è dimostrato chiaramente quanto immenso fosse l’intervento dello stato e della chiesa nelle questioni familiari: tradimenti, matrimoni, autorità genitoriale, ecc.

⁶⁰ Corrente filosofica e letteraria russa degli anni Sessanta del XIX secolo. Secondo i *počvenniki* la salvezza della Russia, e in generale di tutta l’umanità, era da vedersi nel semplice popolo russo. Finito ormai il tempo delle riforme petrine, bisognava ritornare alle origini, alla terra russa.

⁶¹ *Sudebnaja chronika*, “Golos”, 24.01.1876, 24, p. 3.

potere statale nella sfera dei rapporti familiari; altri, invece, desideravano vedere in questo caso il primo esempio di limitazione dell'abuso del potere genitoriale che ancora ai giorni nostri si incontra⁶².

Nel 1856 il chirurgo russo Nikolaj Pirogov pubblica *Voprosy žizni* [Questioni di vita]⁶³, dove per la prima volta si dà grande risalto al problema dell'educazione. Nasce, poi, dalla penna di Nikolaj Dobroljubov un commento a quest'opera dal titolo *O značienii avtoriteta v vospitanii* [Riguardo al significato dell'autorità nell'educazione, 1857]⁶⁴, in cui il filosofo russo chiede di fare attenzione alla persona, all'essere umano che c'è nel bambino, il bambino non è il suo educatore, bensì un essere indipendente. Dobroljubov, inoltre, nega qualsiasi possibile utilità delle punizioni fisiche. Le opinioni di Pirogov e Dobroljubov non costituiscono un'eccezione: è infatti possibile osservare, già dagli anni Cinquanta del diciannovesimo secolo, un incremento nella pubblicazione di opere innovatrici sull'educazione dei bambini. Si inizia a guardare all'infanzia come al periodo della vita più importante per la formazione dell'individuo. Lasciandosi ispirare dalle nuove teorie pedagogiche tedesche e svizzere, le famiglie più progressiste acquistano per i propri figli giochi educativi e libri per bambini⁶⁵.

Ciò che colpisce quando si consultano i documenti del caso Kronenberg è la dualità con il quale è presentata la figura paterna dell'accusato. Da un lato, l'uomo è presentato come un padre perfetto, dall'altro come un seviziatore.

Il caso Kronenberg è interessante anche perché avrà un'enorme influenza sul romanzo *I fratelli Karamazov*. Non solo per la figura dell'avvocato Fetjukovič, che chiaramente si rifà all'avvocato Spasovič, ma anche per l'interpretazione del tribunale ecclesiastico, visto come unico tribunale giusto e possibile. Gary Rosenshield sostiene che l'ultimo romanzo dello scrittore è da leggere come il capitolo finale “of still another narrative [...] comprising the Kronenberg,

Kairova, and Kornilova cases, in which Dostoevsky utters his final word on the significance of Western judicial reforms for Russian society”⁶⁶. Gli ultimi casi che toccano particolarmente lo scrittore trovano eco nei suoi romanzi, dove egli sottolinea degli aspetti precisi della sfera processuale, in particolar modo l'arbitrarietà dell'istituto avvocatorio e l'impossibilità di una giusta valutazione della colpa da parte del tribunale, poiché tutti sono colpevoli di fronte a qualcuno e nessuno può giudicare l'altro.

Fëdor Dostoevskij viene colpito fortemente da questo caso giudiziario e nel suo *Diario di uno scrittore* pubblica una serie di articoli a riguardo⁶⁷. Ciò che fortemente colpisce lo scrittore in questo caso è la retorica, usata dall'avvocato, intrisa di *fa-l's* [falsità]⁶⁸, il coinvolgimento di una bambina⁶⁹ e il fatto che una semplice donna del popolo difenda una bambina per pura bontà d'animo (un chiaro riferimento all'ideologia del *počvenničestvo*)⁷⁰ “È da notare che la bambina parlava soltanto il francese, e che Ul'jana Bibina, la portinaia, non poteva capirla bene, il che significa che le si era affezionata semplicemente per compassione, per simpatia, cosa tanto naturale nel nostro popolo semplice”⁷¹. Lo scrittore, inoltre, si serve di questo caso per riflettere sul ruolo della famiglia e dell'autorità genitoriale: “La famiglia si crea, non è data bella e pronta; non vi sono qui diritti e doveri già stabiliti, ma derivano l'uno dall'altro. Allora soltanto è duratura, allora soltanto è sacra. La famiglia si crea con l'instancabile opera dell'amore”⁷².

⁶⁶ G. Rosenshield, *Western Law. Russian Justice: Dostoevsky, the Jury Trial, and the Law*, Madison 2005, p. 6.

⁶⁷ Cfr. F. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, XXII, Leningrad 1981, pp. 50-72.

⁶⁸ Idem, *Polnoe sobranie*, XXII, op. cit., p. 50, trad. it. E. Lo Gatto, *Diario di uno scrittore*, Firenze-Milano 2017, p. 293.

⁶⁹ Quella dei bambini è una tematica importante per l'autore che viene a più riprese trattata nei suoi romanzi. Cfr.: W. Ben'jamin, “Idiot” *Dostoevskogo*, in *Devjal' rabot*, Moskva 2019.

⁷⁰ Il *počvenničestvo*, ideologia che crede nella forza rinnovatrice del popolo russo, riecheggia nel commento di Dostoevskij: un magnate dell'aristocrazia non riesce ad amare e crescere la sua stessa figlia, ma Bibina, una semplice donna del popolo, comprende e ama la bambina, pur non parlando la sua lingua.

⁷¹ F. Dostoevskij, *Polnoe sobranie*, XXII, op. cit., p. 62, trad. it. E. Lo Gatto, *Diario di uno scrittore*, Firenze-Milano 2017, p. 295.

⁷² Idem, *Polnoe sobranie*, XXII, op. cit., p. 70, trad. it. E. Lo Gatto, *Diario*, op. cit., p. 306-307.

⁶² G. Gradovskij, *Žizn' i zakon*, “Golos”, 31.01.1876, 31, p. 1.

⁶³ N. Pirogov, *Voprosy žizni. Dnevnik starogo vrača*, Ivanovo 2008.

⁶⁴ N. Dobroljubov, *O značienii avtoriteta v vospitanii*, Moskva 1986, http://az.lib.ru/d/dobroljubow_n_a/text_0480.shtml (ultimo accesso: 09.07.2023).

⁶⁵ B. A. Engel, *Mothers and Daughters*, op. cit.

I commenti di molti altri scrittori si concentrano sulla nazionalità di Kronenberg, che punisce in modo tanto efferato poiché polacco, e non russo. Boborykin, seppur convinto occidentalista (lo scrittore vivrà per quasi tutta la sua vita all'estero, tranne che dal 1876 al 1891), critica Kronenberg in quanto occidentale:

Sebbene egli viva in Russia, sebbene sia suddito russo... stando ai dettagli del processo, in lui si può vedere l'esempio del nervosismo, dell'irascibilità, dell'instabilità pienamente occidentale e mezzo francese. [...] Chi ha vissuto in Francia e chi è un attento osservatore, sa che lì, persino nelle famiglie rispettabili, picchiano e frustano i bambini fino a una certa età⁷³.

Suvorin rafforza le parole di Boborykin, vedendo la ragione delle torture nel fatto che il padre della bambina sia per metà europeo, che venga, quindi, da quella parte di mondo dove le punizioni corporali sono pratica comune: “Io ho visto verghe del genere a Parigi; lì le appendono sull'albero di Natale come decorazioni”⁷⁴.

Proviamo adesso a cambiare punto di vista e ad avvicinarci ai documenti processuali.

Stanislav Kronenberg aveva riconosciuto la figlia anni dopo la nascita. Aveva scoperto di avere una figlia illegittima, Maria, che viveva con dei contadini a Ginevra, e si era deciso a portarla con sé in Russia. Innanzitutto, va sottolineato che Kronenberg poté agire in questo modo perché la legge polacca, al contrario di quella russa, permetteva di riconoscere figli illegittimi⁷⁵. In generale in quegli anni era molto raro che un aristocratico di una famiglia autorevole, come quella dei Kronenberg, riconoscesse un figlio illegittimo.

Kronenberg appare nell'arringa dell'avvocato, ma soprattutto nelle parole dei testimoni, come un padre attento e affettuoso: “Non era mai severo con

lei, sebbene la bambina meritasse spesso una punizione”⁷⁶, “Kronenberg e Žezing⁷⁷ erano attenti e premurosi nel loro rapporto con la bambina”⁷⁸, “Kovalevskij, che lavorava da Kronenberg, ha provato a convincere che il padre amasse molto sua figlia”⁷⁹. I medici⁸⁰ che visitano la bambina non riconoscono la gravità delle ferite, ritenendole superficiali. Kronenberg, come sostiene Spasovič, utilizza delle misure punitive molto forti ma che non possono definirsi tortura: “Nell'ordine normale delle cose si utilizzano misure normali. In questo caso è stata utilizzata una misura certamente anormale”⁸¹. C'è poi un elemento che viene spesso trascurato nei commenti al caso giudiziario. Tra il figlio di Bibina, il portiere, e Kronenberg, c'erano delle diatribe economiche. *L'upravljajušij* [amministratore] della dacia Nikol'skij racconta un fatto interessante: il figlio di Bibina pretendeva due rubli per portare delle grosse quantità di acqua dal pozzo alla dacia. Kronenberg si rifiutava di dargli questi soldi e si lamentava con Nikol'skij. Inoltre, Kronenberg riteneva responsabile Bibina della scomparsa di un pollo, motivo per il quale le aveva decurtato un rublo dallo stipendio. Per queste ragioni Nikol'skij riteneva possibile che Bibina si volesse vendicare. Ad ogni modo, questi interessanti aspetti giudiziari vengono taciuti nelle discussioni che aleggiano intorno al processo. Ciò che preoccupa i pubblicisti è cogliere gli aspetti processuali che più si prestano a essere manipolati. Essi, infatti utilizzano questi casi – Dostoevskij su tutti – come strumento ideologico.

Michail Saltykov-Ščedrin nel suo commento al caso Kronenberg è l'unico a parlare del disguido del nobile con Bibina. Tuttavia, come sottolinea Viktor Vinogradov, anche per lo scrittore il caso giudiziario serve da pretesto per criticare la società⁸². Potremmo, inoltre, avanzare l'ipotesi che questo caso

⁷³ P. Boborykin, *Voskresnyj fel'eton*, “Sankt-Peterburgskie vedomosti”, 01.02.1876, 32, p. 1.

⁷⁴ Neznakomec (A. Suvorin), *Nedel'nye očerki i kartinki*, “Birževye vedomosti”, 01.02.1876, 31, p. 1.

⁷⁵ L'articolo 296 del Codice civile del Regno di Polonia (K. Gube, *Graždanskie zakony gubernij Carstva Pol'skogo*, Varšava 1877) concedeva il riconoscimento dei figli illegittimi per volontà di entrambi i genitori o per volontà del solo padre. Nelle regioni centrali dell'Impero russo bisognerà aspettare il marzo 1891 affinché il riconoscimento dei figli illegittimi diventi una pratica, sebbene difficile, almeno riconosciuta (S. Zajceva, *Uzakonenie vnebračnich detej v Rossijskoj imperii v konce XIX veka načale XX v.*, “LGU”, 2010, 3, pp. 85-91).

⁷⁶ *Sudebnaja chronika*, “Sankt-Peterburgskie vedomosti”, 28.01.1876, 28, p. 4.

⁷⁷ La signora Žezing compare in tribunale tra i testimoni ed è presentata come la compagna francese di Stanislav Kronenberg.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ I dottori Lansberg, Čerbiševič, Florinskij, Gorskij, Kremineckij.

⁸¹ *Sudebnaja chronika*, “Golos”, 24.01.1876, 24, p. 3.

⁸² Cfr. V. Vinogradov, *O jazyke chudožestvennoj prozy. Izbrannye trudy*, Moskva 1980, pp. 167-175.

ricordasse a Saltykov la sua infanzia infelice. Vasilij Krivenko ricorda le parole dell'autore riguardo ai suoi primi anni di vita:

Sapete qual è il mio primo ricordo? Ricordo che mi frustano, chi di preciso non ricordo, ma mi frustano come si deve, con le verghe. La governante tedesca dei miei fratelli e delle mie sorelle più grandi interviene in mio favore, con le mani mi protegge dai colpi e dice che sono ancora troppo piccolo per questo. A quel tempo avrò avuto probabilmente due anni, non di più⁸³.

Secondo Igor Suchich, proprio questi primi anni “servirono allo scrittore come fonte inesauribile di trame cupe”⁸⁴. Saltykov-Ščedrin è quello che offre un'analisi più oggettiva del caso giudiziario. Negli articoli dei suoi contemporanei è molto più evidente l'uso di un procedimento retorico preciso, quello della drammatizzazione. Suvorin inventa intere citazioni della bambina: “Papà mi ha frustata a lungo”⁸⁵, e sostiene che la bambina pianga fragorosamente in tribunale. Mentre in realtà Maria appare come “molto carina, una bambina bella, di buona costituzione, disinvolta, parla solo in francese e risponde alle domande – che le vengono fatte dal traduttore – senza vergogna e rapidamente”⁸⁶. Maria non piange, difende il padre. Perché dunque Suvorin ne restituisce questa immagine? Perché il processo giudiziario è qualcosa alla quale la società russa non era stata abituata: “Un padre al banco degli imputati e una bambina che testimonia contro il padre è una cosa terribilmente nuova [...] Non avevamo mai visto niente del genere”⁸⁷. Il caso è davvero unico nel suo genere. Una semplice donna del popolo porta in tribunale un magnate dell'aristocrazia russo-polacca, e non solo, l'uomo viene processato per aver punito la figlia. Le punizioni corporali ai bambini erano pratica comune nell'Ottocento⁸⁸. Tuttavia, questo caso eccezionale getta luce su un cambiamento riguardo il modo di percepire la punizione fisica. Il *liberal'nyj škol'nyj*

ustav [Statuto liberale scolastico, 1864] vieta per la prima volta le punizioni fisiche solo nella seconda metà dell'Ottocento, quando si nota una tendenza di ammorbidimento delle punizioni corporali. Nel 1908, Dmitrij Žbankov intervista 324 studentesse moscovite, 75 sostengono di essere picchiate con le verghe, 85 di aver subito altre forme di punizione fisica (colpi al viso, frustate sotto la schiena)⁸⁹. La cosa davvero interessante è che nessuna delle intervistate condanni i genitori per eccessiva severità, piuttosto ritengono la punizione fisica una pratica normale. Un altro caso che dimostra l'accettazione delle punizioni fisiche, ma anche un leggero ammorbidimento delle stesse, sono le regole educative pubblicate nell'undicesimo numero del “Žurnal dlja vospitanija” (1859) da applicare nei ginnasi del governatorato di Kiev. Queste regole, seppure con le dovute restrizioni, consentono l'uso delle verghe come metodo punitivo⁹⁰. Il caso Kronenberg si presenta come un caso unico, dunque, ma che illumina, così come il caso Kairova, dei valori che vengono per la prima volta messi in discussione. Suvorin, sebbene scosso dall'accaduto, accetta l'esito del processo:

Lui la voleva correggere. Il mezzo scelto è mostruosamente barbaro e suscita forte disgusto, ma la giuria non aveva nessun buon motivo per considerare l'imputato un criminale o un mostro di moralità che si può mandare solo in Siberia. Assolvendolo la giuria ha agito in modo intelligente... è il mio parere e lo esprimo senza mezzi termini⁹¹.

Dostoevskij, nonostante la deriva estremamente conservatrice degli ultimi anni, esprime un'idea diversa da quella di Suvorin, che ricorda la sua teoria di *slučajnoe semeistvo* [famiglia casuale]⁹² presentata ne *L'adolescente*. Secondo Dostoevskij questo caso è espressione lampante della deriva dei valori della società del tempo e dunque la famiglia non è da difendere come istituto, è qualcosa che riguarda il mondo dei sentimenti, la parte spirituale della persona. Il *fal's* [falsità] – parola che è ripetuta ben dieci volte negli articoli sul caso – sta qui nel difendere

⁸³ S. Krivenko, *Michail Saltykov-Ščedrin. Ego žizn' i literaturnaja dejatel'nost'*, Moskva 2014, p. 6.

⁸⁴ I. Suchich, *Russkaja literatura dlja vsech. Klassnoe čtenie! (Ot Gogolja do Čechova)*, Sankt-Peterburg 2013.

⁸⁵ Neznakomec (A. Suvorin), *Nedel'nye očerki i kartinki*, “Birževye vedomosti”, 01.02.1876, 31, p. 2.

⁸⁶ *Sudebnaja chornika*, “Sankt-Peterburgskie vedomosti”, 24.01.1876, 24, p. 5.

⁸⁷ Neznakomec (A. Suvorin), *Nedel'nye*, op. cit., p. 2.

⁸⁸ I. Kon, *Telesnye nakazanija detej v Rossii: prošloe i nastojaščee*, “Istoričeskaja psihologija i sociologija istorii”, 2011, 1, pp. 74-101.

⁸⁹ Cfr. D. Žbankov, *Izučenie voprosa o polovoj žizni obučaščichsja*, “Praktičeskij vrač”, 1908, 27, pp. 470-74.

⁹⁰ N. Dobroljubov, *Pedagogičeskie sočinenija*, Moskva 1949, p. 66.

⁹¹ Neznakomec (A. Suvorin), *Nedel'nye*, op. cit., p. 2.

⁹² F. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, XIII, Leningrad 1975, p. 455.

la famiglia, quando la famiglia non c'è. Dostoevskij è certo che Kronenberg non è un vero padre, non riesce a costruire un'unità spirituale intorno a sé e proprio per questo non c'è nessuna famiglia da difendere, che è comunque emblematico di una nuova visione dell'unità familiare.

Il caso Kronenberg e il caso Kairova sono casi unici, ma, nella loro unicità, mostrano, da un lato, il contesto normativo in cui si sviluppano, dall'altro la messa in discussione di questo stesso contesto normativo. L'assoluzione di una donna adultera, l'accusa da parte di una contadina rivolta a un membro dell'aristocrazia sono possibili grazie alle Grandi Riforme, alle idee liberali che esse stimolano, e alla costituzione di un tribunale a porte aperte che crea discussione e confronto nella sfera pubblica dell'epoca. Il paese diventa sempre più istruito e l'istruzione superiore dà la possibilità all'*élite* di aprirsi a nuove idee progressiste. Non bisogna sorprendersi se i giuristi e gli intellettuali vengono ispirati dalle teorie positiviste, da un'ideale di famiglia legato ai sentimenti e non alla legge, dalle idee di progresso legate all'istruzione, all'etica professionale. Questi casi sono in grado, per la prima volta, di formulare un nuovo ideale di famiglia che critica fortemente l'illimitata autorità accordata ai mariti sulle mogli e sui figli. Queste nuove spinte liberali, però, non verranno consolidate attraverso promulgazioni di nuove leggi familiari, o con l'abolizione di quelle esistenti, questo soprattutto per l'immensa influenza del potere zarista e del potere ecclesiastico sulle questioni familiari⁹³. La forza del legame tra potere secolare e potere religioso si vede soprattutto nel 1884, quando il Consiglio di Stato dell'Impero russo chiede al ministero della giustizia di riguardare la legge sulla separazione matrimoniale e nel 1897 viene presentata una nuova proposta. La nuova formulazione non elimina completamente la posizione dominante del marito ma mina la natura assoluta della sua autorità, garantendo protezione ai membri della famiglia più subordinati. Tutti i ministri accettano la proposta, ma Konstantin Pobedonoscev (procuratore del Santo Sinodo dal 1880) è l'unico a bloccarla. Questo sarà l'ultimo intervento della chiesa sull'unione

matrimoniale⁹⁴. Nel 1862 era stato pubblicato il manifesto *Molodaja Rossija* [La Giovane Russia]⁹⁵, dove si chiedeva di abolire il matrimonio e crescere i bambini comunitariamente e non in famiglia. Questo manifesto segna un punto di non ritorno. L'inizio di un processo interno di rinnovamento degli istituti e dei valori dell'epoca zarista che era ormai partito e non si sarebbe più arrestato.

www.esamizdat.it ◇ I. Uccello, *Testis unus, testis nullus: l'istituto della famiglia attraverso i casi giudiziari russi di fine XIX secolo* ◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 53-64.

⁹⁴ Cfr. L. Engelstein, *The Keys*, op. cit., p. 34.

⁹⁵ L'autore del manifesto è Pëtr Zaičnevskij (1842-1896), studente presso la Facoltà di fisica e matematica dell'Università di Mosca. Zaičnevskij nel 1862 scrive dal carcere di Tver' questo manifesto contenente, tra le altre cose, un programma di colpo di stato di tipo blanquista. Il manifesto, pubblicato illegalmente, conoscerà una grande diffusione e verrà riconosciuto come manifesto del movimento rivoluzionario giacobino-repubblicano.

⁹³ Cfr. W. G. Wagner, *Marriage, Property*, op. cit., p. 135.

◇ *Testis unus, testis nullus: An Epistemology of Family Culture in Russian Fin-de-Siècle Judicial Cases* ◇

Iris Uccello

Abstract

In this article I will conduct a microhistorical analysis of two of the most resounding cases in the second half of the nineteenth century: the Kairova and Kronenberg cases. The trials interested the intellectual élite, including writers such as F. Dostoevskii and M. Saltykov-Shchedrin, because they touched on important topics of that time: family, childcare and women's roles. The judicial case is a cultural palimpsest and a facilitated microhistorical subject, since it clearly shows the unique and the exceptional in history. The defendants act against the norm, creating an opposition that showcases the limits of the norm and allows for a deeper understanding of the macro context (social norms) in relation to the micro context (breaching of the norm). Through the study of archival, publicistic and literary sources regarding the judicial cases I will discuss the ideas of family, gender and constituted power which was changing in fin-de-siècle Russia.

Keywords

Russian Realism, Judicial Trials, Journalism, 19th Century, Microhistory.

Author

Iris Uccello acquired her master degree in Russian literature at Saint Petersburg State University in 2020. In 2018 she worked as an intern at the Hermitage Museum, in 2020 as an intern at the manuscript section of the Institute of Russian literature (The Pushkin House). Currently, she is a PhD student in Russian literature at the University of Verona. Her PhD research proposes a microhistorical analysis of the most resounding judicial cases on family issues, used extensively as source material for literary and publicistic works at the end of the nineteenth century. She has published articles on Dostoevskii, microhistory and its interplay with literature in reshaping 'big narratives'. Her academic interests in 19th-century Russian cultural history, prerevolutionary female literature and Russian realism have led her to take part in various conferences (Basees, Mloda Slavistika etc.).

Publishing rights

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



© (2023) Iris Uccello

Two Views on Ukrainian Culture of the Late 1910s-Early 1920s in Two Open Letters from the Year 1960¹

Maria Mayofis

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 65-84 ◇

1. If we try to find a common framework for the microhistorical method, given that it is practiced by humanities scholars from different countries and schools of thought, we might approach this task by combining three components: the meticulous work of the researcher at the level of individual cases and micro-social relations, their examination in as many contexts as possible and scrupulous attention to minute details, with the intention of deciphering them historically, that is, by considering what these details could mean and what role they could play in the context where they emerged². In doing so, the question addressed by this study is not reduced to the usual series of case-study questions, but claims to generalize at a higher level than that of the individual cases chosen for analysis³.

The protagonists of microhistorical research are often people whose behavior and life choices both follow established social norms and challenge them⁴, and the tasks of such research explicitly involve

seeking out and emphasizing the agency of historical subjects, their ability to produce and transform ideas, make important decisions, consciously build relationships with family members, neighbors, colleagues, partners and, of course, with readers, if these actors are creators of texts themselves⁵.

If we consider the history of literature, especially Russian and Soviet literature of the last two hundred years or so, we will be surprised to find that this model quite accurately captures a range of contemporary approaches to the study of writers as historical actors. It does not require great intellectual courage to speak of a writer's agency: since the late 18th and early 19th centuries, writers have consistently claimed that their texts and public behavior (and sometimes even private behavior) are crucial to society, even if they deliberately avoid discussing public issues⁶. Literary history – if it is to consider not only artistic texts but also individual writers' biographies, the large and small communities they associated with, the public and state institutions whose principles of operation they had to recognize or ignore – is essentially a microhistorical discipline⁷. But even if this has not yet been generally

¹ I would like to thank Maxim Lukin and Mykhailo Nazarenko for their invaluable help with the archival and bibliographic research, and an anonymous peer reviewer of "eSamizdat" for significant contribution in the work on this article.

² C. Ginzburg – C. Poni, *The Name and the Game: Unequal Exchange and the Historiographic Marketplace*, in *Microhistory and the Lost Peoples of Europe*, ed. by E. Muir – G. Ruggiero, Baltimore 1991, pp. 2-10; G. Levi, *On Microhistory*, in *New Perspectives on Historical Writing*, ed. by P. Burke, Cambridge 1992, pp. 93-113.

³ S. G. Magnusson – I. M. Szijsjártó, *What is Microhistory? Theory and Practice*, London - New York 2013.

⁴ On the concept of 'normal exception' see: C. Ginzburg – C. Poni, *The Name*, op. cit.; C. Ginzburg, *Microhistory: Two or Three Things that I Know About it*, "Critical Inquiry", 1992 (XX), pp. 10-35; E. Grendi, *Repenser la micro-histoire?*, in *Jeux d'échelles. La micro-analyse a l'expérience*, ed. by J. Revel, Paris 1996, pp. 232-243. It is important for literary historians that the 'normal exception' can appear not only as a subject (a potential protagonist of the study), but also as a particular document or set of documents, which allow us to discover and describe a reality that had remained hidden.

⁵ B. S. Gregory, *Is Small Beautiful? Microhistory and the History of Everyday Life*, "History and Theory", 1999 (XXXVIII), pp. 100-110.

⁶ See, for example: Iu. Lotman, *Sotvorenje Karamzina*, Moskva 1987; Idem, *Aleksandr Sergeevich Pushkin: Biografija pisatelja*, in *Pushkin: Biografija pisatelja. Stat'i i zametki, 1960-1990*, Sankt-Peterburg 1995; Idem, *Roman A. S. Pushkina "Evgenii Onegin": Kommentarii*, Sankt-Peterburg 1995, pp. 21-184; S. Schahadat, *Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, München 2004; K. Ospovat, *Terror and Pity: Aleksandr Sumarokov and the Theater of Power in Elizabethan Russia*, Boston 2016; A. Zorin, *Leo Tolstoj*, London 2020; D. Khitrova, *Lyric Complicity: Poetry and Readers in the Golden Age of Russian Literature*, Madison 2021.

⁷ Another approach to microhistorical literary history is demonstrated in: S. Bru – L. Somigli – B. Van den Bossche, *Futurism: A Micro-*

acknowledged, microhistorical methods are particularly useful for studying literature of the late Soviet period.

Microhistory as a method is heuristically useful, and the text produced by the researcher can be entertaining and fascinating if the subject and corpus of sources analyzed are chosen with care. The researcher who works as a microhistorian often faces the challenge of creating an individualized, thick description⁸ that leaves room for conjecture, hypothesis, dating and attribution, while at the same time pointing out questions that cannot be answered precisely. For this, one needs some excess or, at any rate, a fair amount of detail in the sources consulted. However, this compaction and excess of sources should stand out against a background of noticeable informational scarcity, if not a vacuum, when it comes to other aspects of history and culture of the same period. It is therefore no coincidence that microhistory became so popular in the study of the late Middle Ages and early Modern Age: the European 16th and 17th centuries are precisely the epochs in which particular events, characters or problems became the subjects of detailed descriptions which now allow for the illumination of potential objects of microhistorical study, for these objects to enter the spotlight.

In this respect, the history of Soviet literature hardly seems the most suitable period for microhistorical analysis: it has preserved, at first glance, too many sources, and the literary process of the late Soviet era looks like a fully illuminated stage with almost no areas of shadow and no visible darkness left. This impression, however, is misleading.

The public existence of late Soviet literature was defined by a series of rules and interactions, many of which were not formulated officially, but were realized through semi-private, behind-the-scenes communications between participants in the literary pro-

cess. Moreover, in different local contexts – determined by the specifics of the region, city, publishing house or press, a literary group to which one or another author belonged, or the patrons he turned to for help – these backstage rules of the game could differ significantly, as did hierarchies of status, basic values, and the main goals of literary activity and literary struggle⁹.

These rules, as well as the practices they engendered, which in turn led to adjustments of the rules, can be reconstructed using the methods of microhistory: here, the material is partially preserved, and evidence of such communications and isolated traces of discussions of the “rules of the game” can be found in the public record¹⁰.

Moreover, the diversity of local contexts with their own rules of the game, typical of late Soviet literary life, seems to specifically call for microhistorical analysis, which involves a gradual, layered “dismantling” of contexts. At the same time, it should be noted that the actors themselves, who existed in several contexts at once, easily switched and moved from one set of rules, communication practices and values to another. Situations proved more difficult when actors (and authors!) who existed in different contexts and had little interest in what was happening outside their literary world (which they often considered the most important – if not the only – one) entered into private and public exchanges. This intentionally ‘limited’ view was often reinforced and became almost immutable when the defining factors for a given author’s literary community, movement or single-mindedly formed context included the strug-

history, Cambridge [UK] 2017.

⁸ The polemic between microhistorians and Clifford Geertz’s cultural anthropology is well known (see, for example: G. Levi, *On Microhistory*, op. cit.). However, it is significant that it runs along the lines of uniqueness/multiplicity, homogeneity/heterogeneity of cultural contexts to be reconstructed and deciphered, but not the very possibility of creating ‘thick descriptions’.

⁹ On the concept of ‘backstage’ in late-Soviet literary history see: I. Kukulin – M. Mayofis – M. Chetverikova, *Kuluarne improvizatsii: social’naia kooperatsiia, obkhod pravil i protsessy kul’turnogo proizvodstva v pozdnem SSSR. Stat’ia pervaiia*, “Novoe literaturnoe obozrenie”, 2022, 174, pp. 81-101; Idem, *Kuluarne improvizatsii: social’naia kooperatsiia, obkhod pravil i protsessy kul’turnogo proizvodstva v pozdnem SSSR. Stat’ia vtoraia*, “Novoe literaturnoe obozrenie”, 2022, 175, pp. 190-228.

¹⁰ On the microhistorical skill of reading ‘between the lines’ when interpreting sources from the Soviet period, see: C. Ginzburg – I. Dayeh, *Philology and Microhistory: A Conversation with Carlo Ginzburg*, “Philological Encounters”, 2022, 7, pp. 197-232. It is telling that, when discussing microhistorical research, Ginzburg praises Leo Strauss’s essay *Persecution and the Art of Writing* (1941), one of the first historical descriptions of the ways in which authors used allegorical coding of meanings under totalitarian regimes.

gle against censorship, discrimination on political, ethnic, religious grounds, the consequences of repression and the restoration of the memory of repressed writers. The risks, costs and tensions of these struggles often made writers less sensitive to other contexts (and their rules and values), and this, in turn, would generate tension and even open conflict. The emergence of such quarrels and conflicts in Soviet public space offers literary historians an opportunity to spot this mismatch of contexts, to reconstruct them in detail, and to investigate why they remained mutually invisible to the participants in a literary battle.

When contemporary scholars interpret polemical exchanges in the Soviet press, they usually assume that these disputes were primarily motivated by ideological differences and/or by the authors' affiliation with different groups or currents. The examples of mismatched contexts that I analyze in this paper can help us reach a better understanding of a particular type of public communication in which the authors of polemical remarks could read and frame certain situations differently depending on the literary politics they considered most important to them.

2. This paper will focus on a discussion, or, more accurately, a quarrel, which broke out in late October – early November of 1960 on the pages of “Literary Gazette” [Literaturnaia gazeta], the main periodical of the Union of Soviet Writers, which was nicknamed “Literaturka” in Soviet literary circles. The discussion actually consisted of two open letters. The author of the first one, Maksym Ryl'skii, a renowned Soviet Ukrainian poet and recipient of two Stalin prizes, addressed his former friend, the famous prose writer Konstantin Paustovskii, accusing him of making unacceptable mistakes in the descriptions of Ukrainian culture of the late 19th – early 20th century, most of which in the third volume of his memoirs, *In that Dawn* (*Nachalo nevedomogo veka*), published in 1958.

Ryl'skii's letter opened with declarations of deep love and appreciation of Paustovskii's work, but then expressed keen regret that “in relying on his truly amazing, but not always precise memory”, Paustovskii

“is not very accurate with names, facts, quotations”¹¹. Ryl'skii first points out minor mistakes, like describing the color of wild pigeons as white when it is actually grey (“sizyi”), or misquoting a famous poem by Mikhail Lermontov *Kogda volnuet-sia zhelteiushchaia niva...* (“When, in the cornfield, yellow waves are rising...”).

However, Ryl'skii soon proceeds to cases when Paustovskii's “negligence” leads to “much more impactful consequences”. Among them is a fragment from *In that Dawn* where Paustovskii describes Simon Petliura's nationalist-democratic rule in Kyiv (1918–1919) and compares the people he calls “haydamaks” (a common term for paramilitary troops during the Civil war) to his memories of Ukrainian theatre from his early childhood, i.e. the 1890s. Paustovskii believed this was the theatre of Panas Saksaganskyii and remembered how “almost in every performance the same *haydamaks* had their eyes lined with chemical blue, and danced a rollicking *hopak*”¹².

This comparison elicited a lengthy admonition from Ryl'skii. First, he reminded Paustovskii that Saksaganskyi was a renowned theatre director, “one of the most glorious sons of our people” whose achievements “were acknowledged by many great masters of the Russian stage”, including Stanislavskii, and that Saksaganskyi personally opposed self-exoticizing elements, like the *hopak*, and fought for a “realistic and democratic theatre”. Then, Ryl'skii points out that Saksaganskyi's theatre did not exist in Kyiv at the time of Paustovskii's childhood, and the theatre he remembers was probably an enterprise of Saksaganskyi's cousin, Mykola Sadovskyi, which staged such historical dramas as *Savva Chalyi*, *Handzia*, and *Bondarivna* by Ivan Karpenko-Karyi, and *Bohdan Khmelnytskyi* by Mykhailo Staritskyi. Thus, Paustovskii's reminiscences about the vulgar *hopak* appeared very

¹¹ Here and subsequently, the article cites the following publication: M. Ryl'skii, *Otkrytoe pis'mo Paustovskomu*, “Literaturnaia gazeta”, 29.10.1960, p. 4.

¹² A Ukrainian folk dance that first emerged as a male dance among the Zaporozhian Cossacks. After *hopak* began to be performed on stage since the end of the 18th century, it became a concert dance and was included to operas, ballets and films.

selective and biased.

The second criticism was directed at Paustovskii's characterization of the Ukrainian artist Mykola Pymonenko. Paustovskii considered him a representative of the same self-exoticizing trend that he had noted in the theatre: "This aged man worked in his workshop from memory alone. With incredible speed and carelessness, he painted all sorts of pretty huts, cherry orchards, mallows, sunflowers, and girls in head-to-toe ribbons". The whole passage concludes with the following statement: "Petliura tried to revive this sugary Ukraine. But, of course, nothing came of it". For Ryl'skii, this reference to Pymonenko's art also seemed contemptuous. He reminded readers of Pymonenko's achievements, as well as the books and articles devoted to his work.

The final point of Ryl'skii's claims concerned the characterization of the Ukrainian language at the time of Petliura and the Directory, which Paustovskii provides in his memoirs. Paustovskii calls this language "Galician" and condemns the large number of foreign borrowings and its heavy-handedness in favor of the popular language of the "perky young maidens", familiar to him from his childhood. Ryl'skii argues that the language criticized by Paustovskii is the very language "in which Kotliarevskii, Kvitka, Shevchenko, Marko Vovchok, Panas Mirnyi, Lesia Ukrainka, Kotsiubinskyi..." [i.e. the most popular classics of Ukrainian literature – *M.M.*] had written, and that the writer's linguistic expertise should not be limited to the language of the "Kyiv milkmaids".

Paustovskii responded with his own confused and aggrieved "Open letter" in the same newspaper a week later. He could not understand or explain to readers why, after many years of collaboration and friendship, Ryl'skii was harshly criticizing his autobiographical prose and even Paustovskii himself as a person and writer. Some of Ryl'skii's accusations, according to Paustovskii, originated in his desire to prove that the theatrical character of Petliura's rule in Kyiv (which Paustovskii points out in his memoirs) casts a pall over all of Ukrainian culture of this period. Paustovskii also thought that in some cases Ryl'skii had not listed actual mistakes, but facts

which could be represented in a variety of ways, or merely enforced his own taste and views as the only correct option available to respectable literati, as in the case of Mykola Pymonenko.

So why are you trying to impose your taste and your evaluation of that artist on me and to translate a simple, substantive conversation about Pymonenko "into a plan" of resentment against Ukraine? You put the question in such a way as to say that my non-recognition of Pymonenko is evidence of my dislike of all Ukrainian culture. Such conclusions are simply unbelievable. And one more thing. You cannot seriously argue that Pymonenko is a great artist just because he was friends with Repin¹³.

To neutralize the criticism of his work, Paustovskii provided the reader with proof of his deep and sincere ties with Ukrainian culture and with Ryl'skii in particular.

I remember a lot. I remember the sandy steep banks of the Dnipro, the quiet and warm backwaters where we wandered with you, our so-called 'Aksakov-style' fishing, the curious interlocutors – 'grandpas', who were born 'back in the time of Tsar Alexander II', our remarkable companion-writer Vadim Okhremenko, a magically beautiful pond with golden carps somewhere around Fastov or Popelnaia, where we tried to go several times but never went; the sonnets you have dedicated to me; the steamships on the Dnipro, where you used to read your poems and [Alexander Pushkin's] *Eugene Onegin* [in Ryl'skii's translation into Ukrainian] to the female collective farmers (almost all of them were or seemed beautiful to me), women wiped their tears with shawls made of printed cotton, the kindest Alexander Kopylenko, who took us on his 'Antelope-Gnu' [i.e. rattletap car], fierce disputes with [the famous film director Oleksandr] Dovzhenko about what poems should be read to a beloved girl, winter Crimea in the light snow, playing the piano to the roar of the North-East wind, jokes and arguments, those first days of the war in Kyiv, when you and Iurii Ianovskii saw me off to the front and we said good-bye fraternally somewhere in the Great Podvalnaia Street – and many, many other things¹⁴.

3. On the day after Paustovskii's letter was published in "Literaturnaia gazeta", the central newspaper of the All-Union Supreme Soviet "Izvestiia" addressed this dispute with a short, but very remarkable anonymous note. It was most probably written by the editors of the newspaper and was addressed to the editors of "Literaturnaia gazeta". It sounded like a real reprimand, saying that there was no reason for this dispute to take place in a public venue.

In both M. T. Ryl'skii's letter and K. G. Paustovskii's reply, it is difficult to find anything that could serve as an occasion for a

¹³ "Literaturnaia gazeta", 03.11.1960, p. 6.

¹⁴ Ibidem.

serious dispute. Therefore, it is impossible for the reader to understand what caused the harsh tone of the letters, especially since both writers are worthy representatives of fraternal literatures [i.e. Ukrainian and Russian – *M.M.*] and their participation in truly great literary affairs is dear to all.

It is surprising that the editorial board of *Literary Gazette* saw fit to print these letters. It would have been much more reasonable if the authors had exchanged their quips by regular mail...¹⁵

This note came out on November 4, three days before the holiday commemorating the October revolution. The common rule for the major Soviet newspapers of this period was as follows: the closer a newspaper issue was to the anniversary of the October revolution, the more optimistic and uncritical the published texts should be, and the more praise of the achievements of the Soviet state, economics and society should be included. Although the note about Ryl'skii's and Paustovskii's exchange was printed on the very last page of the issue, it was a clear sign that the publication of the two open letters was seen as unwelcome by the highest ranks of Soviet leadership. Given that the chief editor of "Izvestiia" was Nikita Khrushchev's son-in-law Aleksei Adzhubei, the reprimand to "Literaturka" could have been written under Khrushchev's direct order. The text of the reprimand leaves no doubt about what was considered undesirable and even dangerous. The quarrel seemed to destroy the very important propagandistic image of "fraternal collaboration" between writers living and working in the Russian Federation and in the Ukrainian Soviet Socialist Republic.

A month later, the editor in chief of "Literaturnaia Gazeta" Sergei Smirnov had to resign from his position. We know from archival publications that Smirnov had already attempted to resign in August, 1960, but was kept in his position by the Department of propaganda of the Central Committee of the Communist Party¹⁶. That is why his resignation in late 1960 seemed unexpected. For many weeks

after the decision had been made, he was replaced not by an actual editor-in-chief, but by an 'acting' editor-in-chief, Valerii Kosolapov. So, we may conclude that the 'open letter affair' could be one of the reasons for Smirnov's forced resignation.

Ryl'skii's essay is rather well known in Ukrainian literary scholarship. It is considered a skillful and successful attempt to use a specific occasion to speak about national stereotypes and Russian chauvinism¹⁷. Volodymyr Panchenko argues that even though Paustovskii was criticizing the same feature of Ukrainian culture of the 1920s that other Ukrainian poets, such as Mykola Bazhan, also regarded as fruitless self-exoticization, Bazhan was doing it from inside the culture, while Paustovskii did it from the outside. Ryl'skii had every reason to think that his former friend Paustovskii did not notice, or did not want to notice, any Ukrainian cultural phenomena besides the archaic and exotic – and also exoticized – peasant culture¹⁸.

While I agree with all these conclusions, I nevertheless insist they are not sufficient for an adequate understanding of this quarrel. There are several curious details that make us pose additional questions and search for possible answers. Let me list these details in order:

1. Ryl'skii's open letter was published long after the novel he was criticizing had appeared: the second part of the memoir cycle *In that Dawn* came out in early 1958, in the third volume of Paustovskii's collected works, while Ryl'skii's open letter was written in October 1960. This means we are analyzing not an immediate, but rather a delayed and self-restrained reaction.
2. The publication of Ryl'skii's open letter was unexpected and painful for Paustovskii, it led to a breach in his friendship with Ryl'skii, and their ties were not restored before Ryl'skii's death in 1964. However, Ryl'skii himself continued to mention Paustovskii in a positive light in his critical essays on ecological

¹⁵ "Izvestiia", 04.11.1960, p. 4.

¹⁶ V. Ogryzko, *Nerazgadannye tainy Kataeva*, "Literaturnaia gazeta", 2017, 4 <https://reading-hall.ru/publication.php?id=17839> (latest access: 03.05.2023) (Full text of this article is published only on the Internet. I am forced to cite a relatively recent issue of "Literaturnaia gazeta", which is notorious for being an ultra-rightist periodical, since this interview provides the only reference to the archival source that mentions Smirnov's attempt to resign in August, 1960).

¹⁷ V. Aheieva, *Mystetstvo rivnovahy: Maksym Ryl'skii na tli epohy*, Kyiv 2012, pp. 310-311.

¹⁸ V. Panchenko, *Estafetna palichka "velmozhnykh, ale laskavikh chuzhozemtsiv..."*, "Ukrainskii Tizhden", 07.06.2015, <https://tyzhden.ua/estafetna-palychka-velmozhnykh-ale-laskavykh-chuzhozemtsiv/> (latest access: 03.05.2023).

topics, calling him one of the best writers at describing the beauty of nature.

3. Ryl'skii first formulated the key critical points of this open letter in his correspondence with a schoolteacher and ardent student of Ukrainian culture, Mykola Kosharnivskyi, in March 1960, i.e. more than six months before he sent his open letter to "Literaturnaia gazeta"¹⁹. He admitted that he had intended to publish something about Paustovskii's memoirs and promised that perhaps one day he would do so.

4. For some reason, that day comes seven months later, i.e. in October 1960. In his cover letter to "Literaturnaia gazeta" Ryl'skii asks the editor-in-chief to publish his text as soon as possible²⁰.

5. According to the cover letter, the text first had a different title, *On some mistakes and blunders of K. Paustovskii*²¹. This title obviously refers to an established journalistic style and recalls the critical 'exposé' articles of the Stalin-era 'anti-cosmopolitan' period more than the 'open letter' style. Judging from this cover letter to the chief editor of "Literaturka", we may presume that initially Ryl'skii did not plan a public letter exchange, and prepared a monologue that would demonstrate his willingness to defend Ukrainian culture from vulgarization and external attacks.

6. The editors of "Literaturka" decided to change the form and genre of Ryl'skii's text, transforming it into an open letter that invited a response. Changes of this magnitude would have required serious editing and negotiations over the text, as well as communication with the addressee, who had to confirm ahead of time that he would submit a response. However, the editors honored Ryl'skii's wishes and published his text just two weeks after it had been sent to them from Kyiv. Knowing the usual pace of editorial work, we may assume that everything was done quite fast, and yet we still do not know the reason for this urgency.

If we also consider the editorial note from

"Izvestiia" and Smirnov's subsequent resignation from the position of chief editor, the entire story turns out to be not a "small thing," as Vira Aheieva calls it in her monograph on Ryl'skii's poetry²², but a serious incident that attracted the attention of party leadership and influenced the future fate of the major Soviet literary periodical. This is why it deserves thorough micro-historical analysis, and I would like to present its preliminary results.

4. The first thing that should be mentioned about these two remarkable publications from 1960 is that they were preceded almost two years prior by another letter exchange which, however, was not accessible to the general public. In late 1958, a group of Ukrainian writers addressed a letter to Paustovskii which they first sent to the editors of "Literaturnaia gazeta", and which the editors, in turn, forwarded to the for State Publishing House for Literary Works, the publisher of Paustovskii's six-volume collected works, including the third part of his memoir cycle, the novel *In that Dawn*. The letter was signed by a group of Ukrainian writers that included Ryl'skii. The very idea of sending the letter not to the publisher, but to the editors of the central newspaper of the Soviet literary world proves that idea of publicly criticizing Paustovskii had emerged long before October 1960, but apparently was not supported by the editors of "Literaturnaia gazeta". The main – and only – accusation that Paustovskii received from these Ukrainian poets concerned the same issue that Ryl'skii would address in 1960: Paustovskii's characterization of the artist Pymonenko. They did not agree with Paustovskii's representation of Pymonenko as depicting Ukraine in an overly sugary and glamorous manner (Ryl'skii would criticize Paustovskii about this same point in 1960). In his response, Paustovskii formulated some of the statements he would later use in his open letter to Ryl'skii. First, he emphasized that he was very devoted to Ukraine and its culture, and that blaming him for insulting Ukraine because of his low estimation of Pymonenko's work was not fair. Second, he claimed that the Ukrainian writers' reprimands

¹⁹ M. Ryl'skii, *Zibrannia tvoriv v dvadtsiati tomakh*, 20: Listi. 1957-1964, Kyiv 1990, p. 117.

²⁰ Ivi, pp. 184-185.

²¹ Ibidem.

²² V. Aheieva, *Mystetstvo rivnovahy*, op. cit., p. 310.

over his description of Pymonenko simply proved that they tended to enforce a specific type of censorship: “The Ukrainian cultural figures who sent a letter to the *Literary Gazette* are attacking the independence of judgment, freedom of taste, and criticism”²³. Last but not least, Paustovskii interpreted the whole situation of addressing a collective critique to him as appealing to rhetorical devices that were characteristic for the campaigns of the Stalinist period and should be set aside for good under the new political and social conditions of the Thaw. He was particularly angered by the word “unprincipled” (“besprintsipnyi”) which, in his view, had belonged to the language of Stalinist campaigns and had usually been deployed to completely discredit the opponent on ideological grounds.

When preparing his response to Ryl’skii’s letter, Paustovskii would repeat some of the fragments of this text from January 1959 word for word. The final idea expressed in the earlier, unpublished letter is, however, omitted in the open letter published in November 1960, yet important for understanding its major implications and consequences. This was a declaration of significantly diverging views on Ukrainian culture shared by Paustovskii, on one side, and by his opponents from Ukraine, on the other. The vocabulary he uses here is also worth our attention. He speaks of a “true”, or “authentic” (“podlinnyi”) Ukraine, insisting that his ideas for how it should develop were more relevant than those of his counterparts who criticized him for not loving Pymonenko’s works. Although the letter was not published, Ryl’skii and its other authors, who would certainly have been apprised of Paustovskii’s response, would have been offended by his insistence on having not just a right, but a claim to authority in speaking of Ukrainian culture.

Thus, this series of letters of 1958–1959 reveals the main polemical strategies used by both sides. The first, elaborated by Ryl’skii and his Ukrainian colleagues, included, among other things, unreflexive usage of the vocabulary of late Stalinist propa-

ganda. The second, suggested by Paustovskii, took this very unreflexivity as proof of his moral righteousness and basis for his own self-confident view on how to describe Ukraine. The fact that a previous letter criticizing Paustovskii for his dislike of Pymonenko was written and sent to him in 1958, can explain Paustovskii’s anger and anxiety in the late 1960: he was struck not by Ryl’skii’s position as such, since he already knew it, but by the fact it was widely publicized by the main Soviet literary periodical.

5. First, what did Paustovskii write in the third part of his memoir cycle that made Ryl’skii so furious about his depictions of Ukrainian culture in 1918–1919, and why did the memoirist make such clumsy and inaccurate statements? Paustovskii understood quite well that the third part of his memoir cycle, the novel *In that Dawn*, was the most questionable of all the parts he had already published. Therefore, he did not even attempt to submit it to any of the ‘thick’ literary journals and saved this text for his upcoming collection of works. The problematic status of the text was due to two reasons. The first was Paustovskii’s political position in 1917–1920. He was not an orthodox Bolshevik, and the decisions he made about his own work and movements were dictated by his unwillingness to live in and work for Soviet Russia. The second was his own concept of the revolution and its role in his own biography. It was too aestheticized, very different from the descriptions of the major historical forces already canonized by the classics of socialist realism. So, it had to be presented not as a part of the contemporary literary process, but rather as a part of the personal heritage of the mature writer.

Let us turn to the first of the two reasons. Paustovskii had to somehow explain in his memoirs his hasty departure for Kyiv from revolutionary Moscow in the summer of 1918, his work as a journalist during the rule of Hetman Pavlo Skoropadskiy (April–December 1918), then the Directory (in Kyiv, December 1918–August 1919), and then, after the capture of the Ukrainian capital, under the Whites in August–October 1919. The explanations Paus-

²³ K. Paustovskii, *Pis'mo k gosudarstvennomu izdatel'stvu khudozhestvennoi literatury*, 07.01.1959, <http://paustovskiy-lit.ru/paustovskiy/letters/letter-311.htm> (latest access: 03.05.2023).

tovs'kii provided about his own actions and their motives were rather vague, but his writing became much clearer when addressing subjects that, as he had learned long before, required univocal evaluation. One of those subjects was Skoropadskyi's and Petliura's rule in Kyiv. Paustovskii tried to express his utmost disdain towards not just the governments, but the elites and cultures that emerged and were formed in that period. So, in trying to distance himself from the political forces that were considered hostile and incompetent, he slandered all of Ukrainian culture during that brief period. According to Paustovskii, it was immature and chaotic, as everything in the political life of that time seemed to be. For Ryl'skii, on the contrary, it was the beginning of the future Ukrainian cultural Renaissance of the 1920s, when the complicated (and, in his view, very democratic) prerevolutionary culture was passing its legacy on to the diverse and multi-faceted culture of the 1920s.

The dispute over the Ukrainian language was particularly crucial here. Paustovskii considered the Ukrainian language of Petliura's Ukraine a product of artificial and superficial Galician influence, since the full development of the literary language had been blocked by the policy of Russification until the Revolution of 1905, when the so-called Ems Ukaz, or Ems Decree, aimed at suppressing Ukrainian culture, lost its legal power. In fact, at this time, Halychyna, or Galicia, i.e., the Ukrainian area of Austro-Hungary, was one of the places where the real modernization of the Ukrainian language was carried out by local intellectuals; that is why Paustovskii called this modernized language "Galician". However, the literary work and linguistic innovations of the writers who lived on the territory of the Russian Empire were also significant²⁴. For Ryl'skii, this language was a legitimate heir to the classic Ukrainian literature of the second half of the 19th-early 20th centuries: "[...] it is the language of a great people, the language of wonderful literature, represented before the October Revolution by the names of Kotlyarevskyi, Kvitka, Shevchenko, Marko Vovchok, Panas Mirny, Lesia

Ukrainka, Kotsiubynskyi"²⁵.

While Ryl'skii tried to rehabilitate many of the writers of the Ukrainian Renaissance repressed during the Great Terror and forcibly forgotten after it – such as his friend and colleague Mykola Zerov (1890-1937) – and insisted that the diversity of the literary field of the 1920s could serve as an example for contemporary literary development²⁶, Paustovskii did not acknowledge the validity and distinctiveness of that culture.

In a 2015 publication, Volodymyr Panchenko noted that the way Paustovskii treated Ukrainian culture in the third part of his memoir cycle could have reminded Ryl'skii of a similar incident that happened around the time period described in *In that Dawn*²⁷. In November 1919, Il'ia Erenburg published in the newspaper "Kievskaya zhizn'" [Kyiv Life] an article entitled *On Ukrainian Art*. Although Erenburg agreed that there was a phenomenon that could be designated by the terms "Ukrainian art" and "Ukrainian culture", he nevertheless was quite reserved in recognizing its richness and originality. He insisted that contemporary Ukrainian poetry was much indebted to the Russian poetry of the Silver Age, that the state of the fine arts was even more deplorable, that Ukrainian "Young theatre" was "poisoned" with "undemanding modernism". He was also very critical of the contemporary Ukrainian language: "The Ukrainian language has grown and lived in the countryside; transplanted to the office of a philosopher or to the street of a modern city, it has faded and withered away"²⁸.

This publication would not have gone unnoticed by the Ukrainian literary community. Several weeks later, the poet, translator, literary scholar (and, what is important for our story, close friend of Ryl'skii) Mykola Zerov published a review, or more accurately, a response to Erenburg's article. Zerov insisted that Erenburg's text was very characteristic

²⁵ M. Ryl'skii, *Otkrytoe pis'mo*, op. cit.

²⁶ See his poetic manifesto published just a couple of weeks after the open letter: M. Ryl'skii, *Naddesnianskie razdumia*, "Sovetskaia kul'tura", 12.11.1960, p. 2.

²⁷ V. Panchenko, *Estafetna palichka*, op. cit.

²⁸ Erenburg's article is cited from the publication: I. Erenburg, *Ob ukrainskom iskusstve*, in *Na tonushchem korable: stat'i i fel'etony 1917-1919 gg.*, Sankt-Peterburg 2000, pp. 154-157.

²⁴ Iu. Shevel'ov, *Vnesok Halychyny u formuvannia ukrainskoi literaturnoi movy*, Kyiv 2003.

of its time, the period of the “persistent campaign of Kyiv’s agents of the volunteer [Denikin – M.M.] government against Ukrainian books, schools, and science”²⁹. Zerov even admits that some of Erenburg’s points are fair, but he argues that the most important thing is not ‘what’ Erenburg said, but ‘how, in what tone’ he said it. Erenburg was too arrogant and contemptuous, which prevented him from adequately understanding the new Ukrainian art and its origins. “Like every representative of the pan-Russian culture from the local philistines, he considers himself competent to pass authoritative verdicts on Ukrainian culture – without a thorough study of it”.

However, if Ryl’skii was clearly inspired by the analogous Erenburg-Zerov polemic, Paustovskii could have been unaware of it, as he had left Kyiv for Odesa soon after the city was recaptured by the Denikin army (the so-called Volunteer Army of Russia’s South) on October 17th, 1919, and the government announced a new wave of mobilization. At least, this is how Paustovskii describes his escape from Kyiv in the autumn of 1919 in the final chapters of *In that Dawn*³⁰. In other words, the similarity in the assessment of Ukrainian culture in Erenburg’s texts of 1919 and Paustovskii’s memoirs of the late 1950s was most likely a product of what Zerov defined as the specific position of Russo-centric cultural elites both in Russia and in Ukraine, rather than Paustovskii intentionally aligning himself with Erenburg’s position. According to Zerov, they could not express solidarity with the policy of national persecution (first by the tsarist and then by the Denikin government), and at the same time, they did not

have the courage to openly protest it. In my view, when it comes to the late 1910s and late 1950s, this position was defined by a belief that one’s cultural outlook, life experience and Ukrainian episodes in one’s biography could give one the right to determine within what boundaries and in what way the Ukrainian national revival of the late 1910s-early 1920s should have taken place.

There was one more important factor that could have made Ryl’skii take particular offense at some fragments from Paustovskii’s Kyiv chapters. The entire memoir cycle features a consistent leitmotif, which can be described as the author consciously and explicitly rejecting his Ukrainian and Polish heritage and substituting it for a Russian identity (or, as Paustovskii more often calls it, Middle Russian). This motif is on display in statements such as the following:

Since this summer, I have been forever and with all my heart attached to Central Russia. I know of no country with such great lyrical power and so touchingly picturesque – with all its sadness, tranquility, and vastness – as the middle belt of Russia. The magnitude of this love is difficult to measure. Everyone just knows it. You love every blade of grass, drooping with dew or warmed by the sun, every mug of water from a forest well, every tree over a lake, its leaves fluttering in the windless air, every cry of a rooster, and every cloud that floats across the pale and high sky.

And if I sometimes wish I could live to be a hundred and twenty years old, as Grandpa Nechipor³¹ had predicted, it is only because one life is not enough to experience in full all the charm and all the healing power of our Russian nature³².

In other words, Ryl’skii might have understood quite well why Paustovskii had to describe his time in Kyiv in 1918 and 1919 with a certain degree of self-alienation. But he could not forgive Paustovskii’s superficial and sweeping conclusions about the cultural situation of this period, which was dear to him, and which had suddenly become a topic of great attention and sharp demand in Ukraine, as he well knew.

6. That same year, 1960, an artistic group entitled

²⁹ Zerov’s article is cited from the following publication: M. Zerov, *Ukrainske pismenstvo*, ed. by M. Sulima, Kyiv 2003, p. 304. On November 8/21, 1919, i.e. 5 days after the publication of Erenburg’s article and apparently several days before the publication of Zerov’s piece, Denikin’s counter-intelligence officers shot two prominent Ukrainian poets, Vasyl Chumak and Gnat Mykhailychenko. We may presume that the term “Kyiv agents” pointed to the fact that someone was speculating on deficiencies in Ukrainian culture, while its best representatives were killed on the order of those who called themselves representatives of the all-embracing Russian culture. I am very grateful to Mykhailo Nazarenko for calling my attention to the connection between Zerov’s publication and the execution of these two poets.

³⁰ K. Paustovskii, *Nachalo nevedomogo veka*, in *Sobranie sochinenii*, IV, Moskva 1982, pp. 667–685.

³¹ It is very characteristic that Paustovskii uses the Ukrainian name in the “Middle-Russian” context, as if he wants to specifically emphasize the ethnic legacy he rejects.

³² K. Paustovskii, *Povest’ o zhizni*, in *Sobranie sochinenii*, IV, Moskva 1982, p. 79.

“The Club for Creative Youth” was officially organized at the Kyiv October palace. It consisted of several branches, for musicians, visual artists, theater directors and actors and writers, but the literary branch was perhaps the most influential³³. Among its members were young poets such as V. Symonenko, M. Vinhranovskiyi, I. Zhylenko, V. Stus, L. Kostenko, I. Drach, M. Kholodnyi, the prose writers E. Hutsalo, Ie. Kontsevich, V. Shevchuk, and the literary critics I. Svitlychnyi, I. Dziuba, E. Sverstiuk. They soon became known as representatives of the 1960s generation in Ukrainian literature, and some of them, like Vasyl Stus, became active participants in the dissident movement. Their literary and political worldview was largely shaped by the poetic anthologies of Ukrainian poets repressed and killed by the Soviet regime³⁴. All these anthologies were published abroad, but were disseminated among the Kyiv oppositional intelligentsia. Ryl'skii knew these young poets quite well. There is a story about how the future members of the club went caroling on New Year's Eve in 1959, and visited Ryl'skii in his country house, and he generously received them with food and wine³⁵.

In the late 1950s and early 1960s, Ryl'skii was engaged in political and literary rehabilitation of his old friends and colleagues, the poets and novelists of the 1920s, who had perished in the carnage of the 1930s³⁶. And these efforts made him ideologically and aesthetically closer to the representatives of the younger generation.

The writer, critic, and Soviet dissident Ivan Dziuba recalled in an interview in 2012:

Maksym Tadeyevych, for all his cautiousness, was very much invested in the problems of young artists. I must say that the people of the sixties at first were sharply opposed to the older generation. But very soon they realized that not every member of this generation was the same. And that Dovzhenko, Tychina, Ryl'skii, Yanovsky created Ukrainian culture even under terrible conditions of non-freedom...³⁷

We can assume that when Ryl'skii conceived of and wrote his essay, and especially when he negotiated its publication in “Literaturka”, he was thinking specifically about this literary *milieu* and was trying to gain its respect by being just and brave.

1960 was also the year of a demonstrative public performance of establishing and strengthening ties between Ukrainians living in the USSR and those living in foreign countries³⁸. The Society of cultural ties with Ukrainians abroad was created to systematically inform Ukrainian communities abroad that Ukrainian culture was not oppressed on the all-union level³⁹. Although that claim was not true, the underlying goal of demonstrating the prosperity and diversity of Soviet Ukrainian culture was behind many initiatives from that period. It could be that Ryl'skii's letter to Paustovskii was also presented to the party authorities that sanctioned the publication as an example of the support provided to Ukrainian culture by the government of the USSR, which meant that even a minor insult, no matter if it had come from a famous or little-known Soviet writer, had to be noticed and corrected.

7. As we look at the events of 1960 more closely, we have to provide a convincing explanation for how and why Ryl'skii chose that specific moment for the publication of his letter, and why he insisted that the article appear as soon as possible. The reason for this choice can be easily found on the pages of the same paper that published the letters. It was the

³³ G. Kasianov, *Nezhodni: Ukrains'ka intelighensia v rusi Oporu 1960-80-kh rokiv*, Kyiv 1995, p. 19.

³⁴ *Rozstriliana muza*, ed. by Ia. Slavutich, [Detroit] 1955; *Obirvani struny: Antologiya poezii poliaglyh, rozstriljanyh, zamuchenyh i zaslanyh 1920-1945*, ed. by B. Kravtsiv, New York 1955; *Rozstriliane vidrozhennya: Antologiiia 1917-1933*, ed. by Iu. Lavrynenko, [Paris] 1959.

³⁵ V. Ageeva, *Komnata n. 13, v kotoroi rodilis' shestidesiatniki*, “BBC News Ukraina”, 30.08.2017, <https://www.bbc.com/ukrainia/n/blogs-russian-41096714> (latest access: 03.05.2023).

³⁶ M. Ryl'skii, *Poeziiia O. Olesia*, in O. Oles', *Vybrane*, Kyiv 1958; Idem, *Pro Hrygoriia Kosynku*, in G. Kosynka, *Novely*, Kyiv 1962; Idem, *Mykola Zerov — poet i perekladach*, “Zhovten”, 1965, 1; Idem, *Mykola Zerov — poet i perekladach*, in M. Zerov, *Vibrane*, Kyiv 1966.

³⁷ I. Dziuba, “*V samye glukhie vremena Vasil' Simonenko skazal: ‘Ti znaesh, scho ti — liudina?’*”, “Fakty”, 24.08.2012 <https://ia.kty.ua/ru/152223-ivan-dzyuba-v-samye-glukhie-vremena-vasil-simonenko-skazal-ti-zna-sh-csho-ti---lyudina> (latest access: 03.05.2023).

³⁸ V. Danilenko, *Politychny zminy v SRSR i Ukraini v period khrushchov's'koi ‘vidlyhy’*, “Ukraina XX st.: kul'tura, ideologiiia, politika”, 2008, 14, p. 11.

³⁹ See: P. Kravchuk, *Eti knigi chitaiut v Kanade*, “Literaturnaia gazeta”, 19.11.1960, p. 4.

so called “*Decada* [ten-day festival] of Ukrainian literature and art”, which was held in Moscow on November 12-22. The *decadas* of literature and art were a special Soviet cultural institution created in the mid-1930s to represent the diversity of ethnic cultures of the Soviet Union, as well as the so called ‘friendship of peoples’, the mutual interest of different national republics in each other’s culture and the intensive support that the ‘center’ extended to imperial ‘peripheries’⁴⁰. Apart from the goal of representing these specific ideas, the *decada* was a mode of (re)-establishing cultural hierarchies in the multiethnic USSR.

Until 1950, the *decadas* of literature and art were held separately, but after 1950 they began to be held together. This meant that, alongside discussions of literary works, there were presentations by theaters, music and dance groups, sometimes even premieres of new movies. The ten-day festivals were always timed to coincide with the publication of a large volume of Russian translations of works from the national literature being presented.

The famous Soviet writer and translator Semen Lipkin wrote about the special role of these *decadas* in his novel of the same name (*Dekada*, 1983), although it is devoted not to a *decada* of Ukrainian culture, but a *decada* of one of the North Caucasian republics of the RSFSR (Russian Soviet Federated Socialist Republic)⁴¹. One of the *decadas* he depicted took place in 1950, and another, presumably, in 1958, judging by the scenes of mass riots in Grozny in the summer of 1958 included in the novel. He demonstrated that a *decada* was not only an occasion for the representation of a republic in the imperial capital, but also a time of renegotiation of contracts, redistribution of power, and establishment of new conventions of public representation of the ‘invited’ culture, and the acceptable set of images and discourses that could be used in these

representations. Lipkin also accurately pointed to another important semantic link characteristic of the Khrushchev era. It was the memory of Stalin’s repressions of national cultures and the ethnicities with which they were associated. Despite, or perhaps because of, Khrushchev’s repeal of certain Stalinist decrees and the rehabilitation of certain repressed individuals, the memory of the repressions and deportations was still very fresh in the minds of those involved in the organization of the *decadas* held during the Thaw.

In the context of Ryl’skii’s ‘open letter’, it is important to know that the *decada* was always preceded by preliminary press coverage: multiple publications of Ukrainian writers and poets, and numerous reviews of significant recent Ukrainian works appeared in late October and early November of 1960.

The chosen timing could also have another reason. Among Paustovskii’s many mistakes, Ryl’skii mentions an incorrect quotation from a short poem by Lermontov that Paustovskii included with the publication of the fifth part of his memoirs, *Throw to the South*, which appeared not long before in the October issue of the literary journal “Znamia”. This means that Ryl’skii most likely made his final decision to write the anti-Paustovskii note as soon as he became acquainted with the text of Part 5. His criticism of the Lermontov misquotation is clearly not his main complaint about the author of the memoir *Throw to the South*. It is here that Paustovskii describes in detail literary life in Odesa in the early 1920s, his talks and interactions with Isaac Babel, Eduard Bagritskii and other Odesa Russophone writers. Comparing the extensive descriptions of literary Odesa with the absence of any representation of literary Kyiv, Ryl’skii might have been particularly hurt: it turned out that Paustovskii simply did not want to notice Kyiv’s literary life! It was hardly possible to express these claims openly, but it is very likely that the bright Odesa chapters of *Throw to the South* became the trigger for Ryl’skii’s text.

Ryl’skii was notified about the upcoming “*decada* of Ukrainian culture” well in advance. Staying at the Writer’s Art House in Gagra in August 1960, he was already planning his publications on the eve of

⁴⁰ On *decadas* see: I. Kaplan, *Comrades in Arts: The Soviet Dekada of National Art and the Friendship of Peoples*, “RUDN Journal of Russian History”, 2020 (XIX), 1, pp. 78-94; I. Kukulin – M. Mayoſis, *Kritika sovetskoi modeli romana vospitaniia v dvukh knigakh nachala 1980-kh godov ob etnicheskikh deportatsiakh*, “Novoe literaturnoe obozrenie”, 2024, 4 (forthcoming).

⁴¹ S. Lipkin, *A Decade (sic!)[Dekada]*: A novel. New York 1983 (in Russian).

the *decada*. There, in Gagra, he was actively corresponding with Moscow writers and leaders of the Writers' Union. It is possible that the preliminary agreements about the "attack on Paustovskii" were made precisely in that period, i.e. in August 1960. And this may explain why Ryl'skii's cover letter sent to Smirnov in mid-October was so brief, and clearly lacking sufficient arguments for the publication of such harsh criticism of the renowned writer.

Less clear are the reasons for Smirnov's consent to publish Ryl'skii's piece, despite the fact that it could be (and actually was) read as questioning the established 'friendship of peoples'. It is highly unlikely that Smirnov, who had no strong biographical or working ties with Ukraine, actually cared about the correctness of Paustovskii's portrayal of Ukrainian cultural life in 1918-1919.

Therefore, the motives that inspired the editorial board of "Literaturnaia gazeta" to prepare this publication can probably be explained by internal Moscow circumstances, which we will try to reconstruct here.

8. From 1956, Paustovskii caused increased anxiety among the leadership of the Writers' Union and party officials who oversaw literature. This was first provoked by Paustovskii's speech at a public discussion of Vladimir Dudintsev's novel *Not by Bread Alone* (October 22, 1956), where Paustovskii declared that the bureaucrats depicted in the novel were people who had risen through the Great Terror and were responsible for it⁴². Later, in 1957, he was criticized for his participation in and editing of the literary almanac "Literaturnaia Moskva", which was published in two issues in 1956-1957 and then branded by the leadership of the Writers' Union and by N. Khrushchev himself as a manifestation of what they called "groupism" (*gruppovshchina*), meaning an attempt to create an alternative current within official Soviet literature.

After his talk at the public debate on Dudintsev's

novel and especially after "Literaturnaia Moskva" was almost banned, Paustovskii tried to openly express his civic views and writer's credo. In May 1959, he wrote an article titled *To Whom Should We Pass Our Arms?* where he made several important statements. The first one was about him being completely ready to relinquish his place to the younger generation of writers. The second was about his own generation, which, in his view, spent too much time and resources on fighting censorship and bureaucracy. The third was an appeal to the leadership of the Union of Soviet Writers to spare the new generation from the same troubles with censorship that could lead to compromises and loss of aesthetic originality⁴³.

The article was intended for the newspaper "Literatura i zhizn'" [Literature and Life], but as soon as the editors received a copy of it, they sent it to the Department of propaganda of the Central Committee of the Communist Party to let their officials decide whether this text was worth publishing. The answer was negative; all the major figures who were responsible for managing Soviet literary life, such as the secretaries of the Central Committee and members of the Presidium of the Central Committee Mikhail Suslov and Ekaterina Furtseva, and the head of the Department of Culture of the Central Committee Dmitrii Polikarpov, became acquainted with it.

Reports of Paustovskii's suspicious or even dangerous behavior kept reaching Central Committee officials throughout 1959. On May 16, Nikolai Kazmin, head of the Department of Schools, Science, and Culture of the Central Committee, informed his superiors that Paustovskii was taking the most radical position among the opposition-minded Moscow literati and was allegedly persuading his colleagues to speak openly against the prevailing orders and rules: "They did not do anything to Pasternak. One cannot be sent to prison now. They would not do anything to us either. They cannot do anything: they are afraid of the opinion of the international community. Now it is not so easy to offend a writer. It is time for us to speak out, too". Kazmin

⁴² For a discussion of Paustovskii's 1956 talk, see: O. Rozenblium, *Sozdat' "publitsistiku v nastoiashhem smysle slova" (1956): zapis' obsuzhdeniia romana V. Dudintseva kak gazetnyi otchet i dokument samizdata*, "Acta samizdatica / Zapiski o samizdate", 2018 (IV), pp. 91-139.

⁴³ K. Paustovskii, *Komu peredavat' oruzhie?*, in *Apparat TsK KPSS i kul'tura: 1958-1964*, ed. by V. Afiani – Z. Vodopianova – T. Domracheva et al., Moskva 2005, pp. 235-238.

also described Paustovskii's cunning plan: on the one hand, to put people close to the circle of "Literaturnaia Moskva" on the editorial boards of literary periodicals, on the other "to capture the minds of talented creative young people"⁴⁴.

Meanwhile, Paustovskii was gaining more and more popularity, first among anti-Stalinists, and also among the young generation of readers who were particularly impressed by his memoirs. That is why the Department of propaganda of the Central Committee of the Communist party mentioned Paustovskii several times in its analytical notes in a rather negative context. Party officials were concerned about the growing number of copies of Paustovskii's collected volumes and individual editions that came out in the late 1950s.

The circulation of K. Paustovskii's works was planned at 75.000 copies, and the subscription was 225.000 copies. However, four months after the subscription had already been closed and four volumes had been printed, the Bookseller's Office demanded the printing of an additional 75.000 copies. Thus, the circulation of Paustovskii's works reached 300 thousand copies. [...] For the collection of his works, Paustovskii will get a honorary fee of 1.2 million rubles⁴⁵.

At the same time, those groups of Soviet writers who proved to be not just anti-Stalinist, but rather liberal-minded, often expressed their growing frustration and sometimes even exasperation with Paustovskii's memoir project. They were mainly representatives of the older generation, the one Paustovskii belonged to, and several younger ones, up to the cohort born in the mid-1920s. Some of these writers did not agree with the aestheticized worldview that became the dominant characteristic of both the protagonist and the narrative; some objected to Paustovskii's treatment of historical facts and historical material; some argued that he was just repeating, in a rather simplified form, the ideas and stylistic discoveries of modernist literature⁴⁶.

⁴⁴ *Informatsiia otdela nauki, shkol i kul'tury TsK KPSS po RSFSR o nastroeniakh riada moskovskikh pisatelei*, in *Apparat TsK KPSS i kul'tura*, op. cit., pp. 239-240.

⁴⁵ *Zapiska otdela propagandy i agitatsii TsK KPSS po soiuznym respublikam i otdela kul'tury TsK KPSS, 12.08.1958*, in *Ideologicheskie komissii TsK KPSS. 1958-1964: Dokumenty*, Moskva 1998, pp. 82, 83.

⁴⁶ I examine this topic in great detail in my forthcoming article *Kon-*

We may presume that the editors of "Literaturnaia gazeta" were well acquainted with this growing wave of dissatisfaction and realized that a public reprimand of Paustovskii from his former friend and collaborator would be silently supported by many of his colleagues. I will further quote a fragment from a letter by Alexander Deich (1893-1972), a literary critic, writer and translator who, like Paustovskii, grew up in Kyiv and moved to Moscow in the mid-1920s. Deich was a close friend of Ryl'skii and, having done numerous translations of Ukrainian writers into Russian, was regarded as an ambassador of Ukrainian culture in Moscow. It is important to know that Deich and Ryl'skii maintained permanent contact via mail and telephone, and actively exchanged information about Moscow and Kyiv literary events. As soon as Deich read Ryl'skii's 'open letter' in "Literaturka", he wrote to his friend and co-author about the reaction it caused in Moscow literary circles. It is rather interesting that he does not say a single word about the reception of Paustovskii's letter in Ukraine. For him, this entire story was about Paustovskii being inaccurate in his use of historical details and too arrogant. And all this was said by someone who was certainly aware of the Ukrainian cultural context of the late 1910s as well as the attempted political and literary rehabilitation of the murdered authors in the late 1950s:

It was impossible to sleep this morning. And it's all your fault: your open letter to Paustovskii made such an impression on Muscovites that a hail of calls came pouring in, and various callers started conversations with me about your letter. I heard not a single objection to its merits, all acknowledged the truthfulness and fairness of your speech. Only hardened admirers of Paustovskii and absolute philanthropists complained that perhaps we should not have touched him, because he was old and sick. In view of the fact that I, too, am old and sick, I can have my own judgment about it, and I find your letter necessary and timely. Back in Peredelkino, Asmus and I were indignant that he called Prof. Giliarov "an ardent admirer of German idealist philosophy", whereas Alexei Nikitich hated German idealism and was a true Platonist. It should be added that K.G. does not hesitate to assert that Lunacharskii wrote under the pseudonym Homo Novus, whereas it is known that this was the signature of A. Kugel. Moreover, in the [Paustovskii's] story you liked about Shevchenko, even provocateur Petrov, who exposed the society of Cyril and Methodius, is persistently referred to as Popov,

stantin Paustovskii's Memoirs as an Intergenerational Landmark (in the journal "Avtobiografiia").

which casts a shadow on the venerable Pavel Nikolaevich⁴⁷.

Further evidence that Moscow journalists and administrators who promoted and supported the publication of Ryl'skii's article — or joyfully accepted it — did not know much about either the Ukrainian context in 1918 and 1919, or about contemporary cultural politics in and around Ukrainian literature, can be found in another publication in “Literaturnaia gazeta” which had been arranged two days before Ryl'skii's open letter appeared, meaning the editors had already decided (or been notified) that a text condemning Paustovskii for his inappropriate representation of Ukrainian culture would come out in a few days. But this time, it was a declaration of love, not of neglect or discomfort. The published essay partly described Kyiv's cultural life in 1918 and 1919, although with a small addition about 1943, and was written by none other than Il'ia Erenburg. It was a part of his own memoir cycle *People. Years. Life* entitled *Kyiv*, and contained descriptions of those years no less ruthless than Paustovskii's in *In that Dawn*, but added a vivid conclusion:

“Kyiv. Kyiv, my homeland...” [...] I lived in Kyiv from the fall of 1918 to November 1919 — one year. During that time, there were four changes of governments, orders, flags, even signs. Only the walls against which people were shot did not change. This is the unkind story I have to tell. If I began with a lyrical digression, it is because almost all proverbs lie (or rather, present the truth in an opposite way), including the classical proverbs of the classical Romans, who said “Ubi bene, ibi patria” — “where all is well, there is my homeland”. In fact, the homeland is also where things are very bad⁴⁸.

These two publications with clearly opposite messages, which came out in quick succession in the same newspaper, created a stark contrast between Paustovskii, who despised the political life of Ukraine in 1918 and 1919 and undervalued its culture, and Erenburg, who, in spite of all the political turbulence, still called Ukraine his homeland. This ideological contrast would have been more overt if the editors, as well as their overseers at the Central

Committee of the Communist Party, knew nothing about the Erenburg-Zerov polemic of 1919.

9. In our recent articles on ‘backstage’ cultural practices⁴⁹, we have only briefly addressed the question of the literary scandals of the Thaw period, primarily focusing on ‘behind the scenes’ negotiations that helped avoid scandals. The discussion described in this article has all the characteristics of a scandal, but it shows that public conflicts also relied on a system of negotiations, as they too were part of the indirect, circumlocutory communication characteristic of the Soviet public sphere⁵⁰.

We can assume that the Moscow lobbyists who published Ryl'skii's anti-Paustovskii article were, unlike its author, not concerned with the current status of Ukrainian culture and the restoration of the image of literary life in Kyiv in 1918-1919, but rather with the possibility of challenging Paustovskii's authority in the eyes of his readers. It is almost beyond doubt that these lobbyists existed and that the decision to publish such a harsh text, especially on the eve of the *decada* of Ukrainian culture, was coordinated by higher authorities, though not personally by Khrushchev, who eventually could have criticized the publication with help from his son-in-law Adzhubei. Of course, both Ryl'skii and the editor-in-chief of “Literaturnaia gazeta”, Smirnov, could argue that Ryl'skii's text would allow him to attract patriotic Ukrainian youth to his side and thus calm down their fervor; but either way, the main motive of Ryl'skii's Moscow accomplices/supporters was to discredit Paustovskii. And Paustovskii himself understood this exceedingly clearly.

When work on this article was almost completed, I got access to the draft of Paustovskii's response which was kept among his papers at the Russian State Archive of Literature and Arts (RGALI)⁵¹.

⁴⁷ M. Petrovskii, “*Zhivem sodержatel'no i pateticheski bestolkovo...*” *Pis'ma A. Dejcha M. Ryl'skomu*, “Egupets”, 2010 (XIX), p. 254. Alexei Nikitich Gilyarov (1855-1938), was a professor of philosophy at Kyiv University; Pavel Nikolaevich Popov, 1890-1971, was a famous Ukrainian scholar of folklore.

⁴⁸ I. Erenburg, *Kyiv*, “Literaturnaia gazeta”, 27.10.1960, p. 3.

⁴⁹ I. Kukulin — M. Mayoſis — M. Chetverikova, *Kuluarnye improvizatsii. Stat'ia pervaiia*, op. cit.; Idem, *Kuluarnye improvizatsii. Stat'ia vtoraiia*, op. cit.

⁵⁰ On Soviet public sphere see, for example: T. Atnashev — M. Velizhev — T. Vajzer, *Dvesti let opyta: ot burzhuaznoi publichnoi sfery k rossiiskim rezhimam publichnosti*, in *Nesovershennaia publichnaia sfera. Istoriia rezhimov epublichnosti v Rossii. Sbornik statei*, ed. by Idem, Moskva 2021, pp. 5-80.

⁵¹ RGALI, f. 2119, op. 1, d. 518, l. 1-7. Unfortunately, drafts of the

This draft significantly differs from the final version published in “Literaturnaia gazeta”. First, there are fragments where Paustovskii clearly argues that Ryl’skii’s letter is a part of a larger literary battle and represents the “enmity of some literary groups toward non-conformist (writers)”⁵². In paragraphs later excluded from publication, he notices that Ryl’skii’s essay appeared more than two years after the novel it was criticizing had come out, and – surprisingly – on the eve of the “*decada* of Ukrainian culture”, when all writers were called to unity. In other words, Paustovskii read Ryl’skii’s letter as an assault by conservative literary circles and party functionaries who wanted to undermine his authority and ruin his reputation for his previous non-conformist public statements.

Another characteristic trait of this draft is Paustovskii’s uncertainty about how to formulate the rhetorical and grammatical structure of his text, i.e. whether to address Ryl’skii directly using the formal second person, or to present a more distant and reserved narrative, writing about his opponent in the third person.

Paustovskii’s draft is much more emotional than the published version, and, in a series of rhetorical questions highlighting the strangeness of Ryl’skii’s letter, Paustovskii tries to openly describe Ryl’skii’s statement as morally reprehensible, as sounding more like the voice of repressive power than of fair friendly critique.

Comparing the draft to the final version, one can quickly see that the editors also made efforts to change Paustovskii’s text so that it attacked Ryl’skii’s person rather than the literary and party officials whose role Paustovskii addressed in his draft. Strangely enough, despite personal accusations thrown in Ryl’skii’s face, this type of rhetoric made Paustovskii’s response look moderate and, at the same time, more convenient for censors and supervisors who consented to the publication or, at least, retrospectively approved it.

This draft leaves us, contemporary readers, with final proof that this quarrel unfolded in two cultural contexts simultaneously: the inner Ukrainian context of the Thaw-era rehabilitation of the Renaissance of the 1920s, and the Moscow fight between the conservative party supervisors with writers they considered influential and dangerous. A target of heavy critique from conservative forces, Paustovskii was primed to see any critical publication about him as an attack. Thus, he was unable to read Ryl’skii’s text differently and to see his own bias in describing Ukrainian culture.

The polemic between Ryl’skii, who in his youth was one of the brightest representatives of Ukrainian modernism, and Paustovskii, who in the 1950-1960s sought to reinvent a softened version of Russian modernism, has remained one of the many ‘non-encounters’ between writers of the two cultures, trapped by the bureaucratic rules of the game of the Soviet era. The history of these ‘non-encounters’ is a separate and important research topic which may be more important today than ever.

Appendix

*Ответ М. Т. Рыльскому*⁵³

Ваше «открытое письмо», Максим Тадеевич, настолько поразило меня [грубой несправедливостью] грубой пристрастностью и враждебным тоном, что вначале я даже не хотел отвечать на него и вступать в какие бы то ни было объяснения с Вами. [(Что касается читателей, к которым Вы обращались, то я был вполне уверен, что они прекрасно разберутся в характере Ваших обвинений.)]

Но я вспомнил многие годы нашего знакомства и даже дружбы и все же решил ответить Вам. И прежде всего напомнить об этих годах.

Я помню многое. Помню [крепкозернистые] пес-

open letter to Paustovskii are missing from Ryl’skii’s archive at the National Institute of Literature of the Ukrainian Academy of Sciences in Kyiv. Nevertheless, I am very grateful to Bohdan Tsymbal for his help.

⁵² The quote based on the text published in the Appendix to this article.

⁵³ © Konstantin Paustovskii, heirs, 2024. I thank Angelika Igorevna Dormidontova, Director of the K. Paustovskii Museum, for her help in securing permission to publish this draft. Text in angle brackets was added to the version published in “Literaturnaia gazeta”. Text in square brackets is crossed out in the draft version. Text typed in cursive is present in the draft version, but omitted from the final publication.

чаные крутояры Днепра [в Сваромье⁵⁴], огромные и теплые затоны, где мы бродили с Вами, нашу, так называемую «аксаковскую» рыбную ловлю, любопытных собеседников-«дидов», которые родились «ще за царя Александра Второго», замечательно-нашего спутника писателя Вадима Охременко, какой-то феерически-прекрасный пруд с золотыми карпами где-то за Фастовом или Попельней, куда мы несколько раз мечтали поехать, но так и не поехали, [прекрасные] сонеты, которые Вы посвящали мне, днепровские пароходы, где Вы читали на палубе колхозницам (почти все они были или казались мне красавицами) свои стихи и «Евгения Онегина», а женщины вытирали слезы ситцевыми хустками, добрейшего Александра Копыленко, возившего нас на своей «Антилопе-Гну», яростные споры с Довженко о том, какие стихи следует читать любимой девушке, зимний Крым <в легком снегу>, *пение* <игра на рояле> под гул норд-оста, розыгрыши и споры, первые дни войны в Киеве, когда Вы и Юрий Яновский провожали меня на Южный фронт и мы простились по-братски где-то на Большой Подвальной улице — и многое, многое другое.

[Что-то хорошее, почти родственное, было для меня в вашем голосе, и слегка прищуренных глазах, в юморе, в вашей неторопливости.]

И вот — «открытое письмо» от вас, как удар в спину.

Я пытаюсь понять, что произошло — и напрасно — понять трудно. Но все же письмо есть, — и раз вы нашли необходимым оповестить о нем весь Советский Союз, и как всякое письмо оно требует ответа.

Что же я могу сказать [вам, М.Т.] М.Т. Рыльскому?

Вы пишете о своей любви ко мне. Но я предпочел бы, чтобы Вы выражали [свою любовь ко мне] ее более достойным способом, чем это «открытое письмо», написанное [в манере, Вам несвойственной], безосновательно

и злобно.

Я испытал одно из тяжелейших разочарований в [своей] жизни. Тем более горькое, что Вы не имеете никаких оснований обвинять меня в тех вымышленных смертных грехах против Украины, в которых Вы решились меня обвинить.

Вы, Максим Тадеевич, великолепно знаете, как я отношусь к Украине, к ее народу и культуре. Мы об этом говорили и притом же с глазу на глаз. Вы сами [пишете], что знаете, с какой любовью я писал [биографическую] повесть о Шевченко.

Достаточно прочитать все, написанное мною об Украине [а я, как Вы знаете, наполовину украинец, выросший и воспитывавшийся на Украине] — «Далекое годы», «Тарас Шевченко», «Поводыря», «Корчму на Брагинке», «Синеву», «Александра Довженко», «Народную медицину», «Днепровские кручи» и ряд других вещей; чтобы точно узнать мое отношение к Украине и чтобы понять, что в Ваших обвинениях все [кроме случая с Лермонтовым] притянута за волосы, раздуто и потому легко опровергается.

Необычайный для вас раздраженный тон письма, передержки, придирки — все это так не похоже на Вас, что меня не оставляет мысль, что это «открытое письмо» хотя и написано Вами, но отражает вражду каких-то литературных группировок к инакомыслящим.

Вообще же я считаю, что Ваше письмо в гораздо большей степени факт морального порядка, чем литературное выступление. <В этом меня убеждает та сноска, в которой Вы намекаете на общность моих мыслей с царской цензурой. Вот, мол, Паустовский здесь пользуется тем правописанием, каким заставляла печатать украинские книги царская цензура.>

Я не могу рассказать все, что я передумал по поводу Вашего письма. Мы оба — старые люди и нам незачем причинять друг другу обиды и огорчения. Но именно потому, что мы старые люди, нам нужно *не забывать свою молодость* <проверить

⁵⁴ Svaromya (Russian name: Svaromie) is a village that had existed since ancient times on the territory of the present Kyiv region. In 1964–1966, a large part of the village was flooded during the construction of the Kyiv reservoir.

себя своей молодостью >. Среди жизни, полной признания, почета, наград и сановности, полезно почаще возвращаться к своей молодости и оценивать теперешние поступки с точки зрения чистого и расположенного к людям юноши.

Признаться, я плохо понимаю, в чем существо Вашего письма. Для чего оно написано? Каких результатов от него Вы ждете?

Чего вообще Вы хотели, выступая со своими запоздалыми (через два года после выхода книги) обвинениями? [Чего хотят люди, с Вами согласные?] Объявить меня великодержавным русским шовинистом? В это Вы сами не поверите, да и не поверит никто, кроме действительных шовинистов. Может быть, Вы хотели дискредитировать меня как писателя? Зачем? Вообще, я не могу понять, да и не только я один, Ваших побуждений.

Но я хотел бы, чтобы Вы, Максим Тадеевич, ответили, почему [в дни призывов к консолидации писателей] Вы приурочили свое выступление к украинской декаде?

И еще один вопрос — как расценить сноску, где Вы намекаете на общность моих мыслей с царской цензурой? Сноска — [это скороговорка], выглядит как шепоток. Вот, мол, между прочим [именно — между прочим] Паустовский здесь пользуется тем правописанием, которым заставляла печатать украинские книги царская цензура.

На что Вы намекаете? [Говорите прямо, а как называются такие сообщения, мне кажется, знают все. Все это останется на Вашей совести — посоветуйтесь с ней.] Как называются такие намеки «между прочим» — известно всем⁵⁵.

Все мы люди народа. И Вы, и я. Если мы любим его подлинной любовью, то нам незначем

льстить [своему народу] ему. Это принесет только вред. И незначем оскорбляться на мнения, не совпадающие с Вашими. И требовать от писателей и художников полного единства взглядов в области искусства.

Теперь *позвольте* <я попытаюсь> ответить <Вам> по порядку Ваших обвинений <хотя, говоря откровенно, мне не очень хочется тратить на это силы и время>.

Обвинение, открывающее *Вашу статью* <Ваше письмо> — самое мелкое и, пожалуй, мелочное. Я назвал диких голубей белыми. Вы охотник и пишете, что дикие голуби сизые. Я это знаю *не хуже* Вас и не хуже любого школьника⁵⁶. Но неужели Вы, как знаток природы, не знаете, что на фоне глухой и черной грозовой тучи, очень многое кажется белым, не только сизые голуби, но даже сорванная ветром зеленая листва деревьев? Здесь, очевидно, закон контраста и освещения. [(Проверьте это. Меня только огорчает, что за этими белыми голубями Вы не заметили содержания рассказа, как мне кажется, очень Вам близкого по своей поэтической сущности.)]

[2. Цитата из Лермонтова перепутана. Да. В этом я сознаюсь и каюсь. Было бы недостойно и глупо отрицать это. Эти два пункта обвинения Рыльский [вы] сам[и] считает[е] незначительными, так как говорит[е], что не поднял[и] бы разговора, если бы дело ограничилось только этими, [по Вашим словам] по его словам, недосмотрами. Дальше идут главные обвинения.]

<Цитата из Лермонтова. В данном случае цитирует не автор книги, а рассказчик, ее лирический герой, и цитирует несколько вольно, — так стихи ему запомнились и ему легче их произносить. Так часто бывает в повседневной жизни. Вспомните Стиву Облонского у Толстого с его цитатами из Пушкина. Да и сам Толстой упорно читал некоторые отрывки из «Евгения Онегина» очень вольно, по-своему. Точность цитат безусловно нужна в научных работах, в статьях, в учебниках, но в жизни она часто нарушается.>

3. О Саксаканском (sic!) — [гопаке] и гайдамаках. [В детстве] Малышом я часто бывал в

⁵⁵ Another version of this paragraph reads: «И еще один вопрос — как расценивать сноску, где М.Т. намекает на общность моих мыслей с царской цензурой? Неужели это указующий перст тому, кому ведать надлежит, как сообщение (правда в сноске, скороговоркой) о том, что «между прочим Паустовский пользуется здесь правописанием, которым заставляла печатать украинские книги царская цензура». На что Вы здесь намекаете, М.Т.? Какой злой туман застилает Вам глаза? [Остается повторить] Ну что ж, это заявление тоже целиком останется на совести Рыльского».

⁵⁶ Another version: «Я это знаю с детства».

украинском театре — *по-моему, Саксаганского, но М.Т. утверждает, что Садовского.* <Вы утверждаете, что руководил театром в то время брат Саксаганского Садовский. Возможно.> [Очевидно] Возможно, он прав. В этом театре работали мои родные и потому я был там вечным контрамарочником. Чаще всего я смотрел «Запорожца за Дунаем», где [меня] мое воображение потрясли казаки, танцующие гопак. Начинал танец старый казак. Остальные при этом пели именно ту песню, которую Рыльский [вы] считает[е], видно, зазорной для украинского народа. *Именно <Веселую> песню «Гей, гоп, ты, куме, не журись, туды-сюды повернись».* [Опять язык, навязанный царской цензурой. Но если [поставить правильно] написать по-украински, т.е. «не журись, повернись», то русский читатель так и прочтет, тогда как выговаривается это «журись», «повернись».]

Такая песня есть, не я ее [изобрел] выдумал, [ничего] в ней нет плохого. Поэтому отождествлять меня с озлобленным тургеневским Пигасовым, изобретателем пресловутого «грае, грае, воропае» просто грубо и возмутительно. *Я читаю и все время спохватываюсь (?). Да [вы] Рыльский ли это писал[и]?* [Бросьте, не может этого быть.]

Я <любил и> люблю украинский театр [и всех его деятелей], *тем более, что мне повезло, и я видел М.К. Заньковецкую. Я очень ценю Сагаганского, Капренко-Карого, Кропивницкого, я знаю о них, может быть, немного больше, чем написано в Б. Сов. Энциклопедии [от ваших слов] (от ... Рыльского остается впечатление, что эта энциклопедия — единственный источник информации для писателей).* [Вы укоряете меня в пренебрежении к этой энциклопедии два раза.]

Ни Саксаганский, <или Садовский, если в то время он был во главе театра — от этого дело не меняется,> ни автор «Начала неведомого века» не виноваты в том, что Петлюра нарядил своих молодчиков в костюмы гайдамаков. Впечатление же от вашей гневной тирады о гайдамаках такое, будто я считаю Саксаганского духовным отцом петлюровцев. *Где это сказано? Откуда вы это*

взяли? В таких случаях наши предки только разводили руками и говорили: «Ну, знаете!»

<Проследите за ходом Вашей мысли. Он совершенно абсурден. Паустовский пишет, что петлюровцы были похожи на гайдамаков из старых пьес в театре Саксаганского. Значит (такой вывод делаете Вы), Паустовский «валит» Саксаганского «в одну кучу с оголтелыми человеконенавистниками, пьяными петлюровскими молодчиками!». И тем самым позволяет себе оскорбительные высказывания о деятелях украинской культуры.

Все это неправда. В этом может убедиться каждый, кто прочтет книгу. Вы извините меня, Максим Тадеевич, но причудливость Вашей мысли в этом случае похожа на делириум.>

4. О художнике Пимоненко. Вот уже второй раз вы, Максим Тадеевич, берете на себя [неблагодарную миссию] задачу убедить меня в том, что Пимоненко — замечательный художник. Я так не думаю. <Я люблю многих других замечательных украинских художников, например, Дерегуса.> Это — дело вкуса. Зачем-то вы пытаетесь навязать мне свой вкус и свои оценки и переводите простой по существу разговор о нем «в план» обиды за Украину. Вы ставите вопрос так, что, <мол,> мое непризнание Пимоненко *чуть ли* не свидетельствует о моем неприязненном отношении ко всей украинской культуре. [Как называется такой прием, к счастью, не знаю.] *Это, конечно, чудесный прием.* <Такие выводы просто невероятны.>

И почему мое мнение о Пимоненко так [вас] взволновало Рыльского? Могу уверить, что «массы в этом деле за мной не пойдут, и популярности Пимоненко ничто не угрожает. И еще. Нельзя же всерьез доказывать, что Пимоненко был большим художником только потому, что он дружил с Репиным.

<В связи с пейзажами Пимоненко, я пишу: «Петлюра пытался возродить эту слащавую Украину». И вот Вы, Максим Тадеевич, в этом месте позволяете себе явную передержку или, скажем, подтасовку. Вы пишете: «Я уже оставляю в стороне более чем странную оценку исторической роли Петлюры. Этот лютый враг трудового народа, выходит, всего-навсего хотел воскресить

«слащавую», «открыточную» Украину!» В споре надо хоть немного уважать своего противника и не представлять его дураком. А Вы это пытаетесь сделать, приписывая мне мысль, что Петлюра «всего-навсего» хотел возродить открыточную Украину, а других целей у него не было. Я не хочу разбираться в добросовестности этого обветшалого приема, который Вы нашли возможным применить. >

И, наконец, последнее — *обвинения* <обвинение> в «неосмотрительных мыслях» об украинском языке.

Я вырос на Украине. Мои [родственники все] родные со стороны отца говорили только по-украински. С детства я полюбил певучий, гибкий, легкий, бесконечно богатый образами и интонациями украинский язык. Другого языка я не знал.

Но во времена Петлюры газеты на Украине начали печататься на [каком-то винегрете из русского, польского, украинского языков. Этот язык назывался галицийским.] <так называемом> галицийском языке. Во всяком случае, его так тогда называли. Он был сложен, тяжел, неблагозвучен, включал много иностранных слов. Естественно, что я не мог принять этот язык. Я весь еще жил [во власти и поэзии] в поэтической власти народного языка, — того языка, каким писал Шевченко и Квитка, Леся Украинка и многие другие писатели. Я говорил о красоте украинского языка много, особенно в «Далеких годах».

Это мое предпочтение народного украинского языка языку галицийскому (газетному) равно как [облыжно] приписанные мне плохие отзывы о деятелях украинской культуры (таких отзывов, повторю, совершенно нет) Рыльский объявляет «оскорблением украинского народа». [Старый недобросовестный термин, который расцвел во времена культа личности] Старый ... демагогический прием.

Кстати, киевские молочницы [очень] об-разно и хорошо говорят по-украински.

[Да, чуть не забыл.] Я пишу о «блестящем, действительно, жемчужном, как зубы задорных молодых, остром, поющем» народном языке. < Это дало повод Вам уколоть меня тем, что я знаю укра-

инский язык только от «задорных молодых», — то есть, добавляете Вы от себя, от «киевских молочниц». Просто неудобно читать такие «придумки», как говорят украинские дети. И, кстати, киевские молочницы не заслуживают Вашего пренебрежения, — говорят они живо и образно. > *Рыльский упрекает меня в том, что я знаю этот язык только от «задорных молодых» (т.е. добавляет явную отсебятину — очевидно, от «киевских молочниц»).*

Могу окончить свой ответ *словами Рыльского* <Вашиими же словами>. «Все это очень грустно», М.Т. Вместо [щедрой помощи друг другу], живого обмена *мнениями* <мыслями и>, взаимного понимания, как это должно быть между *советскими* писателями, вы решили поссорить со мной *украинских читателей* <украинского читателя>. *Но этого [никогда] не будет.* <Мне почему-то кажется, что это Вам не удастся.> Я надеюсь, что в будущем *лучшие листы (?) моей прозы я еще посвящу этой* <я еще напишу о> пленительной и великой стране *и ее народу* < — Украине и ее народе со всей силой, на какую способен.>.

Таруса

1 ноября 1960 года.

◇ *Two Views on Ukrainian Culture of the Late 1910s-Early 1920s in Two Open Letters from the Year 1960* ◇

Maria Mayofis

Abstract

In this article, I analyze two open letters published in 1960 in “Literaturnaia Gazeta”. In the first letter, Maksim Ryl’skii, a renowned Soviet Ukrainian poet and two-time winner of the Stalin Prize, accuses the famous writer (and his former friend) Konstantin Paustovskii of making unacceptable errors in describing Ukrainian culture of the late 19th-early 20th century in the third and fifth volumes of his memoirs, and Paustovskii answers him in a week in the same periodical. I propose reconstructing the key contexts that may explain the harsh polemic between these two former friends, pointing to the very different assessments of Ukrainian culture of the late 1910s and 1920s characteristic for both writers in the late 1950s, as well as to the hidden tensions within the Soviet writers’ milieu that made Paustovskii feel particularly vulnerable.

Keywords

Konstantin Paustovskii, Maxim Ryl’skii, Mykola Zerov, Ukrainian Renaissance of the 1920s, Soviet *Decadas* of National Literature and Art, “Literaturnaia Gazeta”, Open Letters.

Author

Maria Mayofis is a literary scholar and cultural historian, currently working as a research fellow at the Center for Russian Culture at Amherst College. She received her Ph.D. in literature from the Russian State University for the Humanities in 2002. From 2000-2010, she was an editor of the “history” rubric of the “New Literary Observer” (“Novoe literaturnoe obozrenie”, NLO) journal in Moscow, Russian Federation. Her first monograph was devoted to the literary communities of the early 19th century. Her second research field is the cultural life of the Late Stalinist and the Thaw periods.

Publishing rights

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



© (2023) Maria Mayofis

Нильс Бор Даниила Данина и изменения “правил игры” в редакции серии “Жизнь замечательных людей” (1969-1978)*

Максим Лукин

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 85-99 ◇

РАССУЖДАЯ об “объединяющем принципе” микроисторических исследований, Джованни Леви выделяет “убеждение, что микроисторическое наблюдение поможет выявить до этого незамеченные факторы” исторического процесса¹. Микроистория обращается к механике “конкретного поведения и отношений (а то и мотивации) конкретных людей”, не сводящейся лишь к взгляду “сверху”². На мой взгляд, микроисторическая исследовательская оптика позволяет уточнить границы периодов в истории культуры, представления о которых часто являются ‘большими’, обобщающими нарративами. По выражению Жака Ле Гоффа, в процедуре периодизации истории заключена “идея перехода, поворота и даже отрицания общества и ценностей предыдущего периода”³; выделенные границы периодов могут опираться на коллективные ценностные суждения. Изучение одного микросюжета, произошедшего на стыке двух периодов, поможет реконструировать характер изменений в обществе и культуре.

Вслед за современниками событий, многие исследователи описывают советскую историю через крупные периоды, названия которых — ‘оттепель’⁴ и ‘застой’⁵ — носят оценочный характер. В

качестве момента завершения ‘оттепели’ исследователи выделяют крупные политические события (отставку Н. Хрущева и ввод войск в Чехословакию в 1968 г.)⁶ и процессы ужесточения репрессий и цензуры в культуре и науке (разгром выставки 1962 г. в Манеже, судебные процессы против деятелей культуры, отставку А. Твардовского с поста главного редактора “Нового мира” и т.д.)⁷.

На первый взгляд пример редакции серии биографий “Жизнь замечательных людей” (издательство “Молодая гвардия”; далее — “ЖЗЛ”) говорит о том же: в 1969 г. был уволен ее ‘оттепельный’ руководитель Ю. Коротков (1924-1989); его преемником стал историк и один из идеологов “русской партии”⁸ в советском обществе С. Семанов (1934-2011). Тем не менее, более пристальное рассмотрение практик работы редакции под руководством Семанова в этой статье демонстрирует сочетание инерционных процессов и разнонаправленных изменений.

‘Переходный’ период второй половины 1960-х — начала 1970-х гг. иногда описывается свидетелем

Brezhnev, в *Brezhnev Reconsidered*, под ред. Е. Васон — М. Sandle, New York 2002, с. 1-21.

⁶ А. Пыжиков, *Хрущевская оттепель: 1953-1964 гг.*, Москва 2002; Ю. Аксютин, *Хрущевская “оттепель” и общественные настроения в СССР в 1953-1964 гг.*, Москва 2010; С. Чупринин, *Оттепель: События. Март 1953 — август 1968 года*, Москва 2020.

⁷ Ю. Герчук, *Кровоизлияние в МОСХ, или Хрущев в Манеже 1 декабря 1962 г.*, Москва 2008; В. Эггелинг, *Политика и культура при Хрущеве и Брежневе. 1953-1970 гг.*, Москва 1999; Tu Bingyue, *Paradoxical Russian Nationalism in the Soviet Context: A Contentious Literary Debate in 1969-1970*, “Studies in East European Thought”, 2022, 74, с. 535-549.

⁸ Термин Н. Митрохина, описывающий сообщество советских деятелей культуры, партийных и государственных чиновников, в 1960-1980 гг. склонявшихся к идеологии русского национализма: Н. Митрохин, *Русская партия. Движение русских националистов в СССР. 1953-1985*, Москва 2003.

* Благодарю Илью Кукулина, Марию Майофис и Галину Орлову за ценные комментарии и советы.

¹ G. Levi, *On Microhistory*, в *New Perspectives on Historical Writing*, под ред. Р. Burke, University Park PA 1992, с. 97.

² О. Бессмертная, *Снова микроистория?*, “Новое литературное обозрение”, 2019, 6, https://www.nlobooks.ru/magazines/povoe_literaturnoe_obozrenie/160_nlo_6_2019/article/21779/#_ftnref14 (последнее обращение: 15.06.2023).

³ Ж. Ле Гофф, *Стоит ли резать историю на куски?*, Санкт-Петербург 2018, с. 10.

⁴ Об истории понятия ‘оттепель’ см. D. Kozlov — E. Gilburd, *The Thaw as an Event in Russian History*, в *The Thaw: Soviet Society and Culture During the 1950s and 1960s*, под ред. D. Kozlov — E. Gilburd, Toronto 2013, с. 18-84.

⁵ О возникновении понятия ‘застой’ см. Е. Васон, *Reconsidering*

лями и исследователями через гибридные термины: “поздняя оттепель”⁹, “долгая оттепель”¹⁰ и “ранний застой”. Микроисторический анализ конфликта, возникшего в редакции при работе над книгой Даниила Данина (1914–2000) *Нильс Бор* (его основная фаза пришлась на 1975–1976 гг.), поможет понять, что именно изменилось в работе одной редакции по сравнению с ситуацией 1960-х гг., и уточнить стратегии поступков и мотивацию отдельных деятелей культуры в новых условиях. В основу статьи положен принцип чередования масштабов: детальное рассмотрение конфликта в редакции дополняется более широкими контекстами — анализом биографии Данина, репутации Нильса Бора в СССР и трансформаций серии “ЖЗЛ” в 1960–1970-е годы.

В анализе конфликта я опирался на комплекс источников, сохранившихся в личном фонде Д. Данина (ф. 3149 Российского государственного архива литературы и искусства): копии писем Данина редакторам и оригиналы писем из редакции 1975–1976 гг. В том же фонде сохранились рецензии и замечания редакторов о рукописи книги. Для реконструкции более широкого контекста изменений в редакции серии “ЖЗЛ” я использовал документы из личного фонда С. Семанова (Отдел рукописей Российской государственной библиотеки) и исследовательские интервью с редактором серии в 1963–1973 гг. С. Резником (р. 1938), проведенное по видеосвязи в 2022 году¹¹.

БИОГРАФИЯ ДАНИИЛА ДАНИНА

Данин, заключивший договор с редакцией на написание книги о Боре 30 ноября 1970 г., к тому времени был уже известным и опытным писателем. В 1937 году он стал работать в качестве литературного консультанта в журнале “Знамя” и

начал публиковаться под псевдонимом Данин (его настоящая фамилия — Плотке). В это же время он учился в Литературном институте и общался с молодыми поэтами¹².

В июле 1941 г. Данин стал бойцом ‘писательской роты’ 8-й дивизии московского народного ополчения¹³. В октябре 1941 г. он был переведен в регулярную армию в качестве литературного сотрудника фронтовых газет. В 1942 г. Данин был принят в Союз писателей СССР, продолжал публиковать критические статьи; после демобилизации в 1946 г. он начал работать в комиссии Союза писателей по теории литературы и критике. Через три года Данин стал жертвой кампании по “борьбе с космополитизмом”:

Во главе критиков-формалистов — буржуазных эстетов стал Д. Данин, унаследовавший гнусные методы космополитов, в своё время травивших Маяковского и возвеличивавших Б. Пастернака и А. Ахматову. [...] Космополит Данин требовал от писателей изображения в их произведениях “конфликта в сознании”, раздвоенности сознания, морально-идейной неполноценности советского человека¹⁴.

Исключенный из кандидатов в члены партии, Данин провел год в геологической партии на Ангаре, и лишь в апреле 1950-го — когда обвинения были сняты — вернулся к работе. Опыт государственных репрессий превратил Данина в антисталиниста и — по советским меркам — либерального интеллектуала.

В середине 1950-х гг., после нескольких лет ‘невидимой’ работы внутренним рецензентом журнала “Знамя” и отдела критики “Нового мира”¹⁵, Данин обратился к популяризации естественных наук. В этом ему помогло первоначальное образование: в 1933–1936 гг. он учился на химическом, затем, в 1936–1941 гг. — на физическом факультете МГУ.

В 1957 г. вышли его книги об истории атомной физики *Для человека* и советских физиках-

⁹ Интервью А. Левинсона, 06.02.2022. Личный архив автора.

¹⁰ I. Jr. Csicsery-Ronay, *Soviet Science Fiction: The Thaw and After*, “Science Fiction Studies”, 2004, 31, с. 337–344. См. также использование этого понятия в работе: L. Oukaderova, *The Cinema of the Soviet Thaw: Space, Materiality, Movement*, Bloomington 2017.

¹¹ В 1982 г. С. Резник эмигрировал из СССР и живет в США, поэтому интервью проводились онлайн. Транскрипты интервью хранятся в моем личном архиве. Цитируемые в статье фрагменты интервью авторизованы.

¹² Н. Громова, *Распад. Судьба советского критика: 40–50-е годы*, Москва 2009, с. 46.

¹³ О. Budnitskii, “Pisatel’skaia rota”: *K istorii stalinizma voennogo vremeni*, “Cahiers du Monde russe”, 2021 (LXII), 1, с. 179–206.

¹⁴ Н. Грибачев, *Против космополитизма и формализма в поэзии*, “Правда”, 16.02.1949.

¹⁵ Д. Данин, *Время стыда: книга без жанра*, Москва 1996, с. 274.

атомщиках *Добрый атом*; в 1961 г. — сборник очерков *Неизбежность странного мира*¹⁶. Книги Данина относились к жанру “научно-художественной литературы” — по выражению Маттиаса Шварца, “новому типу литературы на пересечении художественного текста и научной журналистики”¹⁷. Этот жанр возник в советской литературе середины 1930-х гг., получил развитие в послевоенные годы и оставался заметным в 1960-е. По словам Шварца, Данин был его “самым видным защитником” в позднесоветские годы¹⁸. С 1960 года он руководил редколлегией альманаха *Пути в неземное: Писатели рассказывают о науке*. В 1967 в серии “Жизнь замечательных людей” была опубликована его биография Эрнста Резерфорда, переизданная через год. Замысел книги о Нильсе Боре возник у него после выхода *Резерфорда*, хотя редакторы “ЖЗЛ” предлагали ему фигуру Альберта Эйнштейна в качестве темы следующей книги. К этому моменту Данин получил признание в качестве популяризатора физики и хорошо понимал кулуарные механизмы советской литературной системы.

РЕПУТАЦИЯ НИЛЬСА БОРА В СССР

Статус Нильса Бора в советском публичном поле был двойственным. С одной стороны, с 1929 г. Бор был иностранным почетным членом Академии наук СССР, несколько раз посещал Советский Союз (в 1934, 1937, 1961 гг.)¹⁹ и одобрительно высказывался о советской науке и советском проекте в целом, называя его “грандиозным социальным экспериментом”²⁰. В Институте теорети-

ческой физики в Копенгагене, которым Бор руководил с 1921 г., стажировались советские физики (в 1930-м — Л. Ландау, с конца 1950-х гг. туда стали выезжать ученые Объединенного института ядерных исследований и других академических институтов).

Нильс Бор был одним из авторов копенгагенской интерпретации квантовой механики. Одной из ключевых идей копенгагенской интерпретации является принцип дополнительности: в соответствии с ним, исчерпывающее описание явлений микромира возможно с использованием двух классических, но противоречащих друг другу моделей — корпускулярной (микроскопические объекты проявляют свойства классических частиц) и волновой (свойства волн)²¹. В микромире нет состояний, в которых объект имел бы одновременно точные характеристики, присущие сразу двум классам явлений — таким образом физики поставили под вопрос применимость понятий классической механики к явлениям микромира. Копенгагенская интерпретация подчеркивает, что квантовая механика описывает не сами микрообъекты, а их свойства, которые проявляются при взаимодействии с классическими измерительными приборами²², т.е. в условиях макромира. Таким образом, эпистемологически копенгагенская школа физиков отходила от принципов детерминизма:

Повторение одного и того же опыта [...] дает, вообще говоря, разные отсчеты, относящиеся к объекту; этот факт непосредственно приводит к выводу, что обобщающая формулировка полученных из опыта результатов в этой области должна выражаться в форме статистических (вероятностных) законов²³.

В рамках советской философии копенгагенская интерпретация считалась идеалистической: так, специалист по диалектическому материализму М. Омеляновский в 1962 году подчеркивал,

(40-50 годы). *Труды международного симпозиума ИСАП-96*, Москва 1997, с. 459.

¹⁶ Книга была номинирована на Ленинскую премию 1962 г. и переведена на 11 языков (С. Чупринин, *Оттепель: действующие лица*, Москва 2023, с. 287).

¹⁷ M. Schwartz, *A New Poetics of Science: On the Establishment of ‘Scientific-Fictional Literature’ in the Soviet Union*, “The Russian Review”, 2020 (LXXIX), 3, с. 416.

¹⁸ Ivi, с. 431.

¹⁹ Так, в рамках визита 1961 года Бор посетил президента АН СССР, физический факультет МГУ, Институт атомной энергии им. Курчатова, Объединенный институт ядерных исследований в Дубне, Грузинскую ССР (см. В. Белоконов, *Нильс Бор в гостях у советских ученых*, “Успехи физических наук”, 1962 (LXXVI), 1, с. 185-189).

²⁰ С. Ковалева и др., *Пребывание Нильса Бора в России*, в *Наука и общество: история советского атомного проекта*

²¹ М. Джеммер, *Эволюция понятий квантовой механики*, Москва 1985, с. 184-188. Так, свет может быть описан одновременно и как череда волн, и как поток частиц.

²² Н. Бор, *Дискуссии с Эйнштейном о проблемах теории познания в атомной физике*, в Iidem, *Атомная физика и человеческое познание*, Москва 1961, с. 60.

²³ Iidem, *Квантовая физика и философия (Причинность и дополнительность)*, “Успехи физических наук”, 1959 (LXVII), 1, с. 40.

что “проблема реальности, с которой имеет дело квантовая теория, получила в копенгагенской интерпретации далекое от материализма, в основе своей субъективистское толкование”²⁴. Субъективной считалась идея о неконтролируемом взаимодействии между объектами микромира и измерительными приборами, согласие с которой потребовало бы пересмотра “понятия объективной реальности”²⁵. Омеляновский предлагал рассматривать корпускулярные и волновые характеристики микрообъектов как “единство противоположностей”, признавая в открытии этого явления копенгагенскими физиками “стихийное приближение” к диалектическому материализму. По замечанию историка науки Алексея Кожевникова, подобная стратегия критики “физического идеализма” встречалась и в работах других советских философов науки²⁶.

Помимо проблем с рецепцией идей копенгагенской школы в советской философии, биография Нильса Бора в советском контексте обрела особое политическое значение. После окончания Второй мировой войны Бор последовательно выступал против использования ядерного оружия и начавшейся Холодной войны, подчеркивая этическую ответственность ученых за использование результатов их исследований политиками. В своих мемуарах А. Сахаров вспоминал, что писал *Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе* (1968) под влиянием пацифистских статей Бора и Альберта Эйнштейна²⁷. Разговор о ядерной физике был напрямую связан с дискуссиями об использовании атомного и водородного оружия. Кроме того, для Данина Нильс Бор выступал символом передовой науки, меняющей представления о мире: не случайно первоначальным замыслом книги Данина было сравнительное жизнеописание Бора и Паб-

ло Пикассо²⁸. Таким образом, книга о Боре была высказыванием по очень актуальному поводу в идеологически заряженном поле.

Биография Бора состояла из четырех частей с эпилогом. Первая часть *Человек вертикали* была посвящена его семье, детству и образованию. В следующей части, *Возвышение и одиночество*, Данин писал о начале научной карьеры физика, его экспериментах в кембриджской лаборатории, Первой мировой войне и начале исследований в области квантовой механики. Третья часть (*Годы сбывшихся надежд*) описывала интеллектуальную историю копенгагенской интерпретации квантовой механики и взаимодействие Бора с сотрудниками его института. Последняя часть книги (*Наедине с человечеством*) рассказывала о научной деятельности Бора в межвоенный период, его визитах в СССР, антифашистской и антивоенной деятельности, участии в атомном проекте США и послевоенных антиядерных заявлениях. Ключевым принципом построения текста было переплетение хроники жизни Бора, его общения с коллегами и эволюции физики в XX веке.

Проведенный выше анализ биографии Данина и репутации Бора в СССР позволяет сменить масштаб и перейти к рассмотрению конфликта в редакции серии “ЖЗЛ” на микроуровне.

КОНФЛИКТ В РЕДАКЦИИ

Д. Данин работал над рукописью книги с 1969 г. — момента первой командировки в Копенгаген. В архиве Нильса Бора писатель получил доступ к уникальному корпусу свидетельств — Архиву источников к истории квантовой физики. В послесловии книги он особенно выделял комплекс интервью, которые группа историков под руководством Томаса Куна взяла в 1961–1964 гг. у Бора, В. Гейзенберга, П. Дирака и других физиков. В процессе работы Данин находился в длительной переписке с руководителем архива Леоном Розенфельдом, общался с семьей, бывшими ассистен-

²⁴ М. Омеляновский, *Философская эволюция копенгагенской школы физиков*, “Известия Академии Наук СССР”, 1962, 9, с. 88.

²⁵ Ivi, с. 89.

²⁶ А. Кожевников, *Stalin's Great Science. The Times and Adventures of Soviet Physicists*, London 2004, с. 222–224.

²⁷ А. Сахаров, *Воспоминания*, <http://www.ihst.ru/projects/sohist/memory/sakhmem/2-2.htm>, (последнее обращение: 06.08.2023).

²⁸ Д. Данин, *Монолог-67, или Дневник одного года*, в Idem, *Нестрого как попало: неизданное*, Москва 2012, с. 45. Запись от 25.04.1967.

тами и учениками Бора²⁹.

По условиям договора Данин должен был предоставить рукопись 15 декабря 1971 г., но попросил об отсрочке; еще одна отсрочка была предоставлена писателю в мае 1973 г.³⁰ Рукопись была закончена в январе 1975 года; к тому моменту три части книги из четырех были опубликованы в журнале “Наука и жизнь”. Несколько месяцев Данин сокращал рукопись и 28 апреля 1975 г. предоставил ее в редакцию. В сентябре 1975 г., после 5 месяцев редакционной работы, Данин с сожалением подчеркивал, что подготовка книги к печати “зашла в тупик”³¹. Его письмо сопровождалось нетипичным для издательской практики документом — почти тридцатистраничной объяснительной запиской о редактировании рукописи летом и осенью 1975 года³². Моя реконструкция конфликта опирается на сопоставление записки Данина с письмами редакторов к нему.

В середине июня 1975 года сотрудник Института истории естествознания В. Карцев подготовил рецензию на рукопись³³; Данин принял советы рецензента (убрать “возвышенность стиля” и облегчить рассказ о принципах квантовой механики) и внес правки в текст. 30 июня редактор книги А. Ефимов передал Данину письмо с замечаниями и комментарии к рукописи.

По словам Данина, начало работы было привычным: редактор “сказал [. . .] что я вправе принимать его требования в той мере, какую сочту справедливой”³⁴. С частью предложений (снять ‘выспренности’ в стиле, избавиться от описаний сообщества ученых как ‘элитарного’) писатель согласился, но часть отверг. Так, Данин оспорил тезис Ефимова о том, что изображение нацизма в

книге сводится лишь к Холокосту³⁵ и напомнил о “разнообразном зле”, описанном в книге: антикоммунистических акциях нацистов, Мюнхенской конференции, аншлюсе Австрии, оккупации стран Европы. Помимо этого, он не согласился с замечаниями о том, что ученые изображены как “высшая каста посвященных, которых [...] не трогают вопросы, волнующие человечество” — мысль о политическом значении исследовательской работы подчеркивалась на протяжении всего текста³⁶; и о недостаточном осуждении В. Гейзенберга как “нациста” и сторонника ядерного оружия (Данин противопоставил этому послевоенную эволюцию ученого)³⁷.

Через месяц — 28 июля 1975 г. — Данин вернул в редакцию исправленную рукопись (по его подсчетам, с 400 коррективами)³⁸. В тот же день Данин и Ефимов договорились с художественным редактором издательства о сроках предоставления иллюстраций для книги³⁹. Через две недели, 11 августа писатель получил второе письмо редактора: рукопись была возвращена на “серьезную доработку”⁴⁰.

В письме редактор вводил шесть новых предложений — изложу их тезисно: 1) добавить “марксистско-ленинскую оценку” причин двух мировых войн и появления фашизма (как “порождения империалистической буржуазии”); 2) дать “политическую оценку” участия Бора и других физиков в атомном проекте США; 3) показать “решающую роль Советского Союза в разгроме гит-

²⁹ Idem, *Нильс Бор*, Москва 1978, с. 546-547.

³⁰ Редакция серии “ЖЗЛ” — Д. Данину, 29.05.1973, Москва, Российский государственный архив литературы и искусства (далее — РГАЛИ). Ф. 3149. Оп. 1. Д. 404. Л. 50.

³¹ Д. Данин — заведующему редакцией “ЖЗЛ” С. Семанову, 12.09.1975, Москва, РГАЛИ. Ф. 3149. Оп. 1. Д. 397. Л. 28.

³² Д. Данин, *Объяснительная записка о редактировании рукописи книги “Нильс Бор”* (ЖЗЛ, июнь-сентябрь 1975), Москва, РГАЛИ. Ф. 3149. Оп. 1. Д. 397. Л. 29-57.

³³ Карцев был автором нескольких книг об ученых в серии “ЖЗЛ”: *Максвелл, Ньютон и Кржижановский*.

³⁴ Д. Данин, *Объяснительная записка*, указ. соч., Л. 30.

³⁵ Эта претензия содержала антисемитский подтекст: упоминания Холокоста в СССР часто подвергались цензуре на основании того, что нацисты уничтожали не только евреев, но и другие этносы (Я. Грицак, *Холокост по-простому*, “Ab Imperio”, 2010, 1, с. 128-137).

³⁶ Так, к примеру, 4-я часть книги *Наедине с человечеством* посвящена попыткам Бора остановить создание ядерного оружия, встречам с У.И. Черчиллем, конфликтом с В. Гейзенбергом в 1941 г. из-за его работы в немецком атомном проекте, пацифистских взглядах Бора в 1950-е.

³⁷ В 1957 г. Вернер Гейзенберг подписал “Геттингенский манифест”, призывавший канцлера ФРГ отказаться от попыток оснастить бундесвер ядерным оружием.

³⁸ Д. Данин, *Объяснительная записка*, указ. соч., Л. 36.

³⁹ “Упоминаю об этом, потому что две недели я жил с иллюзией, что все идет, как надо — нормальным деловым путем” (Л. 37).

⁴⁰ Подчеркнуто в источнике. Редактор А. Ефимов — Д. Данину, 11.08.1975, Москва, РГАЛИ. Ф. 3149. Оп. 1. Д. 404. Л. 55-58.

леризма”; 4) указать на значение “Великого Октября” и разницу между советской и “буржуазной” наукой; 5) усилить авторскую оценку описанных событий (не “доверять” ее героям книги); 6) поместить жизнь Бора в послевоенный период в политический контекст⁴¹. Помимо содержательных комментариев, Ефимов предлагал автору существенно сократить текст за счет многочисленных цитат и авторских отступлений, которые “порой несут на себе печать ложного глубокомыслия”⁴².

Отвечая на замечания редактора в “объяснительной записке”, Данин подчеркивал, что идеологически маркированные замечания редактора расходились с самим способом построения текста биографии. Данин цитировал фрагмент рукописи, который впоследствии был опубликован:

Война зарядила надолго.
“Бизнес — как обычно”, — со знанием дела сказал Черчилль. И даже не добавил — “кровавый”. В этом предстояло убедиться тем, кто не объявлял войны, а воевал⁴³.

И комментировал метод своей работы:

Образ кровавого бизнеса в сочетании с именем Черчилля однозначно отвечает азбучной формуле об империалистическом характере начинающейся войны. [...] Работа документальными деталями и образной публицистикой, а не голыми политическими формулами, нигде не приводит к ложным представлениям и уж конечно не снижает идейности текста. Напротив — придает ему еще и эмоциональную убедительность. [...] А редакция странным образом тянет автора на элементарную политическую статейность⁴⁴.

Именно поэтому комментарии Ефимова казались автору несоразмерными тексту: “я работал документальными деталями, а не нагими политическими декларациями в духе политграмоты”⁴⁵.

Полемизуя с другими комментариями редактора, Данин призывал помнить об антифашист-

ской мотивации Бора, присоединившегося к атомному проекту США, чтобы “опередить” немецких физиков (замечание 2); указывал на моменты, когда Бор слушал радиосводки о победах советских войск (замечание 3); цитировал фрагменты о “шагах мировой истории” (революции 1917 г.), за которой следили в Дании (замечание 4). Писатель признавал, что сделал по каждому пункту вставки в “обнаженно-публицистическом стиле” и расширил фрагменты о советских физиках. Тем не менее, Данин был вынужден отвергнуть пятое замечание — об отсутствии авторской оценки: “В понятие оценки входит не только прямая политическая квалификация или философское суждение, но и нравственное одобрение или хула, ирония или восхищение”. Автор настаивал на том, что оценка вплетена в образы героев биографии. Тезис об “исключенности” Бора из политического контекста он посчитал натяжкой⁴⁶.

Вопрос о сокращении рукописи, поднятый в письме редактора, Данин воспринял остро: из объяснительной записки становится ясно, что при заключении договора в 1970 г. автор договорился с редакцией о возможном объеме в 30 авторских листов (вместо 25, записанных в официальный текст договора). Летом 1975 г. рукопись превышала эту неформально согласованную норму всего на 1 авторский лист — но формально, по условиям договора, превышение было более значительным. Данин согласился убрать из рукописи *Копенгагенский дневник* — авторефлексивный фрагмент о работе автора в Архиве Бора, но считал дальнейшие сокращения невозможными: научный контекст работы Бора был минимизирован по сравнению с журнальной версией, его дальнейшее сжатие привело бы к ‘вульгаризации’ и потере неопубликованных архивных документов. 2 сентября 1975 г., после внесения описанных выше правок, Данин передал рукопись в редакцию.

8 сентября писатель получил третье письмо

⁴¹ “В расколоте послевоенном мире шла острая политическая и идеологическая борьба. Шла война в Корее и во Вьетнаме, в Алжире и на Ближнем Востоке. Развернулось активное движение за мир, в котором участвовали все передовые ученые и деятели культуры планеты. А Бор?” (Л. 57).

⁴² Ivi, Л. 57.

⁴³ Д. Данин, *Нильс Бор*, указ. соч., с. 157.

⁴⁴ Idem, *Объяснительная записка*, указ. соч., Л. 39. При этом трактовка термина Даниным была противоположна его первоначальному смыслу: Черчилль имел в виду поддержание повседневной жизни, а не коммерческую деятельность.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ivi, Л. 39-43. Так, Данин перечислял политические события, упомянутые в книге (Открытое письмо Бора в ООН, поездки по миру, участие в создании ЦЕРН) и недоумевал: “. . . американская агрессия во Вьетнаме и израильская агрессия против арабских стран развернулись уже после смерти Бора. . . Зачем Алжир? Почему не Куба или вся Африка?” (Л. 47).

А. Ефимова, выдержанное, по его словам, в “оскорбительно-поучающем тоне”. В начале письма редактор указывал на нежелание Данина “проявить добрую волю, т.е. отнестись добросовестно к замечаниям редакции”. В отличие от предыдущих писем, Ефимов комментировал не текст в целом, а конкретные идеологические ошибки Данина:

[...] “незримое интернациональное содружество исследователей природы” — на ошибочность этой формулировки Вам уже неоднократно указывалось. Напомню Вам, что “Интернационал” — это историческая реалья. И именовать так мифическое объединение ученых, одни из которых впоследствии будут работать над атомной бомбой для США, а другие — для фашистской Германии, просто кощунственно⁴⁷.

Отвечая на критику редактора, Данин указал, что в этой цитате имел в виду науковедческий термин — “незримые интернациональные колледжи”. Алексей Кожевников подчеркивает, что ставка Бора на интернациональный состав сотрудников была осознанной и объяснялась политическими (нейтральный статус Данина) и институциональными причинами: в условиях ограниченного финансирования теоретической физики пригласить иностранца, недавно защитившего диссертацию, было дешевле и быстрее, чем готовить ученых на внутреннем датском рынке⁴⁸.

Ефимов продолжил:

“Антинародный нацизм” — а разве бывает “народный” нацизм и т.д. Почти каждая Ваша вставка содержит ошибки и список замечаний, приведенный мною, можно было бы значительно расширить⁴⁹.

Помимо процитированных, ошибочным по мнению редактора было использование союза “и” во фразе “коммунисты и антифашисты” (“Что, коммунисты не являются антифашистами?”) или метафора “средиземноморское человечество” (“изобретенный Вами термин не соответствует марксистским положениям о классовых общественных формациях”). Хотя Ефимов критиковал отдельные ошибки, замечания имели общий

смысл: отказать Данину в советской идеологической лояльности и намекнуть на его приверженность “универсальному гуманизму”, то есть — на его “непатриотизм”. Данин, пострадавший в огромных кампаниях конца 1940-х гг., должен был отчетливо понимать это, но не мог сказать публично о значении редакторских претензий: в своем тексте он называет их “выговорами”⁵⁰ и “микроиздевками” — и отвечает зеркальными вопросами идеологического характера:

Кстати, насчет исторической реалии в критике редактора проявлена непростительная идейная небрежность: какой Интернационал имеется в виду — Первый или Третий, или Второй и Двухсполовинный? Это ведь принципиально разные реалии, не так ли? [...] Учить — так уж точно — без “идеологических ошибок”!⁵¹.

С точки зрения писателя, высказанной в переписке, конфликт с редактором объяснялся тремя причинами: 1) “непониманием документальной стилистики книги”; 2) “необоснованными требованиями к автору”; 3) “небрежном отношении ко всему, что сделал автор для усиления звучания общественно-политических мотивов в книге”⁵². Таким образом, Данин помещал свои разногласия с редактором в две плоскости: представлений о жанровой специфике биографии и о границах авторской автономии.

Конфликт продолжался. 21 октября редакция ответила на “объяснительную записку” Данина: по решению заведующего, внешним редактором рукописи был назначен Г. Смирнов — научный редактор журнала “Техника — молодежи”⁵³. Тем не менее, от идеологических требований редакция не отказалась — впервые сославшись на политический контекст: “Недавняя провокационная возня в связи с известной премией вокруг некоего скан-

⁵⁰ В тексте объяснительной записки он использует дисциплинарные метафоры, намекая на то, что Ефимов ведет себя с ним как начальник с нерадивым подчиненным: “строгий выговор”, “разнос”, “строгач с предупреждением”.

⁵¹ Д. Данин, *Объяснительная записка*, указ. соч., Л. 53. “Двухсполовинный” Интернационал считался в советской историографии “оппортунистическим” и “центристским” (“*Интернационал 2 1/2-й*”, в *Большая советская энциклопедия*, Х, Москва 1972, с. 328-329).

⁵² Ivi, Л. 56.

⁵³ С. Семанов — Д. Данину, 21.10.1975, Москва, РГАЛИ. Ф. 3149. Оп. 1. Д. 404. Л. 67.

⁴⁷ А. Ефимов — Д. Данину, 04.09.1975, Москва, РГАЛИ. Ф. 3149. Оп. 1. Д. 404. Л. 61.

⁴⁸ А. Kojevnikov, *The Copenhagen Network. The Birth of Quantum Mechanics from a Postdoctoral Perspective*, Berlin 2020.

⁴⁹ А. Ефимов — Д. Данину, 04.09.1975, Москва, РГАЛИ. Ф. 3149. Оп. 1. Д. 404. Л. 61.

дального знаменитого физика еще раз напоминает нам о необходимости остро политического подхода к такого рода явлениям”⁵⁴. По-видимому, после присуждения А. Сахарову Нобелевской премии мира (9 октября 1975 года) редакторы остерегались любых упоминаний о международной солидарности ученых и об автономии ученого в обществе, в особенности — о самостоятельной роли ученых в противостоянии ядерной угрозе независимо от советского руководства.

11 декабря Данин получил новое редакционное заключение Г. Смирнова, которое повторяло основные претензии предыдущих писем. В стиле редактирования Данин увидел угрозу устоявшимся критериям и конвенциям серии биографий:

Писателю предлагается выкидывать из текста почти все его размышления, догадки, психологические построения, человеческие тонкости в истории разных научных открытий и т.п. Словом, редактору-делеге неудобно почти все, что отличает работу писателя (а не историка) над биографией великого ученого. Так можно погубить ЖЗЛ!⁵⁵

Рассуждая о затянувшемся конфликте, Данин напоминал об условиях работы редакции в 1960-е:

[...] *Резерфорд*, дважды вышедший в ЖЗЛ, написан ТЕМ ЖЕ МЕТОДОМ и наполовину О ТОЙ ЖЕ ЭПОХЕ, что *Нильс Бор*. Но если бы в свое время та книга подверглась хотя бы на одну десятую предложенной мне сейчас редакции, она не была бы ни научно-художественной, ни широко известной.⁵⁶

Почему рукопись, частично опубликованная в периодике и прошедшая Главлит, ‘застряла’ в редакции? Для ответа на этот вопрос потребуется вернуться к более высокому уровню обобщения и проанализировать произошедшие к 1975 изменения в редакционной жизни.

РЕДАКЦИЯ СЕРИИ “ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ” В 1960–1975 ГГ.: ИЗМЕНЕНИЯ И ИНЕРЦИЯ

Серия биографий “Жизнь замечательных людей” была основана в 1890 г. российским издате-

лем Флорентием Павленковым: новацией Павленкова стал формат ‘библиотеки’, состоявшей из коротких и популярных биографий. С 1890 по 1915 гг. Павленков и наследники, руководившие изданием серии после его смерти в 1900 г., выпустили более 200 биографий, большая часть которых (140) была посвящена фигурам зарубежной истории и культуры⁵⁷. Вскоре после закрытия серии в 1915 г., Максим Горький попытался возродить издание. Революция 1917 г. и Гражданская война в России заставили его отложить эти планы, однако во время своей эмиграции Горький познакомился с модернистскими экспериментами в биографическом жанре (к примеру, в работах Вирджинии Вульф и Андре Моруа)⁵⁸. После возвращения в СССР, Горький использовал свои контакты с партийными элитами для перезапуска серии в 1933 г. В политическом контексте 1930-х гг. на серию были возложены задачи конструирования образа нового советского человека: по мнению Горького, книги в “ЖЗЛ” должны были опираться на исторические документы и контекст, быть “понятными массам” и предоставлять “модели для подражания” герою книги⁵⁹. Изначально книги печатались в Журнально-газетном объединении, но в 1938 г., через несколько лет после смерти Горького, редакция серии была включена в издательство ЦК ВЛКСМ “Молодая гвардия”. В результате первоначальный состав редакции ушел в отставку и молодежь стала ключевой аудиторией книг. Тем не менее, наследие Горького оставалось важным для редакторов в последующие периоды.

В 1960 г., когда Даниил Данин начал сотрудничать с редакцией “ЖЗЛ”, ей уже несколько лет заведовал Юрий Коротков — в прошлом комсомольский активист из Воронежа, переведенный в 1950 г. в ЦК комсомола, затем, в 1953 г. — в издательство “Молодая гвардия”⁶⁰. В 1958 г. Корот-

⁵⁴ Ivi, Л. 68.

⁵⁵ Д. Данин — С. Семанову, 21.12.1975, Москва, РГАЛИ. Ф. 3149. Оп. 1. Д. 397. Л. 60.

⁵⁶ Ivi, Л. 63. Выделено в источнике.

⁵⁷ L. A. Trigos — C. Ueland, *Writing and Rewriting the Literary Canon. A History of Russian Biography in the Lives of Remarkable People Series*, в *Literary Biographies in the Lives of Remarkable People Series in Russia. Biography for the Masses*, под ред. L. A. Trigos — C. Ueland, Lanham 2022, с. 9.

⁵⁸ Ivi, с. 13

⁵⁹ Ivi, с. 17.

⁶⁰ Коротков Юрий Николаевич (1924–1989), в *Московская энциклопедия. Том 1: Лица Москвы. Книга 2: И–М*, Москва 2008, с.

ков стал заведующим редакцией “ЖЗЛ” и перезапустил концепцию серии биографий. Во время Второй мировой войны серия была переименована в “Великие русские люди” — практически все выходившие книги были посвящены деятелям российской истории. Хотя после войны серии вернули прежнее название, директор издательства в 1956 г. признавал ее ‘упадок’: “почти нет в серии книг о замечательных людях зарубежных стран. [...] многие книги серии написаны сухим, невыразительным языком, оформлены серо”⁶¹.

Ю. Коротков предложил издательству составить перспективный план из 200 героев биографий, представляющих основные регионы мира и области науки и культуры⁶² и призывал стремиться к идеалу “трамвайной биографии” — научно-художественной книги, увлекающей читателя настолько, что ее можно читать в городском транспорте⁶³. При Короткове расширилось число редакторов (до 7), между ними сложилось неформальное разделение обязанностей по тематическим полям (деятели революционного движения, науки, литературы и т.д.). К середине 1960-х гг. книги серии стали восприниматься в интеллектуальных и творческих сообществах как общественные события: социолог Алексей Левинсон особенно выделяет критический потенциал книг *Брехт* (Л. Копелев, 1966), *Гарсиа Лорка* (Л. Осповат, 1965), *Луни* (Н. Эйдельман, 1970)⁶⁴.

Условия работы редакции начали меняться в 1966 году: после выхода критической рецензии академика Н. Дружинина на книгу А. Лебедева *Чаадаев* (1966)⁶⁵, деятельность редакции обсуждалась на Секретарите ЦК ВЛКСМ, а заведующе-

му редакцией вынесли замечание о необходимости “более требовательного подхода к рукописям, принимаемым к изданию”⁶⁶. В том же году в журнале “Знамя” вышла критическая статья А. Дымшица о книге Л. Копелева *Брехт*⁶⁷, воспринятая в интеллигентских кругах как сигнал ухудшения политической ситуации, поскольку к 1966 году Копелев стал одним из участников складывавшего диссидентского движения⁶⁸. Законченная в 1966 году книга С. Резника о Николае Вавилове ‘застряла’ в издательском производстве и вышла лишь в конце 1968 г., после нескольких попыток добиться ее издания⁶⁹. Сотрудники редакции воспринимали эти события как начало партийной кампании против “коротковской” “ЖЗЛ”⁷⁰.

В 1968 г. на пост директора издательства был назначен В. Ганичев (1933–2018) — до этого он работал в отделе пропаганды и агитации ЦК ВЛКСМ и, как и его предшественники, входил в неформальную группу вокруг первого секретаря ЦК комсомола С. Павлова. Комсомольские функционеры, входившие в эту группу, симпатизировали идеям русского национализма и стремились остановить вестернизацию советской молодежи в результате ‘оттепели’. К примеру, ‘павловцы’ создавали новые подконтрольные комсомолу социальные структуры, призванные усилить контроль за поведением молодежи (бригады народной милиции) или психологическую мобилизацию подростков (военизированная игра ‘Зарница’)⁷¹. Либерально настроенные редакторы воспринимали приход Ганичева в издательство как консервативный поворот: в интервью С. Резник пользуется более поздним понятием “национал-патриотические

264.

⁶¹ Директор издательства “Молодая гвардия” — ЦК ВЛКСМ, 06.08.1956, Москва, Российский архив социально-политической истории (далее — РГАСПИ), Ф. М-1. Оп. 32. Д. 818. Л. 86.

⁶² Интервью С. Резника, 01.02.2022.

⁶³ Г. Померанцева, *Биография в потоке времени. ЖЗЛ: замыслы и воплощения серии*, Москва 1987, с. 105.

⁶⁴ А. Турков — Ф. Искандер — А. Левинсон, *О Лебедеве и его “Чаадаеве”*, “Новое литературное обозрение”, 2003, 5, <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/5/o-lebedeve-i-ego-chaadaeve.html> (последнее обращение: 07.08.2023).

⁶⁵ Н. Дружинин, *Чаадаев и проблема индивидуализма*, “Коммунист”, 1966, 12, с. 119-128.

⁶⁶ На языке советских официальных документов такое указание было формой критики без объявления выговора (Гл. редактор В. Осипова — редакции журнала “Коммунист”, 19.06.1968, Москва, РГАСПИ. Ф. М-42. Оп. 2. Д. 1644. Л. 12).

⁶⁷ А. Дымшиц, *Герой против автора*, “Знамя”, 1966, 9, с. 232-242.

⁶⁸ Л. Копелев — Р. Орлова, *Мы жили в Москве. 1956-1980*, Москва 1990, с. 204.

⁶⁹ С. Резник, *История с биографией*, “Семь искусств”, 2013, 38, <http://7iskusstv.com/2013/Nomer1/SReznik1.php> (последнее обращение: 07.08.2023).

⁷⁰ Интервью С. Резника, 01.02.2022.

⁷¹ См. подробнее: Н. Митрохин, *Русская партия*, указ. соч., с. 237-285.

рельсы”⁷². В отличие от своих предшественников, в изменившихся к концу 1960-х гг. политических условиях Ганичев мог позволить себе более радикальные действия:

С чего же начинать патриотическое, духовное, русское дело в издательстве? Конечно, с серии “Жизнь замечательных людей”. Я понимал, надо менять пропорции, посвящать как можно больше книг отечественной истории, подвижникам русской культуры и науки. Лицемерия и обмана в этой серии было сколько угодно⁷³.

В 1969 г. по инициативе Ганичева Юрий Коротков был уволен. Новым заведующим редакцией стал Сергей Семанов — историк, в 1950-е гг. работавший в отделе пропаганды Петроградского райкома комсомола в Ленинграде и в то же время сблизившийся с подпольными кружками русских националистов⁷⁴. Ганичев вспоминал о внутренней эволюции Семанова, произошедшей к концу 1960-х: “Я навел справки [...]. Он же ‘шестидесятник’, сторонник ‘оттепели’? Нет, эта болезнь прошла — он увлечен отечественной историей, русской культурой”⁷⁵. Важно, что в отличие от Короткова, для которого “ЖЗЛ” была основным жизненным проектом, Семанов не сразу согласился на эту должность и воспринимал ее как временную⁷⁶.

Свою программу изменений в концепции серии Семанов изложил в аналитической записке *Об изданиях биографической серии ЖЗЛ (июль 1969)*. Во-первых, с точки зрения Семанова, следовало “усилить воспитательное значение серии в условиях, когда среди молодежи наблюдаются нигилистические тенденции к (sic! — М. Л.) моральным, политическим, культурным и историческим ценностям”⁷⁷. Во-вторых, Семанов сетовал на нарушение необходимых, с его точки зрения,

соотношений в выборе ‘персонажей’ между деятелями мировой и российской истории:

Среди вышедших книг мы находим биографии Данте, Рубенса, Спинозы, Кампанеллы и многих иных. Это хорошо, но это лишь оттеняет затянувшееся игнорирование героев нашего национального прошлого. [...] С сороковых годов не появлялись в издании ЖЗЛ биографии Петра Великого, Суворова, Кутузова, адмирала Макарова⁷⁸.

Отдельно Семанов критиковал за “превышение объема” и “гигантоманию” книги В. Шкловского *Лев Толстой* и Д. Данина *Резерфорд*. Можно полагать, что объем книг был лишь одной из причин критики — дневники Семанова тех лет содержат частые антисемитские высказывания; одной из своих задач на посту руководителя он видел ограничение публикаций авторов-евреев⁷⁹.

Первые годы работы Семанова сопровождались сочетанием изменений и инерционных процессов. С одной стороны, Семанов начал кадровую перестройку и уволил редакторов-евреев: отечавшего за переводные книги М. Брухнова и редактора отдела науки С. Резника (в 1973 г.). Кадровые изменения разрушали представления о разделении обязанностей и задачах редактора, сложившиеся в 1960-е:

Он не хотел, чтобы редактор имел какую-то автономию. Уходя, я ему сказал: “Я Вам советую выбрать одного человека на книги об ученых...”. Он сказал: “Да. Спасибо. Очень хороший совет”. И тут же дал две рукописи об ученых двум разным редакторам. Он не хотел, чтобы кто-то из нас чувствовал ответственность за какой-то раздел. Ему нужны были правщики, а не decision makers⁸⁰.

Элементы культурного канона, который Семанов стремился ввести в тематику серии, включали произведения о государственных и военных деятелях российской дореволюционной истории: он написал книгу об адмирале С. Макарове (1972) и опубликовал книги О. Михайлова об А. Суворове (1973) и Н. Павленко о Петре I (1975). В этом

питательное значение” в языке того времени выступало общепонятным эвфемизмом, обозначающим приемлемую в советском публичном поле идеологизацию.

⁷² Ivi. Л. 6.

⁷³ С. Семанов, *Дневник 1969 г.*, указ. соч., с. 219, 222, 223, 226.

⁷⁴ Интервью С. Резника, 01.02.2022. Об отказе от “разделов” вспоминала и Г. Померанцева (старший редактор серии с начала 1950-х): Г. Померанцева, *Биография*, указ. соч., с. 175.

⁷² Интервью С. Резника, 01.02.2022.

⁷³ В. Ганичев, “*Молодая гвардия*”. 1968-1978. Из воспоминаний, “Москва”, 2013, 9, https://www.moskvam.ru/publications/publication_963.html (последнее обращение: 07.08.2023).

⁷⁴ Н. Митрохин, *Русская партия*, указ. соч., с. 186.

⁷⁵ В. Ганичев, “*Молодая гвардия*”, указ. соч.

⁷⁶ “Все хотят, чтобы я возглавил ЖЗЛ, но сами-то предпочитают роль советников и идеологов. Еще бы! Кому охота заниматься весьма важной, но черновой работой?” (С. Семанов, *Дневник 1969 г.*, “Вопросы национализма”, 2012, 12, с. 223. Запись от 09.07.1969).

⁷⁷ С. Семанов, *Об изданиях биографической серии ЖЗЛ. Июль 1969*, Москва, Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Ф. 887. К.1. Д. 23. Л. 1. Выражение “усилить вос-

отношении его взгляды пересекались с ‘руссоцентрической’ культурой 1940 гг., исследованной Дэвидом Бранденбергером⁸¹. Кроме того, Семанов был заинтересован в публикациях о православных интеллектуалах: вышедший в 1972 г. сборник *Русские писатели XVII века* 1972 года включал биографии протопопа Аввакума (Д. Жуков) и Симеона Полоцкого (Л. Пушкарев). Отдельным направлением его работы были книги ‘антисионистской’ направленности: так, в 1975 г. вышла книга А. Агарышева о недавно умершем президенте Египта Г. Насере, воевавшем с Израилем.

С другой стороны, в первые годы его руководства в серии продолжали издавать расхвалившиеся с его взглядами книги, работа над которыми началась в 1960-е: например, *Швейцер* Б. Носика (1971), *Лукин* Н. Эйдельмана (1970) и *Хемингуэй* Б. Грибанова (1970). Подобная инерция была вызвала долгим циклом подготовки биографий, плановой логикой книгоиздания и устойчивостью связей между редакторами и авторами⁸². Данин заключил договор на *Нильса Бора* именно в этот ‘переходный период’: момент трансформации идейной повестки и управленческих принципов серии; конфликт с редакцией позволил ему зафиксировать результат — изменение “правил игры”, знакомых писателю с 1960-х. Таким образом, кейс Данина, выбивающийся из привычной практики редакционно-издательского процесса (“нормальное исключение”)⁸³, позволяет более детально рассмотреть мотивации его участников и факторы, влиявшие на процесс принятия решений в книгоиздании.

МОТИВЫ “ИГРОКОВ” И РЕШЕНИЕ КОНФЛИКТА

Описанный контекст позволяет уточнить детали конфликта между Д. Даниным и редакцией: при заключении договора в 1970-м рукопись планировал редактировать С. Резник (редактор *Резерфорда*); после его увольнения работа была передана А. Ефимову, который не занимался до этого биографиями ученых. Ефимов, пришедший в “ЖЗЛ” в начале 1960-х гг. после окончания Московского полиграфического института, к моменту работы над книгой относился к Данину враждебно и намеренно провоцировал конфликт. В дневнике 1967 года Данин оставил запись о “сочувственно-издательской улыбочке” Ефимова в момент цензурного вмешательства Главлита в книгу *Резерфорд* (тогда из верстки был вырезан фрагмент о запрете П. Капице вернуться из СССР в Кембридж в 1934 г., санкционированном И. Сталиным и Политбюро)⁸⁴. В добавлении 1978 года к этой записи Данин подчеркивал, что к середине 1970-х Ефимов “превратился в православного монархиста [...] и теперь бессонный стимул его редакторской бдительности — бить жидов и спасти Россию!”⁸⁵. Об идейной трансформации Ефимова и его “альянсе” с Семановым вспоминал в интервью и С. Резник, близко общавшийся с ним в 1960-е⁸⁶.

Семанов мог воспринимать книгу *Нильс Бор* как враждебную по ряду причин: помимо еврейства Данина, принадлежность Бора к западному миру и секуляризм его мышления расходились с идеологической программой заведующего редакцией, во многом основанной на принципах этнического национализма, монархизма и религиозности. Культурные образы физиков 1960-х вызывали у Семанова раздражение — рассуждая о моде на профессии, в дневниковой записи 1969 г. он саркастически заметил: “В конце 1950-х геологи невозвратно ушли в небытие и воцарились физики. Царствовали они целое десятилетие, и слава их

⁸¹ D. Brandenberger, *National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931-1956*, Cambridge 2002.

⁸² Интервью С. Резника, 01.02.2022.

⁸³ Понятие “нормального исключения” подчеркивает интерес микроистории к пограничным случаям, “где сходятся несколько норм и типажей”: М. Велижев — Т. Атнашев, *Микроистория и проблема доказательства в гуманитарных науках*, “Новое литературное обозрение”, 2019, 6, https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/160_nlo_6_2019/article/21779/ (последнее обращение: 15.01.2024).

⁸⁴ Д. Данин, *Монолог-67, или Дневник одного года*, в *Idem, Нестрого как попало: неизданное*, Москва 2012, с. 24. Запись от 08.02.1967.

⁸⁵ Ivi, с. 25.

⁸⁶ Интервью С. Резника, 01.02.2022.

была самой звонкой и всеобъемлющей”⁸⁷. Данин понимал, что сопротивление редакции вызвано именно этими причинами. Вероятно, целью Семанова и Ефимова было, насколько это возможно, замедлить редакционную подготовку рукописи, повысить степень эмоционального напряжения и добиться отзыва рукописи.

Переписка с редакцией продолжалась. 6 января 1976 г. писатель получил ответ С. Семанова, в котором тот напомнил о “доброй воле” редакции, принявшей рукопись с опозданием в 2,5 года. Семанов повторил основные тезисы второго письма Ефимова о необходимости “партийной оценки” ученых, напоминая о “грязной кампании по поводу физика А. Сахарова”:

Либо Вы начнете доброжелательное сотрудничество с редакцией, либо редакция вынуждена будет, к сожалению, порвать с Вами деловые отношения, как с автором, не выполнившим условия договора⁸⁸.

12 января Данин встретился с директором издательства В. Ганичевым, который занял позицию “над схваткой” и выступил третьей стороной в конфликте: согласился с правотой Данина и указал на необходимость найти нового редактора для рукописи⁸⁹. Тем не менее, в конце января Данин с удивлением узнал, что редакция вновь поручена А. Ефимову. 16 февраля писатель передал редакции отредактированную и сокращенную рукопись. В середине мая были готовы новые комментарии Ефимова.

В новой рецензии Ефимов повторял мысль о недостатке “классового подхода” в интерпретации событий и исторических фигур: так, к примеру, рассуждая о миротворческих инициативах Бора, Данин слишком нейтрально (не “расчислил”) описал посла Великобритании в США Эдварда Вуда, графа Галифакса — по выражению редактора, “приверженца экспансионистских притязаний”⁹⁰.

Ефимов предложил существенно расширить часть книги о политическом устройстве Дании и обстоятельствах ее оккупации. Новой оказалась ‘антисионистская’ линия рецензии: “существует фотография, на которой запечатлены Бен-Гурион и Эйнштейн, причем последний в обществе этого политика никаких тягот не испытывает”, “Эйнштейн выступал на концерте, который был организован сионистами в синагоге”⁹¹. Антифашистская деятельность в годы Второй мировой войны названа в рецензии “расовым аспектом деятельности Бора — спасением ‘неарийцев’”⁹².

Появление новых комментариев казалось Данину нарушением рабочей этики: “Нельзя превращать редактуру в сказку про белого бычка: сначала выдвигать одни замечания, потом — после их удовлетворения или снятия — другие, потом третьи”⁹³. В письме Ганичеву Данин настаивал на бессодержательности конфликта (“преднамеренное издевательство над непокорным писателем”).

В конце мая 1976 г. в редакции “ЖЗЛ” сменился заведующий — новым руководителем стал филолог Ю. Селезнев (1939–1984), идейно близкий Семанову. По воспоминаниям Семена Резника, Селезнев не был настроен менять сложившийся к тому моменту порядок работы⁹⁴. Тем не менее, после очередного обмена письмами между Ганичевым и Даниным, 16 июня 1976 г. Селезнев сообщил телеграммой о завершении рассмотрения рукописи и пригласил писателя для ее подготовки к печати⁹⁵.

Причины, по которым рукопись была одобрена уже через месяц после появления третьей рецензии Ефимова, можно реконструировать, учитывая дополнительный фактор — обращение Данина к влиятельным в советской литературной среде фигурам. В статье о механизмах социальной кооперации в позднесоветской системе культурного производства И. Кукулин, М. Майофис и М. Четверикова вводят понятие бэкстейджей — коммуни-

⁸⁷ С. Семанов, *Дневник 1969 г.*, указ. соч., с. 218. Запись от 03.02.1969.

⁸⁸ С. Семанов — Д. Данину, 06.01.1976, Москва, РГАЛИ. Ф. 3149. Оп. 1. Д. 404. Л. 73.

⁸⁹ Д. Данин — В. Ганичеву, 18.05.1976, Москва, РГАЛИ. Ф. 3149. Оп. 1. Д. 397. Л. 65–72.

⁹⁰ А. Ефимов, Рецензия, 26.04.1976, Москва, РГАЛИ. Ф. 3149. Оп. 1. Д. 469. Л. 15.

⁹¹ Ivi, Л. 21.

⁹² Ivi, Л. 22.

⁹³ Д. Данин — В. Ганичеву, 18.05.1976. Л. 67.

⁹⁴ Интервью С. Резника, 01.02.2022.

⁹⁵ Телеграмма Ю. Селезнева, 16.06.1976, Москва, РГАЛИ. Ф. 3149. Оп. 1. Д. 404. Л. 79.

кативных эпизодов, “во время которых участники обсуждают существующие нормы функционирования литературного сообщества и его институтов — почти всегда неписанные — и возможности эти нормы изменить или обойти”⁹⁶.

Подобным бэкстейджем для Данина стало общение с Семеном Резником, редактором его первой биографии:

Я помню, как сейчас, поскольку я уже там не работал и не имел никаких внутренних обязательств перед редакцией, но я знал внутреннюю кухню, поэтому он мне иногда звонил, советовался: как, что⁹⁷.

Возможно, в процессе этой коммуникации возникла идея обратиться к первому секретарю Союза писателей СССР Г. Маркову (1911-1991). Письмо Данина было отправлено Маркову 27 декабря 1975 года — в момент, когда судьба книги еще не была решена. Писатель благодарил его за “внимание и поддержку”, а также сообщал детали конфликта с редакцией: “думая о Вашем предстоящем разговоре с В. Ганичевым”⁹⁸.

Поводом для благодарности со стороны Данина могло стать выступление Маркова на Пленуме Правления Союза писателей СССР в марте 1973 года. В своем докладе он включил Данина в список авторов, достигших успехов в “пропаганде достижений науки и техники” и изображении труда ученых⁹⁹. Другие писатели и журналисты, перечисленные Марковым (Б. Агапов, Г. Фиш, В. Чивилихин и др.) не издавали книг в “ЖЗЛ”¹⁰⁰ — таким образом, литературный секретарь отметил Данина лично, а не как одного из авторов серии.

Хотя в 1970-е гг. Марков ассоциировался с “секретарской” литературой¹⁰¹ и консервативно-

националистической идеологией (характерно упоминание в его выступлении В. Чивилихина — члена “русской партии”, одного из одиннадцати “подписантов” погромного письма “Против чего выступает ‘Новый мир?’”), по-видимому, его позиция не исчерпывалась этим. В тексте доклада он несколько раз упоминает о потребности в “увлекательных” очерках о явлениях научно-технического прогресса: атомной энергетике и освоении космоса, химии, кибернетике, генетике, внедрении новой техники, развитии нефте- и газодобывающей промышленности¹⁰². Выступая в поддержку Данина в общении с Ганичевым, Марков, вероятно, руководствовался своими ценностями — советскими представлениями о необходимости научно-технического прогресса и пропаганды новых достижений науки и техники. Для Ганичева же издание книги о Боре стало возможностью проявить лояльность вышестоящему литературному чиновнику.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: Нильс Бор ДАНИИЛА ДАНИНА КАК МАРКЕР ОБЩЕСТВЕННЫХ И КУЛЬТУРНЫХ ИЗМЕНЕНИЙ

История издания *Нильса Бора*, с одной стороны, позволяет увидеть трансформацию представлений о принципах рабочих отношений в одной организации: именно в редакции “ЖЗЛ”, поскольку в “Науке и жизни” текст выходил без затруднений. Данин диагностировал расхождение с принципами редактирования и ‘микроклиматом’ 1960-х гг., случившееся чуть позже общепринятой границы ‘застоя’. В этом смысле казус Данина демонстрирует переходный момент между оттепелью и застоем как “большими нарративами”¹⁰³ в периодизации истории культуры и уточняет стратегии

делам А. Черняев называет Маркова “символом брежневщины” в советской литературе. А. Черняев, *Совместный исход. Дневник двух эпох. 1972-1991 годы*, Москва 2008. Запись от 22.06.1986. Цит. по: <https://corpus.prozhito.org/note/61940> (последнее обращение: 02.09.2023).

¹⁰² Г. Марков, *Писатель*, указ. соч., с. 14, 17-18, 20. Эти темы были близки жанру “научно-художественной литературы”, изученной М. Шварцем (M. Schwartz, *A New Poetics*, указ. соч.).

¹⁰³ О роли микроистории в проблематизации больших нарративов: К. Ginzburg, *Microhistory: Two or Three Things that I Know About It*, “Critical Inquiry”, 1993 (XX), 1, с. 10-35.

⁹⁶ И. Кукулин — М. Майофис — М. Четверикова, *Кулуарные импровизации: социальная кооперация, обход правил и процессы культурного производства в позднем СССР. Статья первая*, “Новое литературное обозрение”, 2022, 174, с. 86.

⁹⁷ Интервью С. Резника, 01.02.2022.

⁹⁸ Д. Данин — Г. Маркову, 27.12.1975, Москва, РГАЛИ. Ф. 3149. Оп. 1. Д. 397. Л. 64.

⁹⁹ Г. Марков, *Писатель и пятилетка (Художественная публицистика: проблемы, поиски, решения)*, “Вопросы литературы”, 1973, 5, с. 14.

¹⁰⁰ В своем докладе Марков упомянул еще одного постоянного автора “ЖЗЛ” — О.Н. Писаржевского (1908-1964), но он к тому моменту уже много лет как умер.

¹⁰¹ В дневнике 1986 г. помощник М. Горбачева по международным

поведения писателей и редакторов в этот период. В дневниковой записи 1978 г. писатель признавал, что за время конфликта научился “умелым письмам, метким звонкам и контрдемагогии”¹⁰⁴ — то есть освоил новые для себя “правила игры” в литературе. Новым, по сравнению с институциональным дизайном 1960-х, стало представление о том, что судьба книги может быть решена путем кулуарных договоренностей. Попытки администраторов и редакторов “создавать проблемы” неуютным с их точки зрения авторам вызвали сопротивление; одним из способов сопротивления стало обращение к влиятельным агентам литературной системы. Вопреки стереотипу, представители литературного истеблишмента не обязательно выступали как реакционеры: в издании *Нильса Бора* поддержка Г. Маркова помогла Данину преодолеть давление редакторов-антисемитов.

В то же время микроисторический анализ позволяет детально зафиксировать масштабные сдвиги в культурной повестке — так, к середине 1970-х гг. в редакции “Жизни замечательных людей” изменились представления о герое биографии и способах биографического письма. Нильс Бор как представитель всемирной передовой науки, заставлявший думать об этической и политической ответственности ученого, казался руководителям “ЖЗЛ” 1970-х опасным. Ю. Селезнев сформулировал это в рецензии на рукопись:

[...]идея Вашей рукописи может быть истолкована следующим образом: беда Мира и человечества не в том, что существует капитализм, буржуазная идеология и т.д. со всеми вытекающими последствиями, а в том, что Мир и человечество со своими государствами, партиями, правительствами не хотят слушаться своих истинных пророков — “высоколобых технократов”¹⁰⁵.

Как показал Дэвид Холлоуэй, деятельность советских физиков в 1960-е гг. можно воспринимать и как процесс формирования гражданского общества: получившие относительную интеллектуальную автономию в рамках ‘атомного проекта’ ученые делали попытки расширить автономию других

наук (например, пострадавшей от ‘лысенковщины’ биологии). Благодаря автономии некоторые физики — в первую очередь, А. Сахаров — стали вырабатывать политические концепции, критические по отношению к советской системе (и опирающиеся на принципы научной рациональности)¹⁰⁶. В 1970-е гг. эти попытки политически преследовались.

Можно утверждать, что факторами затягивания издания были и политические причины (проходившая в 1975 г. кампания против А. Сахарова и политика государственного антисемитизма, усиленная личными убеждениями Ефимова и Семанова), и более глубокие идейные разногласия автора и редакторов — о задачах деятельности ученого и способе написания его биографии. История издания *Нильса Бора*, таким образом, проблематизирует меняющееся восприятие ученых и современной науки в разных по идеологическим воззрениям фракциях позднесоветской интеллигенции.

www.esamizdat.it ◇ М. Лукни, Нильс Бор Данила Данина и изменения “правил игры” в редакции серии “Жизнь замечательных людей” (1969-1978) ◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 85-99.

¹⁰⁴ Д. Данин, *Монолог-67*, указ. соч., с. 25. Добавление 1978 г. к записи от 08.02.1967.

¹⁰⁵ Ю. Селезнев, *Рецензия на рукопись*, Москва, РГАЛИ. Ф. 3149. Оп. 1. Д. 469. Л. 35.

¹⁰⁶ D. Holloway, *Physics, the State, and Civil Society in the Soviet Union*, “Historical Studies in the Physical and Biological Sciences”, 1999 (XXX), 1, с. 173-192.

◇ *Niels Bohr by Daniil Danin and Changes in the “Rules of the Game” in the Editorial Office of Lives of Remarkable People Series (1969-1978)* ◇

Maxim Lukin

Abstract

This paper presents a microhistorical investigation of the conflict that arose in the editorial office of the series of biographies *Lives of Remarkable People* (*Zhizn' Zamechatel'nykh Liudei*) during preparation for the publication of Daniil Danin's book *Niels Bohr* (1978). Based on Danin's extensive correspondence with the editors, the paper reconstructs the stages of the conflict between 1969 and 1978, including the nature of editorial claims and the author's disagreements. The publication conflict regarding *Niels Bohr* allows the author to examine the shifting ideological agenda and evolving perceptions of working relationships within the editorial office of the series during the transitional period between the Thaw and Stagnation eras in Soviet history. Microhistorical optics also shed light on the less apparent involvement of the USSR Writers' Union functionaries in resolving this conflict and the attitudes towards modern science and scientists among conservative circles of the Soviet intelligentsia in the 1970s, marking the evolution of late Soviet culture and society.

Keywords

Niels Bohr, Daniil Danin, Microhistory, Cultural Policy, Editorial and Publishing Process, *Lives of Remarkable People* Series.

Author

Maxim Lukin is a final-year undergraduate student in History and a research assistant at the International Laboratory for Social Integration Research at HSE University in Moscow, Russia. His research interests include the social and cultural history of the Soviet Union, Soviet youth and cultural policies, historical sociology of literature, and temporality studies. His research has been published in the peer-reviewed journals “*Novoe Literaturnoe Obozrenie*” and “*Herald of the Perm State University. Series: History*”.

Publishing rights

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



© (2023) Maxim Lukin

“Kazus”: di cosa si tratta?¹

Jurij Bessmertnyj

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 101-112 ◇

IL lettore che prende in mano questo almanacco probabilmente si interrogherà sul titolo. Che cosa intendono gli autori e i curatori? Nel latino classico, la lingua da cui deriva la parola ‘caso’, essa poteva indicare crollo, termine, caduta o sciagura... Per noi significa qualcosa di totalmente diverso: fatto, imprevisto, circostanza. Tale è l’uso del vocabolo che più di frequente si incontra nelle lingue europee contemporanee, russo compreso. Ciascuna delle accezioni citate può, a sua volta, assumere svariati sensi: un fatto, ad esempio, può essere eccezionale e inaspettato o banale, ordinario; oppure si può parlare di casi incresciosi, casi esemplari e via discorrendo. Una polisemia che traspare altresì negli articoli del nostro almanacco. Tuttavia, ciò non deve far passare in secondo piano l’elemento comune che riunisce i diversi significati in unico concetto.

Nei discorsi sul passato, la nozione implica qualcosa di molto preciso, descrivibile in modo più o meno dettagliato. Nello scegliere il titolo, tra le altre cose, abbiamo tenuto conto proprio di questo significato primario della parola ‘caso’. Era nostra intenzione rispondere all’esigenza, sempre più sentita dal pubblico di lettori, di guardare alla società del passato nel modo più specifico possibile. Naturalmente una tale visione presuppone il racconto delle più svariate ‘situazioni’ che caratterizzano la vita umana. L’obiettivo immediato (anche se non il principale) di tutti i nostri autori è, difatti, quello di individuarle nelle fonti del passato, esplorarle in tutti i loro particolari e dare così al lettore la possibilità di sentire il sapore del tempo con il loro aiuto. Ecco una prima spiegazione del titolo del nostro almanacco.

Inutile dire che se ci fossimo limitati alla mera

narrazione dei vari casi, avremmo corso il rischio di trasformare l’almanacco in una raccolta di aneddoti storici, probabilmente divertenti, ma poco efficaci nel suscitare una riflessione seria nel lettore accorto. Un tale tipo di narrazione esisteva già nel secolo scorso. In essa, lo storico vi vestiva i panni del narratore onnisciente, raccontando dei tempi passati con la certezza di un testimone oculare. Così facendo, il ricercatore evitava di riflettere sulle particolarità dei testi storici (che sono sempre portatori di un’interpretazione del passato da parte dei loro autori) e sul proprio operato. Il fallimento di un siffatto modello storiografico risale all’inizio del XX secolo, con la presa di coscienza delle sue mancanze e dei suoi limiti.

Nella disamina dei singoli casi abbiamo tenuto conto di questa e di altre lezioni. Consapevoli della relativa affidabilità di ogni resoconto sul passato, abbiamo deciso di occuparci, oltre che dei casi in sé, anche delle circostanze che hanno spinto l’autore della fonte storica a selezionare una precisa versione dell’accaduto. La scelta di raccontare una versione piuttosto che un’altra è anch’essa un caso e, in quanto tale, non merita meno attenzione di quanto restituisce: come qualsiasi altra azione individuale, la posizione dell’autore della fonte può gettar luce su ciò che desidereremmo comprendere (e anche la ragione del nostro interesse per i casi), ovvero sul ruolo che hanno avuto le iniziative di una singola persona nel passato.

La scelta di adottare una particolare linea di condotta da parte di una persona può dar origine a casi di varia natura. In alcuni ‘casi’, le persone, consapevolmente (o meno), hanno agito secondo le norme accettate in un determinato ambiente sociale, basandosi sulle idee di massa di ciò che era giusto e ciò che non era permesso fare. Il comportamento di queste

¹ Edizione originale: Ju. Bessmertnyj, *Čto za “Kazus”?*, in *Kazus. Individual’noe i unikal’noe v istorii – 1996*, a cura di Ju. Bessmertnyj – M. Bojcov, Moskva 1997, pp. 7-24. Traduzione dal russo di Attilio Russo.

persone è un caso che rispecchia perfettamente gli stereotipi dominanti di una società. Si incontrano, tuttavia, individui per i quali un simile atteggiamento predefinito non era possibile. Si tratta di coloro che hanno osato disattendere le aspettative e infrangere le regole o di coloro che, al contrario, si sono sforzati di realizzare nella vita di tutti i giorni quello che era considerato un ideale irraggiungibile. Quasi sempre, chi ha osato agire in modo non convenzionale ha intrapreso una strada difficile. Non di rado si è ritrovato a fronteggiare il biasimo più o meno esplicito o addirittura l'opposizione attiva del proprio ambiente. Dal mio punto di vista, i casi di questo genere meritano un interesse particolare. Ma chi ha agito più spesso in modo non conforme? E quali sono le circostanze che possono aver contribuito? Per poter rispondere a tali domande bisogna considerare un problema che attira molti nostri contemporanei, il problema delle possibilità esistenti per un individuo nelle diverse società². Quanto poteva fare una sola persona in un determinato momento storico? Con le sue azioni avrebbe potuto modificare il paradigma comportamentale adottato dalla società? Avrebbe potuto farlo anche una 'persona comune'?

La disamina di simili questioni è strettamente connessa allo studio della risonanza sociale di eventi unici o casuali e uno dei presupposti per il loro verificarsi potrebbero essere le gesta straordinarie di un singolo individuo. Spezzando la routine, tali azioni, proprio per la loro natura anticonformista, erano in grado di attirare l'attenzione dei contemporanei e di indurli a ripensare inconsciamente la tradizione radicata. Se, poi, il comportamento fuori dall'ordinario di un individuo spingeva altri a imitarlo, l'equilibrio di una data società poteva risultarne compromesso: insorgeva una situazione di instabilità che favoriva l'emergere di nuovi fenomeni, anche nella sfera degli stereotipi comportamentali³. Sembra perciò scontato che un

ricercatore contemporaneo si interessi a quali condizioni, nei vari periodi del passato, abbiano favorito la risonanza di casi unici (e dell'attività non convenzionale di singoli individui). Pertanto, questa è un'altra ragione per la scelta del tema dell'almanacco.

Per diversi aspetti, tale argomento si differenzia da quello sposato dalla tradizione degli ultimi decenni. Per quasi un secolo, le maggiori tendenze storiografiche di tutto il mondo hanno spinto verso analisi via via più approfondite di grandi strutture sociali, di processi a lungo termine e di modelli globali. Gli storici erano alla ricerca di modi per formalizzare i dati al fine di sostituire osservazioni particolari con osservazioni sempre più generali. Aggregando singole testimonianze provenienti da fonti diverse, formarono dei dati 'seriali', sperando con il loro aiuto di riuscire a comprendere lo sviluppo di intere classi, ordini sociali e grandi gruppi professionali (o industriali). Secondo l'opinione di molti ricercatori, la Storia era innanzitutto la storia delle grandi masse, della maggioranza silenziosa, la storia delle grandi tendenze che si fanno strada in mezzo a ogni singola deviazione, la storia della media, "dell'uomo medio"⁴.

I medesimi dati seriali erano il principale fiore all'occhiello della scienza del XX secolo, come la storia delle mentalità. Nel rivelare i modelli del mondo insiti nelle diverse società, la storia delle masse ha messo a nudo le percezioni diffuse che guidavano le azioni delle persone in un dato periodo. Ciò nondimeno, individuando le variabili generali di condotta (o, per dirla in altro modo, le invarianti comportamentali), gli studi sulla mentalità si limitavano, per forza di cose, a caratterizzare ciò che, virtualmente, poteva dirsi di chiunque, mentre le peculiarità individuali del singolo rimanevano del tutto inesplorate.

Fino a poco tempo fa, l'inadeguatezza di questo approccio non era così evidente e sembrava più che legittimo chiedersi: cosa cercate nella storia? L'u-

² Ciò, però, non significa che il ruolo degli individui nella pratica sociale venga evidenziato solo dai casi di comportamento palesemente devianti. Non bisogna sottovalutare quelle situazioni in cui le norme sociali accettate consentivano di optare per diverse opzioni di condotta. In questi casi, la scelta di uno tra gli scenari possibili non era meno importante dal punto di vista conoscitivo.

³ Cfr. Dž. Soros, *Alchimija finansov*, Moskva 1996, p. 53: "Possiamo distinguere gli eventi in due categorie: eventi ordinari, che sono correttamente previsti dai partecipanti, ed eventi storici unici,

che influenzano le preferenze dei partecipanti e portano a ulteriori cambiamenti". Le specificità dello 'stato di instabilità' e delle biforcazioni che ne derivano sono state recentemente oggetto di intense ricerche nell'ambito della sinergia. Cfr. I. Prigožin – I. Stengers, *Strela vremena*, "Vestnik RGGU", 1996, 1, p. 58.

⁴ M. Vovelle, *Histoire sérielle ou "case studies": vrai ou faux dilemme en histoire des mentalités*, in *Histoire sociale, sensibilités collectives et mentalités*, Paris 1985, pp. 41-42.

nicità o la consuetudine? I vostri sforzi mirano alla scoperta dell'inimitabile, o alla scoperta di quelle forme concettuali, di quelle 'matrici di comportamento', di quei modelli del mondo, che si celano anche dietro i colori unici della cultura? La risposta a queste domande era sottintesa, poiché si attribuiva alle matrici comportamentali un valore conoscitivo incomparabilmente maggiore rispetto a quello degli eventi unici⁵.

Lungi da me sottovalutare simili approcci alla comprensione del passato e non solo perché, per lungo tempo, li ho condivisi e difesi. Non occorre dimostrare che per riconoscere e comprendere cosa sia unico e individuale serva conoscere la massa e lo stereotipo.

Una decina di anni fa, L. Batkin in *Due approcci allo studio della storia della cultura*⁶, un articolo ormai considerato un classico, ha formulato un principio di conciliazione dei due metodi: l'analisi sociologica dell'attività delle masse e l'analisi culturologica dell'elemento individuale e soggettivo. Sfortunatamente, l'applicazione di questo principio è stata finora molto rara. Uno dei motivi principali, secondo il mio parere, è stata la sottovalutazione del valore conoscitivo del comportamento non convenzionale dei singoli individui. Difatti, si è soliti considerare l'analisi di tali attività, consapevolmente o inconsapevolmente, come qualcosa di superfluo che può solo ribadire la norma che infrangono, quando invece i casi unici ed eccezionali possono rivelare qualcosa di molto più importante. Permettono, infatti, di cogliere l'unicità culturale del tempo.

Se ci si limita all'analisi di ciò che è più diffuso, l'unicità culturale del tempo risulta difficile da cogliere. Nel comportamento standard generalmente accettato, è possibile scorgere molti elementi tradizionali,

approssimativi, persino invariati nel tempo, ma non è facile intravedere attraverso di essi ciò che è specifico di una certa epoca. Diverso è occuparsi di un caso, il quale, anche quando permette di osservare solo uno o due attori, garantisce una completezza tale da far comprendere le loro priorità e aspirazioni. Ciò, naturalmente, non esaurisce l'analisi delle strutture e dei processi dominanti, ma allo stesso tempo ci avvicina come mai prima d'ora all'Altro del passato che ogni storico cerca di conoscere. Inoltre, crea i presupposti per una svolta nella comprensione dell'universo culturale dell'epoca studiata: del resto, nel 'particolare' che si rivela nei casi unici di un dato tempo emerge più compiutamente l'unicità del mondo storico della cultura, nel quale, come ha scritto L. Batkin, "non c'è nulla di universale, eccetto il particolare"⁷. Da questo punto di vista, oggi, lo studio dei singoli casi che fanno chiarezza sui fatti e sulle gesta di almeno alcuni personaggi, sembra essere uno degli strumenti più efficaci per la conoscenza del passato. È davvero necessario fornire un'ulteriore motivazione per la comparsa di una pubblicazione espressamente dedicata alle situazioni individuali, uniche e assolutamente casuali nella storia?

Lo studio di questi casi si inserisce all'interno di una tendenza scientifica relativamente recente nell'ottica di una revisione degli approcci allo studio del passato affermatasi nel XX secolo. Tale predisposizione è caratteristica di diverse scuole storiografiche di nuova costituzione, come di quelle che stanno attraversando una profonda ristrutturazione interna. Il loro lavoro stimola senza dubbio il nostro sforzo ed è, infatti, impossibile non intendere ciò che ci accomuna o, al contrario, ciò che ci distingue. Solo comprendendo le affinità e le differenze sarà possibile rivelare l'originalità del nostro approccio.

Già nel 1985 il famoso storico francese M. Vovelle, ripercorrendo lo sviluppo degli studi storici del decennio precedente, scrisse sull'urgente necessità di individualizzare gli stereotipi. Notando la crescente insoddisfazione nei confronti dei costrutti sintetici della storia, colpevoli non solo di "ingessare" una visione del passato, ma altresì di "mistificare" il lettore con l'apparente chiarezza della rimembranza storica,

⁵ A. Gurevič, *Eščë neskol'ko zamečanj k diskussii o ličnosti i individual'nosti v istorii kul'tury*, in *Odissej. Človek v istorii – 1990*, Moskva 1990, p. 87. Cfr.: C. Ginzburg, *Mikro-Historie. Zwei oder drei Dinge, die ich von ihr weiß*, "Historische Anthropologie", 1993 (1), 2, p. 181, nota 49: "[...] ha insistito, contro la nozione indifferenziata di 'mentalità collettiva', sull'importanza dell'elaborazione di determinate credenze da parte dei singoli individui". Si veda anche: R. Chartier, *Histoire intellectuelle et histoire des mentalités*, in *La sensibilité dans l'histoire*, Clamecy 1987, p. 26.

⁶ L. Batkin, *Dva sposoba izučat' istoriju kul'tury*, "Voprosy filosofii", 1986, 12, pp. 101-115.

⁷ Idem, *Leonardo da Vinči*, Moskva 1990, p. 22.

Vovelle affermò che agli occhi di un certo numero di studiosi il passaggio “all’uso del microscopio” nella storia appare come una “necessità epistemologica”. Egli associò questa transizione a una nuova fase nello sviluppo della conoscenza storica, a un ritorno su nuove basi all’analisi qualitativa (in opposizione a quella quantitativa), alla ricerca di un’immagine più autentica del passato⁸.

Una forma di implementazione di suddetta necessità epistemologica si può trovare nella ricerca intrapresa da alcuni giovani storici italiani verso la fine degli anni Settanta, da loro chiamata “microstoria”⁹. Sebbene i loro punti di vista fossero differenti, essi erano accomunati dal comune tentativo di voler contrapporre a una concezione ‘retorica’ della storia diffusa nell’Italia di quel periodo — che la vedeva come scienza delle variazioni globali e secolari nello sviluppo delle società umane — una concezione molto più modesta di conoscenza storica. Tutti loro erano caratterizzati da una predilezione per oggetti di ricerca piuttosto umili: il destino di una persona in particolare, gli eventi di un singolo giorno, i legami presenti in uno specifico villaggio durante un periodo relativamente breve. Ciascun oggetto è stato poi esaminato su larga scala. Lo studio di dettagli che prima non avevano mai attirato l’attenzione ha consentito di guardare l’oggetto di analisi in una veste inedita, nonché di considerare una gamma di fenomeni diversi da quelli studiati dalle precedenti generazioni di ricercatori.

Invero, si iniziava ora a dubitare della possibilità di generalizzare le osservazioni raccolte. Rimanevano poco chiari e poco sviluppati il modo in cui il micro-oggetto studiato potesse essere inserito in un contesto sociale più ampio, nonché le nozioni di individualità e irripetibilità. Eppure, la precisione e la ampiezza dell’analisi sono riuscite a generare le condizioni sufficienti per uno studio delle cause e

delle motivazioni di tutti gli ‘attori’¹⁰.

A questa prima microstoria italiana si avvicina, per le circostanze della sua nascita e per l’adozione di approcci simili, l’Alltagsgeschichte tedesca¹¹. La sua formazione risale alla metà degli anni Ottanta, quando alcuni gruppi di giovani storici, diversi fra loro per opinioni scientifiche e posizioni politiche, decisero di opporsi alle concezioni metodologiche che dominavano la storiografia tedesca del dopoguerra. La loro critica era diretta (come in Italia) contro l’exasperazione degli approcci globali alla comprensione del passato, contro lo sfrenato ottimismo scientifico e contro quella versione dello storicismo tedesco caratterizzata da una attenzione prevalente verso la ripetitività e la regolarità. Pur criticando la cieca adesione alle tradizioni anglosassoni nella comprensione della storia sociale e istituzionale, i sostenitori democratici dell’Alltagsgeschichte¹² erano in sintonia con gli approcci storici e antropologici della scuola francese delle “Annales” e ponevano un’enfasi particolare anche sullo studio delle azioni, della coscienza e del ruolo della ‘piccola gente’ nella ‘grande’ storia. Ed è in questa direzione che si manifestò con straordinaria forza la tendenza a sviluppare la storia ‘dal basso’ [*Geschichte von unten*] per rivelare l’unicità [*Eigensinn*] di ogni singolo individuo e il suo essere più di un banale giocattolo nelle mani di forze e strutture sovrapersonali¹³.

⁸ M. Vovelle, *Histoire*, op. cit., p. 44.

⁹ Sulla prima fase di questa tendenza si veda l’articolo: C. Ginzburg, *Mikro-Historie*, op. cit., p. 173 e sgg., nonché l’articolo: E. Gren-di *Eščë raz o mikroistorii*, in *Kazus*, op. cit., pp. 291-302. Per una bibliografia sull’argomento cfr.: Ju. Bessmertnyj, *Nekotorye soobraženija ob izučenii fenomena vlasti i o koncepcijach post-modernizma i mikroistorii*, in *Odissej. Čelovek v istorii — 1995*, Moskva 1995, p. 10 e sgg.

¹⁰ Negli anni Ottanta la prima microstoria italiana agì, in un certo senso, come antagonista dell’antropologia culturale anglo-americana (rappresentata principalmente dalle opere di C. Geertz e della sua scuola), con la sua caratteristica fascinazione per i metodi quantitativi del tempo. Si veda: B. Lepetit, *De l’échelle en histoire*, in *Jeux d’échelles. La micro-analyse à l’expérience*, Paris 1996, p. 78. Tuttavia, negli anni Novanta, il quadro cambia significativamente e nella storiografia anglo-americana si forma gradualmente una nuova tendenza, la storia ‘biografica’ o ‘personale’. cfr. L. Repina, *Personala istorija: biografija kak sredstvo istoričeskogo poznanija*, in *Kazus. Individual’noe i unikal’noe v istorii — 1999*, Moskva 1999, pp. 76-100, per molti aspetti vicina alle contemporanee correnti italiane e francesi (si veda sotto).

¹¹ Lascio il nome di questa tendenza non tradotto per evitare di confonderla con *l’Histoire de la vie quotidienne*. Sulle sue caratteristiche principali si veda: *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*, a cura di A. Lüdtke, Frankfurt a. M. 1989.

¹² All’interno di questa scuola c’è anche un’ala di estrema destra, guidata dallo storico revanscista E. Nolte.

¹³ A. Lüdtke, *Alltagsgeschichte*, op. cit., p. 8; M. Werner, *Proto-industrialisation et Alltagsgeschichte*, “Annales”, 1995, 4, p. 719; J. Schlumbohm, *Quelques problèmes de micro-histoire*

La caratteristica fondamentale dell'Alltagsgeschichte può essere considerata l'aspirazione, sottolineata da tutti i suoi sostenitori, a fare affidamento sul cosiddetto approccio sperimentale, promosso altresì dai sostenitori della microstoria italiana. La sua essenza non viene mai specificata, ma, come dimostra la conoscenza di studi particolari, implica il rifiuto di qualsiasi giudizio e postulato formulato a priori. Gli storici di questo orientamento considerano la ricerca sulle esperienze particolari il punto di partenza dell'analisi che, senza forzature, dovrebbe essere in grado di rivelare l'unicità degli individui studiati in quanto tali, i loro legami, le loro interrelazioni e i metodi di ricerca più efficaci.

Su questo fondamento poggia anche l'approccio di alcuni storici del presente orientamento al problema dell'interazione tra micro e macro-oggetti, al quale prestano molta più attenzione rispetto ai sostenitori italiani della microstoria dell'ultimo decennio. Tale problema non è ancora ben definito dai diversi storici. Alcuni si limitano a sottolineare il rapporto tra un micro-oggetto e il proprio 'contesto' sociale, derivante dalla semplice inclusione dell'individuo in una certa comunità locale (J. Schlumbohm, P. Kriedte). Altri sottolineano che uno studio onnicomprensivo sull'individuo presuppone l'identificazione delle sue relazioni e dipendenze sociali, nonché l'influenza che alcuni fattori sociali esercitano su di lui (H. Medick). Altri ancora pongono il problema in modo molto più ampio e dichiarano che un qualsiasi individuo è portato, volente o nolente, a interpretare in un modo o nell'altro i suoi rapporti con le macro-comunità di cui fa parte. Di conseguenza, uno studioso di microcasistica che analizza le azioni di ogni individuo è in grado di ricostruire non solo il mondo dell'individuo stesso, ma anche l'interpretazione di quest'ultimo dei suoi legami con il più ampio universo sociale. Come risultato, "lo studio della pratica sociale degli individui rivela strutture sociali invisibili dall'esterno", che sono caratteristiche del passato (A. Lüdtke).

È indicativo che tutte le varianti menzionate sia-

no caratterizzate dall'interpretazione dei casi singoli come tratti più o meno tipici dell'aspetto del passato preso in esame. Questo, infatti, rende più semplice affrontare il problema del rapporto tra micro e macro, tra il singolo caso e la totalità. Allo stesso tempo, però, un simile approccio ostacola notevolmente la possibilità di analizzare l'aspetto autenticamente unico, individuale e non convenzionale, giacché il focus principale è rivolto ai fenomeni ripetitivi ed emblematici, e non alle eccezioni che incarnano il comportamento straordinario degli individui.

Ciononostante, nel dibattito intorno alla Alltagsgeschichte, che continua ancora oggi (e forse potrebbe addirittura essersi intensificato negli anni), non è solo la misura dell'eccezionalità e dell'individualità dei casi in questione a essere discussa. Alcuni critici mettono in dubbio la ragion d'essere della distinzione tra micro e macro operata dai sostenitori di questa tendenza. L'esistenza di tale dicotomia è nota fin dai tempi di Aristotele e già molte generazioni di storici e filosofi si sono trovati a dover affermare ripetutamente l'importanza dello studio di oggetti più piccoli, nonché il vantaggio che si ottiene conoscendo qualunque totalità attraverso il passaggio dal particolare al generale. Quindi, nella svolta moderna di alcune scuole storiche verso lo studio speciale dei micro-oggetti non c'è nulla di nuovo e nemmeno di ulteriormente produttivo¹⁴.

Mi sembra che questa critica non tenga conto dell'originalità della formulazione odierna della questione della macro e microanalisi nello studio del passato. Per qualche ragione, l'eterna presenza di tale dicotomia non ha potuto impedire, nell'arco di molti decenni del XX secolo, l'evidente polarizzazione della storia verso lo studio dei fenomeni di massa. Tale inclinazione si è rivelata inestricabilmente legata al riconoscimento di fatto del determinismo e della natura teleologica del processo storico, nonché della sua subordinazione a forze e strutture sovraper-sonali. Ciò era caratteristico non solo di una scuola

d' une société locale. Construction de liens sociaux dans la paroisse de Beim (XVIIe–XIXe siècles), "Annales", 1995, 4, p. 801.

¹⁴ *Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Mikro-Historie. Eine Diskussion*, a cura di W. Schulze, Göttingen 1994 (si vedano in particolare gli articoli di J. Kocka, U. Daniel e W. Hartwig); O. G. Oexle, *Nach dem Streit. Anmerkungen über "Makro-" und "Mikrohistorie"*, "Rechtshistorisches Journal", 1995, 14, pp. 191-200.

scientificamente chiusa, ma di molte (per non dire della maggior parte) delle correnti storiografiche¹⁵. Qualcosa di connaturato negli approcci storici ci impediva allora di comprendere la necessità sia di una macro che di una micro-ricerca proporzionata. Qualcosa ha fatto sì che moltissimi storici fraintendessero la verità assoluta sulla produttività del principio che impone di procedere dal particolare nello studio dei fenomeni indagati: il passato andrebbe così ricostruito a partire da pezzi sparsi, senza che questi siano necessariamente collegati a persone specifiche. Qualcosa ci ha spinto a credere che la storia potesse essere la somma di singole componenti dallo stesso valore.

Questo ‘qualcosa’ merita un’attenzione speciale. Apparentemente, si tratta, innanzitutto, di alcune esigenze intrinseche dell’analisi scientifica che corrispondevano alle opportunità di ricerca disponibili all’inizio e alla metà del XX secolo e soddisfacevano le esigenze generali del sapere umanistico di quel periodo.

Tutte hanno subito una profonda trasformazione negli ultimi anni. Nuovi interessi e nuove circostanze, già menzionate in precedenza, hanno incoraggiato il cambiamento di una serie di approcci. Ovviamente la loro accoglienza presso tutte le scuole scientifiche non è stata simultanea. Per alcune di esse ciò risultava del tutto impossibile poiché in contrasto con i loro presupposti, e non si poteva fare niente in merito. Inoltre, senza cadere nell’estremo relativismo e senza mettere in discussione la realtà del passato storico, non si può non tenere conto del fatto che questo passato non sia qualcosa di definitivo: ogni volta che viene ricostruito, esso può essere percepito solo in relazione a un certo insieme di sue riproduzioni e non nel quadro di una singola concezione¹⁶. Questo pluralismo non esclude affatto la

necessità di un atteggiamento critico nei confronti di ciascun concetto. O. G. Oexle si oppone giustamente allo “storicismo senza spina dorsale” (Oexle prende in prestito questa espressione da W. Hoffmann), “che non riesce a rifiutare nulla perché si sforza di comprendere tutto”¹⁷.

Per quanto riguarda il contesto storiografico trattato, ciò significa che si può, sì, combinare, laddove possibile, macro e microanalisi, ma anche operare un lucido confronto tra la fecondità dell’uno o dell’altro approccio in diversi studi e in diverse fasi dello sviluppo storiografico. Inoltre, non bisogna dimenticare che la loro applicazione parallela costituisce un ideale inafferrabile¹⁸. Dopotutto, guardare un fenomeno del passato ‘da vicino’ non significa riprodurre al contempo una ‘visione generale’: ciò richiede una ‘lente’ completamente diversa che, ahimè, nasconderà i dettagli. Allo stesso tempo, è difficile non notare che nelle diverse fasi della storiografia l’intensità dell’applicazione di queste due varianti analitiche non è rimasta invariata, essendo soggetta sia alle esigenze interne allo sviluppo delle scienze storiche che alle richieste della società. Sono proprio loro a porre l’accento sulla necessità oggi di uno studio sull’individuo e sull’analisi della sua visione soggettiva del mondo.

In questo contesto, è più facile comprendere la comparsa e le caratteristiche della svolta più pronunciata della storiografia moderna verso lo studio dell’individuo e del caso, avvenuta a partire dalla fine degli anni Ottanta in Francia. I tentativi di comprendere la situazione che si era creata a quel punto nella scienza storica mondiale sono stati forse i più vivaci. Non è un caso che le discussioni svoltesi in Francia abbiano coinvolto anche storici di altri paesi, in primis i fautori della microstoria italiana e i sostenitori della *Alltagsgeschichte* tedesca, che li spinsero a

¹⁵ Questo presupposto è oggi criticato non solo dai sostenitori della *Alltagsgeschichte* tedesca e della microstoria italiana, ma anche dai rappresentanti della scuola delle “*Annales*”, che furono coinvolti direttamente nello sviluppo e nell’implementazione di una serie di approcci macrostorici nella ricerca storica (si veda sotto).

¹⁶ C. Ginzburg, *Mikro-Historie*, op. cit., pp. 188-189; J. Revel, *Présentation*, in *Jeux*, op. cit., pp. 10-13; B. Lepetit, *De l’ échelle*, op. cit., pp. 91-93; H. Kortüm, *Menschen und Mentalitäten. Einführung in Vorstellungswelten des Mittelalters*, Berlin 1996, p. 14; B. Lahire, *La variation des contextes dans les sciences sociales*.

Remarques épistémologiques, “*Annales*”, 1996, 2, p. 399.

¹⁷ O. G. Oexle, *Nemcy ne v ladu s sovremennost’ju. “Imperator Friedrich II” Ernsta Kantoroviča v političeskoj polemike vremën Vejmarskoj respubliki*, in *Odissej. Čelovek v istorii – 1996*, Moskva 1996, p. 216.

¹⁸ C. Ginzburg, *Mikro-Historie*, op. cit., p. 181: “Recentemente Michel Vovelle ha respinto l’alternativa tra biografia di un individuo e indagine seriale come fittizia. Lo credo anch’io, in linea di principio. Ma in pratica l’alternativa si pone”.

chiarire o a rivedere le proprie posizioni¹⁹. Ma furono le discussioni nella scuola delle "Annales", ben note a tutti gli esperti del settore, a fornire il contributo principale al dibattito sulla problematica.

I redattori delle "Annales" parlavano apertamente della necessità di rivedere i paradigmi utilizzati nel 1988²⁰. In seguito, l'intero periodo dalla fine degli anni Settanta in poi sarebbe stato definito nella loro rivista come l'epoca dell'"anarchia epistemologica", "il periodo del dubbio e della confusione" o – in modo ancora più netto – l'epoca della "crisi"²¹. A questo periodo, ora indicato nelle "Annales" come la prima fase di "revisione critica", si contrappone un secondo, la metà degli anni Novanta, caratterizzato come fase di affermazione di nuovi approcci allo studio del passato, come un momento di nascita di "un'altra storia sociale"²².

La principale differenza della nuova storia, nelle parole di B. Lepetit, uno degli iniziatori del suo sviluppo, è il cambiamento dell'oggetto in sé della ricerca storica. In precedenza, la società veniva intesa come un insieme di "strutture di lunga durata" (economiche, ideologiche, culturali, mentali,

ecc.). Nel quadro della rinnovata storiografia sociale, la società è vista, invece, come "prodotto dell'interazione dei partecipanti ai processi sociali", come "pratica sociale delle persone che agiscono in questi processi" (*acteurs*); in altre parole, si propone di studiare la società non attraverso il mezzo dei suoi elementi costitutivi impersonali e più o meno immutabili (come l'economia, la cultura, la mentalità), ma mediante l'osservazione diretta dell'interazione dei soggetti dei processi storici così come si svolge in ogni situazione specifica. Il vantaggio di questa prospettiva risiede in tre fattori: al centro dell'attenzione ci sono individui specifici; è finalizzata allo studio delle situazioni in continua evoluzione di una particolare pratica; l'impatto delle strutture sociali di base (economia, ideologia, ecc.) non viene studiato in astratto, bensì tramite l'influsso che queste hanno su soggetti specifici, in grado di rielaborare tale influsso in maniera puramente individuale²³.

Secondo i sostenitori di tale approccio, basandosi su esso è possibile ricostruire le strategie individuali e la biografia di ciascun partecipante al processo storico con una completezza mai raggiunta in passato, poiché il materiale di partenza sono lo stato pragmatico di ogni persona e le sue caratteristiche individuali, non, come prima, l'appartenenza a un determinato gruppo sociale o produttivo (classe, ceto, professione, ecc.). Non senza ragioni, la seconda tappa dello sviluppo della "revisione critica" nelle "Annales" viene spesso denominata "svolta pragmatica" (o "prasseologica", dal greco *praxis*, pratica, svolta)²⁴.

Come caso esemplare, Lepetit cita uno studio che illustra il ruolo cruciale che [il significato di] un accordo specifico con un singolo proprietario, raggiunto eludendo ogni norma giuridica generale e regolamentazione economica, e non l'appartenenza alla classe operaria né tantomeno la necessità di obbedire alla legislazione vigente, ha avuto nella sorte

¹⁹ Come notato sopra, questa tendenza generale trova la sua espressione nella cosiddetta Personal History, sviluppatasi negli ultimi anni soprattutto in Inghilterra e negli Stati Uniti.

²⁰ Si veda il nostro articolo: *Škola "Annalov": perelomnij etap?*, in *Odissej. Čelovek v istorii – 1991*, Moskva 1991, pp. 7-24.

²¹ J. Revel, *Micro-analyse et construction du social*, in *Jeux*, op. cit., p. 18: "Il modello della storia sociale (che risale a Simiand, Bloch, Febvre, Labrusse e Braudel) ha cominciato a conoscere una crisi a cavallo degli anni Settanta e Ottanta, ovvero, per una strana ironia del destino, proprio nel momento in cui sembrava vivere il suo massimo splendore. La consapevolezza della crisi è stata graduale: è arrivata lentamente, tanto che non si può dire con certezza se la maggior parte degli storici di oggi se ne sia resa conto". Si veda anche: A. Desrosières, *La politique des grands nombres. Histoire de la raison statistique*, Paris 1993; Ch. Delacroix, *La falaise et le rivage. Histoire du "tournant critique"*, "Espaces Temps", 1995, 59-61, pp. 87-109; N. Dodier, *Les sciences sociales face à la raison statistique*, "Annales", 1996, 2, p. 410; H. Kortüm, *Menschen und Mentalitäten*, op. cit., p. 22. È interessante notare che, quando nel 1989 ho elaborato una tesi sulla crisi della scuola delle "Annales", il mio punto di vista fu messo in discussione sia dai leader di questa scuola (tra cui J. Revel), sia dai miei compatrioti (cfr: *Spory o glavnom. Diskussii o nastojaščem i buduščem istoričeskoj nauki vokrug francuzskoj školy "Annalov"*, a cura di Ju. Bessmertnyj, Moskva 1993, pp. 107, 118, 120, ecc.).

²² Si veda l'opera collettiva: *Les formes de l'expérience*, a cura di B. Lepetit, il cui sottotitolo recita "Un autre histoire sociale" (*Les forms de l'expérience. Une autre histoire sociale*, a cura di B. Lepetit, Paris 1995). Si vedano anche le opere citate nella nota precedente.

²³ B. Lepetit, *L'histoire prend-elle les acteurs au sérieux*, "Espaces Temps", 1995, 59-61, pp. 112-122; Idem, *Histoire des pratiques, pratique de l'histoire*, in *Les formes*, op. cit., pp. 10-16; J. Revel, *Présentation*, op. cit., pp. 9-10; N. Dodier, *Les sciences sociales*, op. cit., p. 419 e sgg.

²⁴ Idem, *L'histoire*, op. cit., p. 112; H. Kortüm, *Menschen und Mentalitäten*, op. cit., p. 22.

dei tessitori delle città della Francia meridionale all'inizio del XIX secolo²⁵. Situazioni di questo tipo si verificano, secondo Lepetit, in ogni momento, suggerendo così che le circostanze pragmatiche e le strategie individuali possano essere molto più importanti per certi individui rispetto al loro status sociale.

Anche se ciò non solleva particolari obiezioni da parte mia in relazione ai tempi moderni, a causa del principio caratteristico che invoca l'eguaglianza giuridica per tutte le parti, dubito che ciò sia altrettanto valido nei periodi precedenti. È innegabile che nelle società tradizionali le situazioni pragmatiche influenzassero la posizione dell'individuo all'interno di ciascuna classe sociale, ma erano effettivamente in grado di eliminare anche le profonde differenze nei diritti e nei doveri delle persone, predeterminate dalle loro diverse origini? È sufficiente confrontare, poniamo, lo status dei cavalieri medievali e dei contadini loro contemporanei: quante volte la posizione pragmatica del contadino più abbiente gli ha permesso di rimuovere la macchia dell'inferiorità di classe?... In generale, le peculiarità delle società antiche e medievali non sono ancora state affrontate adeguatamente, a mio avviso, nelle discussioni sull'uso della microanalisi. Tuttavia, l'utilità che si trae dal prestare la dovuta attenzione alla posizione pragmatica dell'individuo appartenente alle società di un passato più lontano non è discutibile.

Lo stesso vale per l'enfasi posta sullo studio di forme particolari di accordo [*accord*], strette tra individui in una varietà di situazioni quotidiane. Mutuato dai noti sociologi francesi L. Boltanski e L. Thévenot²⁶, l'obiettivo di questo approccio di ricerca comporta uno studio specifico sugli accordi bilaterali che, dal punto di vista delle persone coinvolte, sono stati in grado di conferire un'aura di "giustificazione" [*justification*] e di equità all'intesa e alle relazioni esistenti o alle forme costituite di comportamento²⁷.

Tali accordi temporanei sono, secondo Lepetit, Grenier e altri autori francesi, tanto più interessanti

in quanto consentono di individuare forme di relazioni interpersonali in costante evoluzione. Sottolineando l'importanza dell'analisi di simili cambiamenti, questi studiosi si contrappongono alla mentalità caratteristica degli storici del recente passato. Sebbene i loro nomi vengano menzionati solo di rado, è chiaro che si tratta di studiosi quali J. Le Goff, G. Duby e A. Burguière.

Il focus di tali ricercatori era posto su strutture e modelli socioculturali stabili, in lenta evoluzione o immutabili per intere epoche. I sostenitori della svolta pragmatica, invece, rifiutano di riconoscere il ruolo decisivo di queste strutture nel determinare il significato delle relazioni sociali. Secondo loro, questo significato è determinato ogni volta da una particolare situazione quotidiana. L'assolutizzazione del ruolo del pensiero tradizionale e degli stereotipi culturali porta inevitabilmente a sottovalutare la mutevolezza delle relazioni sociali e all'idea che la storia sia immutabile o quasi. Su questo fondamento vengono formulate tesi per giustificare la "svolta storica" (ovvero l'enfasi sullo studio della variabilità storica) in tutte le scienze sociali e la necessità di riconsiderare quei giudizi precedenti sul passato, i quali si basavano sul riconoscimento della priorità della tradizione culturale (e sulla conseguente enfasi sullo studio della stasi storica)²⁸.

In qualità di storico attivo, non posso non condividere l'invito a indagare l'evoluzione nella storia. Non c'è nulla di più importante di questo argomento! Tuttavia, è davvero necessario sacrificare il ruolo delle tradizioni culturali e ignorare l'influenza di una variante preservata nel tempo in una data cultura?

Una particolare attenzione a forme specifiche di accordo nella società (pienamente motivata dall'attitudine generale allo studio primario dell'esperienza quotidiana degli *acteurs*) porta i fautori di questa tendenza a privilegiare fortemente l'approccio microstorico²⁹. Allo stesso tempo, però, la sua interpretazione cambia significativamente rispetto a quella che caratterizzava gli studiosi italiani e tedeschi.

²⁵ Idem, *Le présent de l'histoire*, in *Les formes*, op. cit., pp. 283-288; Idem, *L'histoire*, op. cit., p. 118.

²⁶ L. Boltanski – L. Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris 1991.

²⁷ B. Lepetit, *Histoire des pratiques*, op. cit., p. 15; Idem, *L'histoire*, op. cit., p. 120.

²⁸ Si veda: Bernar Lepeti i Žan-Iv Gren'e o žurnale "Annaly", a cura di Ju Bessmertnyj, in *Odissej. Čelovek v istorii – 1994*, Moskva 1994, p. 318.

²⁹ J. Revel, *Présentation*, op. cit., pp. 10-13.

L'essenza della microstoria, secondo Revel, Lepetit e i loro seguaci, non è affatto mero restringimento della ricerca a un più ridotto ambito geografico (o a un solo evento), anche se questo è il caso. Dal loro punto di vista, la storia locale diffusa, così come la storia basata sui grandi eventi, non ha quasi nulla in comune con l'autentica microanalisi. Esse sono, sì, orientate, innanzitutto, (come la microstoria seriale) allo studio della struttura sociale e della dipendenza funzionale che lega il comportamento di certi gruppi e categorie sociali a questa struttura. L'unica differenza dipende dal modo in cui questi argomenti vengono studiati: se in un quadro strettamente locale o, al contrario, molto ampio. La nuova microstoria si distingue dalla macrostoria (e da tutte le sue varianti locali o dalle varianti improntate sull'analisi di eventi importanti) per l'oggetto di studio. È la storia di soggetti che agiscono autonomamente, capaci tanto di scegliere le proprie strategie comportamentali quanto di riformulare a modo loro gli atteggiamenti esistenti. È una storia antifunzionalista, in cui, pur riconoscendo l'importanza delle strutture oggettivamente esistenti nella vita e nel comportamento delle persone, [i ricercatori] procedono dal presupposto che ciascuno di loro attui ogni volta l'impatto di queste strutture a modo suo³⁰.

Tale interpretazione della nozione di microstoria contiene, a mio avviso, punti molto importanti che potrebbero essere impiegati per la risoluzione dei problemi affrontati dagli autori del presente almanacco. Dopotutto, come abbiamo detto, i casi qui presi in esame ci interessano soprattutto nella misura in cui gli individui coinvolti sono in grado di scegliere soluzioni non standard e nella misura in cui le persone erano in grado di percepire individualmente gli impulsi che provenivano dalle strutture sociali e di discostarsi dagli stereotipi di comportamento accettati.

Secondo il mio punto di vista, ciò non significa che si possano ignorare i legami funzionali tra il comportamento di un individuo e il contesto sociale in cui si trova ad agire. Quando discutono di storia anti-funzionalista, i ricercatori francesi, in pratica, non rifiutano di riconoscere l'importanza di tale con-

testo, anche se ne restringono notevolmente i limiti spaziali. Ciò a cui si oppongono più nello specifico è una comprensione semplicistica della relazione tra il comportamento di un individuo e la struttura sociale all'interno della quale deve operare.

Questa relazione in realtà non contiene alcun tipo di automatismo. Non è facile individuarne la peculiarità in ogni caso specifico. Per cominciare, è necessario riconoscere l'insufficienza fondamentale di un simile studio di soli episodi tipici, la cui analisi, per quanto importante, ci lascia nell'ambito della storia seriale (che rivela solo percezioni e comportamenti stereotipati propri delle persone di un determinato tempo)³¹. Non possiamo accontentarci di ciò e non perché la storia seriale sia 'sbagliata' in sé, ma per l'impossibilità, se ci si basa solo su di essa, di dare una risposta esauriente ad alcune dei quesiti che preoccupano l'uomo contemporaneo.

Primo fra tutti il già citato tentativo di comprendere il posto e la funzione dell'individuo nelle diverse società. Tra la miriade di aspetti che vale la pena considerare (la comprensione dell'individuo, dell'individualità, della personalità, della società, del contesto sociale, ecc.), vorrei evidenziarne uno che mi sembra particolarmente rilevante. Mi riferisco all'interazione tra esperienza individuale e stereotipi di massa. In termini generali, il problema dell' 'appropriazione' da parte di un individuo di fenomeni superindividuali, sollevato già ai tempi di H. Berr, è stato una preoccupazione costante degli storici per tutto il XX secolo³². L'approccio proposto nel nostro almanacco enfatizza solo uno dei possibili modi per attuarlo. L'analisi di casi non standard e atipici non aiuterebbe forse a capire come si è svolta la transizione di ciò che era singolare e individuale alla massa e al luogo comune nelle diverse epoche?

Quando si studia questa transizione, è innanzitutto

³¹ Questa è l'interpretazione della storia casuale che M. Vovelle ha effettivamente proposto nell'opera citata (M. Vovelle, *Histoire sérielle*, op. cit., pp. 48-49).

³² Si vedano, in particolare: R. Chartier, *Intellectual History and History of Mentalities*, in *Modern European Intellectual History*, London 1982; A. Burguière, *La notion de "mentalités" chez Marc Bloch et Lucien Febvre: deux conceptions, deux filiations*, "Revue de synthèse", 1983 (CIV), 111-112, pp. 333-348; J. Revel, *Présentation*, op. cit., pp. 10-13; B. Lepetit, *De l'échelle*, op. cit., pp. 72-73.

³⁰ Idem, *Micro-analyse*, op. cit., p. 25.

to importante comprendere quali siano le caratteristiche dell'individuo e del contesto sociale, perché questa transizione sia stata possibile o, al contrario, impossibile, come l'individuo stesso sia cambiato nel processo di tale transizione, quali siano stati i limiti di tali cambiamenti nelle diverse società, come siano nati nuovi stereotipi per sostituire quelli vecchi, ecc. Lo studio dei casi atipici offre uno speciale contributo per la risoluzione delle questioni di cui sopra. Sono proprio questi i casi che dimostrano più chiaramente l'interazione tra gli scenari di comportamento accettati e le scelte individuali. L'interpretazione individuale degli stereotipi di massa è qui l'essenza stessa del comportamento umano. Il lettore si convincerà facilmente di ciò dopo aver letto i seguenti saggi specifici³³.

Per quanto concerne il contenuto, i casi che abbiamo osservato sono piuttosto variegati. Alcuni riferiscono alla sfera quotidiana, altri a eventi politici, altri ancora a conflitti giuridici e infine alla pratica scientifica degli stessi storici. Sebbene si tratti di casi eterogenei, tutti coinvolgono le azioni di individui specifici. Concentrarsi nel dettaglio sui fatti e sulle attività degli individui³⁴ è forse un altro dei tratti distintivi del nostro approccio generale.

Nella storiografia contemporanea, nel caratterizzare la cosiddetta 'apertura' dell'individuo e dell'individualità, la massima cura è spesso rivolta agli aspetti dell'autocoscienza e dell'autoidentificazione³⁵. Al contrario, questo almanacco non si concentra sull'autoriflessione dell'individuo, ma sulla sua pratica sociale, sulle sue azioni, comprese quelle incontrollate. La loro analisi sembra essere un modo promettente per esplorare il posto e le funzioni dell'individuo nelle diverse società. Il metodo adoperato mette in

evidenza le differenze nelle scelte che caratterizzavano i diversi periodi storici, le diverse regioni e le diverse tipologie di individui. Non è difficile, quindi, intuire che l'approccio scelto apre la possibilità ad ampi confronti storico-comparativi ed è orientato alla realizzazione fattibile del principio di conciliazione della micro e macroanalisi.

Allo stesso tempo, abbiamo cercato di trovare la forma di narrazione più appropriata. La nostra scelta, come sempre, è correlata con il tema sviluppato, con il metodo applicato e con la portata della ricerca. Partendo dallo studio delle azioni specifiche degli individui abbiamo, naturalmente, utilizzato la forma del racconto. Non si tratta, però, del racconto di un autore 'onnisciente', che è in grado di rivelare tutti i segreti del passato. L'opacità del passato (soprattutto quando si parla di iniziative individuali) ci ha spinto a riconoscere la natura puramente ipotetica delle interpretazioni proposte. Sottolineando l'inconcludenza e la natura preliminare delle nostre decisioni, desideriamo invitare il lettore a una riflessione comune sui dati disponibili, per renderlo complice della ricerca. Allo stesso tempo, è stato importante per noi notare che stiamo parlando solo di un'esperienza di interpretazione (o reinterpretazione) di testi, di un tentativo come un altro di comprensione delle azioni di un individuo.

Dietro tali azioni si possono celare comuni stereotipi oppure, al contrario, comportamenti inusuali e devianti. In ogni caso, si tratta di operazioni specifiche di individui specifici di diversa estrazione, commesse in situazioni altrettanto specifiche. Sembra che per descrivere tutto ciò non esista una forma di presentazione coerente di eventi e azioni migliore di una storia. Tuttavia, il racconto di un particolare episodio è per lo più solo l'inizio di ciascuno dei saggi pubblicati nell'antologia. In seguito, al lettore viene offerta la possibilità di comprendere il contesto del caso in questione. Qui l'analisi delle azioni individuali sembra intersecarsi con l'analisi della situazione sociale e dei processi sociali più estesi. Lo studio di un particolare frammento viene sostituito da un'indagine sulla sua risonanza sociale e sulle sue conseguenze. In questa parte dei saggi pubblicati, la narrazione lascia il posto a una rassegna di

³³ Come sopra osservato, ad eccezione dei casi di comportamento deviante, le opportunità specifiche per esplorare la scelta individuale creano anche situazioni che permettono la coesistenza di più scenari comportamentali.

³⁴ Il concetto di individuo è qui utilizzato nel suo senso generale, senza riferimento ad alcun tipo o tema storico e soprattutto senza riferirsi all'individuo neo-europeo. Si veda: L. Batkin, *K sporam o logiko-istoričeskom opredelenii individual'nosti*, in *Odissej. Čelovek v istorii – 1990*, Moskva 1990, p. 59 e sgg.

³⁵ Cfr. l'ultima recensione su questo argomento: J. A. Aertsen, *Einleitung: Die Entdeckung des Individuums*, in *Individuum und Individualität im Mittelalter*, a cura di J. A. Aertsen – A. Speer, Berlin-New York 1996, pp. IX-XVII.

dati scientifici accumulati sull'argomento, in modo che l'essenza e le conseguenze del caso studiato possano essere comprese su questa base. È qui che viene evidenziato, esplicitamente o implicitamente, il ruolo dell'individuo nello sviluppo sociale.

Dal punto di vista strutturale, il nostro almanacco si compone di varie sezioni³⁶. La prima tratta i casi che presentano elementi di un certo conflitto comportamentale, la seconda si occupa della politica e la terza della sfera giuridica. È difficile negare la convenzionalità di questa divisione, in quanto nella vita reale tutte queste sfere sono intrecciate. Ciò nondimeno anche le differenze tra loro meritano attenzione. Più evidente è la diversità tra i saggi della quarta e della quinta sezione, che si concentrano sulle attività degli storici stessi, capaci di generare 'quasi-casi' nella nostra percezione del passato.

Questa struttura dell'almanacco, tematica più che cronologica, non significa che i curatori sottovalutino l'unicità delle capacità e delle funzioni dell'individuo nei diversi periodi storici. Per rendere tale immagine particolarmente importante, abbiamo incluso nel nostro campo visivo non solo le situazioni appartenenti all'inizio dell'età moderna, come è stato fatto finora in tutti i precedenti esperimenti di analisi microstorica, ma anche i casi dell'epoca medievale. Ci piacerebbe, infatti, riuscire a comprendere le differenze rilevanti tra le epoche. Tuttavia, abbiamo basato la struttura dell'almanacco su una distinzione per sfere di attività, sperando in questo modo di tenere conto oltre che delle differenze cronologiche nella storia dell'individuo, anche di qualcosa di simile nel suo funzionamento in ciascuna di esse.

L'ultima, la quinta sezione, contiene discussioni sulla microstoria e sull'approccio sul caso. La traduzione di un recente articolo dello storico italiano E. Grendi, forse il pioniere della microstoria, introduce un tentativo di ripensare l'esperienza di questa tendenza in Italia e i materiali della discussione tenutasi a settembre 1996 a Mosca introducono diverse opinioni sull'approccio disinvolto di alcuni specialisti russi.

Mi auguro che l'almanacco attiri l'attenzione sul

problema dell'individuo e dell'unico nella storia, nonché sulla nuova funzione della narrazione storica. Se queste speranze si avvereranno, questo numero di "Kazus" sarà solo il primo di una lunga serie.

www.esamizdat.it ◇ Ju. Bessmertnyj, "Kazus": di cosa si tratta? Traduzione dal russo di A. Russo ◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 101-112.

³⁶ La conclusione dell'articolo si riferisce alle sezioni del primo numero di "Kazus" [N.d.R.].

◇ *What is “Kazus” About?* ◇**Iurii Bessmertnyi*****Abstract***

The paper describes the main ideas of the almanac “Kazus”, the situation in historiography that brought about its appearance, and the specific features of the ‘case approach’ the published papers are based upon. Without diminishing the role of mass regulations in determining people’s behaviour in different historical periods, we are trying to comprehend in what way – in different circumstances – mental stereotypes and individual experience interacted, and in what way that interaction influenced the free will of the *acteurs*. The present paper analyzes the relation of the ‘case approach’ to the Italian microhistory, the German Alltags geschichte, and the historiographical trend of “Les Annales” of the 1990s.

Keywords

Iurii Bessmertnyi, Microhistory in Russia, “Kazus” Almanac.

Author

Iurii Bessmertnyi (1923-2000) was a major Russian historian-medievalist, a specialist in historical demography, history of everyday life and microhistory, and a leading researcher at the Institute of World History of the Russian Academy of Sciences, as well as the founder and editor of the almanac “Kazus: individual’noe i unikal’noe v istorii”.

Publishing rights

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



© (2023) Iurii Bessmertnyi

I molti volti della storia (il problema dell'integrazione degli approcci micro e macro)¹

Jurij Bessmertnyj

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 113-120 ◇

IL confronto consapevole o inconsapevole da parte di un individuo delle norme di comportamento prevalenti nel mondo circostante con le proprie intenzioni è una proprietà intrinseca di qualsiasi persona in qualsiasi società. L'uno o l'altro grado di conflitto tra le norme socialmente accettate e le aspirazioni personali è quasi sempre inevitabile. L'intera storia della socializzazione umana è racchiusa nello svolgimento di questo conflitto e nel suo possibile superamento².

Naturalmente, gli storici si sono interessati da sempre sia alla dimensione individuale, che pertiene una persona singola e le sue intenzioni, sia a quella collettiva, che esprime stereotipi di gruppo di determinati agglomerati sociali. In questo senso si potrebbe dire che l'analisi micro e macro del passato è vecchia quanto il mondo³. Altro discorso è la riflessione epistemologica sulla loro collisione. Comparare le procedure di ricerca alla base di ognuno di questi approcci, individuarne analogie e differenze, capire i motivi della prevalenza dell'uno o dell'al-

tro nella pratica storiografica nei diversi periodi e soprattutto discutere il problema dell'unibilità dei due approcci: questo è ciò che differenzia il discorso moderno attorno alla micro e macrostoria.

Per poter discorrere con cognizione di causa di questo problema centrale, bisogna prima capire in cosa, dal punto di vista degli storici moderni, si differenziano i due approcci. I giudizi dei ricercatori sulla questione sono lontani dall'essere concordi. Si differenziano non solo per la verbalizzazione delle loro intenzioni, ma, in maniera ancora più evidente, per l'effettiva interpretazione della microstoria e per i metodi con cui viene applicata. Sulla base della rigogliosa crescita negli ultimi anni della storiografia in questa direzione⁴, si può affermare con certezza quanto segue: il più delle volte, quando si definisce l'essenza della microstoria, si pensa alle dimensioni relativamente ridotte dell'oggetto di studio, che consentono di studiarlo estremamente a fondo, in ogni suo possibile dettaglio, in ogni sua possibile connessione e interazione. Metaforicamente, si parla anche di 'contrazione' del 'campo d'osservazione' nella microstoria, di impiego del microscopio, di 'diminuzione della scala' di analisi, la quale permette di scrutare da vicino i dettagli più piccoli, di riduzione della 'lunghezza focale' dell'obiettivo della ricerca⁵ e così via. Per quanto figurativa sia questa caratterizzazione, essa non va, però, oltre la descrizione di alcune caratteristiche esteriori e, direi, formali dell'oggetto della microstoria e delle tecniche di ricerca

¹ Edizione originale: Ju. Bessmertnyj, *Mnogolikaja istorija (problema integracii mikro- i makropodchodov)*, in *Kazus. Individual'noe i unikal'noe v istorii – 2000*, a cura di Ju. Bessmertnyj – M. Bojcov, Moskva 2000, pp. 52-61. Traduzione dal russo di Giorgia Sara Costantin.

² Questo fenomeno è stato notato nel mondo scientifico fin dai tempi di Henri Berr e da allora, il problema dell' 'appropriazione' dell'esperienza sovraindividuale da parte di un individuo è stato una preoccupazione costante per gli storici. Uno dei tentativi più seri di risolvere questo problema si deve a Norbert Elias. Tra le opere più recenti si segnalano: R. Chartier, *Intellectual History and History of Mentalities*, in *Modern European Intellectual History*, London 1982; A. Burgiere, *La notion de 'mentalités' chez Marc Bloch et Lucien Febvre: deux conceptions, deux filiations*, "Revue de Synthèse", 1983 (CIV), 111-112, pp. 333-348; *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, a cura di J. Revel, Paris 1996.

³ A tal proposito si veda: O. G. Oexle, *Nach dem Streit. Anmerkungen über 'Makro-' und 'Mikrohistorie'*, "Rechtshistorisches Journal", 1995 (XIV), pp. 191-200. Non a caso Clifford Geertz scrisse che la microanalisi è ciò che fa qualsiasi storico professionista.

⁴ Oltre ai materiali pubblicati nella raccolta *Istorik v poiske: mikro- i makropodchody k izučeniju prošlogo*, Moskva, 1999, si veda: *Mikrogeschichte – Makrogeschichte: komplementär oder inkommensurabel?*, a cura di J. Schlumbohm, Göttingen 1998.

⁵ Si vedano le opere di B. Lepetit, J. Revel, J. Fabiani, G. S. Jones ecc., esaminate nei materiali della raccolta di cui sopra: *Istorik*, op. cit.

in essa utilizzate. Più pregnanti sono le definizioni di questo approccio che si riferiscono ad esso come 'storia nel piccolo' (piuttosto che 'storia del piccolo'), o ancora la storia dell'esperienza individuale di specifici partecipanti ai processi storici (piuttosto che la storia delle 'condizioni nel loro agire'), o la storia degli 'eccezionali normali' e non solo la storia dei più comuni⁶. Tuttavia, anche in queste definizioni non c'è una giustificazione esplicita dell'esigenza epistemologica di una microanalisi nella forma di una speciale prospettiva di cognizione storica.

Avranno forse ragione coloro che, nella microstoria, non vedono nulla se non un assortimento di tecniche di ricerca più o meno banali? La microstoria apre davvero nuove possibilità di conoscere il passato?

Affrontando questa questione, dovrò soffermarmi su alcune caratteristiche costitutive dell'oggetto della ricerca storica e della storia in quanto tale, caratteristiche che, negli ultimi tempi, hanno attirato sempre di più l'attenzione degli studiosi⁷. La società umana non è solo un sistema molto complesso, ma appartiene anche a una classe speciale di sistemi cosiddetti aperti: tutti gli individui che fanno parte della società hanno, in misura maggiore o minore, la possibilità di compiere azioni che non possono però dirsi compiute senza una propria valutazione della situazione e un insieme di motivazioni razionali⁸. È naturale che, anche in condizioni sociali completamente identiche, non si riesca ad individuare un comportamento identico negli individui; e viceversa, un comportamento identico degli individui non implica necessariamente l'identità dei suoi presup-

posti sociali generali⁹. Ciò è direttamente collegato soprattutto all'eccezionale variabilità dell'organizzazione interna di ciascun individuo, alla variabilità dei suoi tratti psicofisici e all'infinita moltitudine di circostanze della sua vita¹⁰. I ricercatori affermano che il comportamento dei membri di qualsiasi comunità umana non è soggetto a un utilitarismo uniforme secondo il principio 'stimolo-reazione'¹¹. Ogni persona ha un maggiore o minore 'margine di libertà' di azione. Più in generale, tutto ciò esprime una delle caratteristiche delle società umane che ha, negli ultimi tempi, attirato sempre più l'attenzione di filosofi e sociologi e che suggerisce che nessuna di esse può essere pensata come un sistema completamente integrato¹².

La questione è che il sistema di relazioni interpersonali, specialmente in epoca preindustriale, appare non essere sufficientemente ordinato e 'sistematico'. Non solo i suoi elementi e i legami che li uniscono sono caratterizzati da una particolare labilità, ma permettono anche l'esistenza, all'interno del sistema, di fenomeni che non vi si adeguano: vi si trovano, per così dire, degli 'spazi connettori', all'interno dei quali possono sussistere elementi 'estranei' che ne erompono. Di conseguenza, i processi di sviluppo storico appaiono caratterizzati da frammentarietà e discontinuità, le quali facilitano l'emergere di situazioni 'non programmate' e di 'casi particolari'¹³. Il

⁶ Ciò è propriamente tipico degli approcci di G. Levi, E. Grendi, C. Ginzburg, H. Medik, C. Poni. Meritevole di particolare attenzione è anche l'articolo di C. Ginzburg, *Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice*, "Le Débat", 1980, 5, pp. 3-44.

⁷ Si tratta delle caratteristiche della storia in quanto scienza sociale che, possedendo seppur alcuni tratti in comune con le altre scienze sociali, si distingue, tuttavia, per la propria specificità, la quale finora non è stata sufficientemente presa in considerazione.

⁸ L. von Bertalanffy, *Obščaja teorija sistem: kritičeskij obzor, in Issledovanija po obščej teoriji sistem*, Moskvā 1969, p. 74: "Il comportamento umano manca in essenza di razionalità". L'autore di quest'opera, uno dei classici riconosciuti dell'analisi sistematica, analizza qui nello specifico la peculiarità delle strutture sociali e le singolarità del loro funzionamento e giunge alla conclusione che è necessario riconoscere la loro specificità costitutiva rispetto a tutte le strutture e i sistemi conosciuti.

⁹ P.-A. Rosental, *Construire le 'macro' par le 'micro'*, in *Jeux*, op. cit., p. 145; cfr.: F. Barth, *Models of Social Organisation*, in *Process and Form in Social Life*, I, a cura di F. Barth, London 1981, pp. 34-35.

¹⁰ T. Zeldin, *Social'naja istorija kak istorija vseob'emljuščaja*, "Tezis", 1993, 1, p. 161.

¹¹ L. von Bertalanffy, *Obščaja teorija*, op. cit., p. 65.

¹² Fredrik Barth ne parla più nel dettaglio (F. Barth, *Process*, op. cit., pp. 30-40). Ultimamente, esperti di vari settori hanno espresso la necessità di rivedere completamente il concetto di comprensione di sistematicità. Viene sottolineato che una maggiore o minore caoticità è presente di tutti i fenomeni naturali e sociali, che anche all'interno di sistemi strettamente deterministici si trovano elementi di "caos", che "in linea generale non possiamo dare una 'previsione a lungo termine' del comportamento di un numero enorme di sistemi meccanici, fisici, chimici ed ecologici anche relativamente semplici. Si può presumere che il comportamento prevedibile sul breve termine e imprevedibile sul lungo termine sia caratterizzante di molti oggetti studiati dall'economia, dalla psicologia e dalla sociologia". S. Kapica - S. Kurdjumov - G. Malineckij, *Sinergetika i prognosy buduščego*, Moskvā 1997, p. 23 e sgg.

¹³ Naturalmente, ciò implica una comprensione del tempo storico come 'eterogeneo', che passa 'inequalmente' nei diversi periodi storici

mettere in dubbio l'omogeneità della struttura delle relazioni interpersonali impedisce di vederle come qualcosa di internamente integro e accessibile a una visione lineare. Bisogna sempre tenere in considerazione che, da un lato, queste relazioni rappresentano una funzione di strutture più grandi che comprendono tutti i suoi partecipanti alle stesse, dall'altro, nessuna di queste strutture 'assorbe' completamente gli individui che vi agiscono, lasciando spazio alle loro manifestazioni soggettive, private e personali.

In altre parole, l'influenza del gruppo sociale e della propria soggettività su ciascun individuo ha una natura diversa e si realizza, per così dire, in 'registri' diversi. La particolare frammentarietà di queste influenze e le loro differenze essenziali ne rendono impossibile la comprensione tramite l'applicazione di tecniche uguali. La macroanalisi, necessaria per comprendere le funzioni e l'influenza delle grandi strutture, è inapplicabile per chiarire il ruolo delle caratteristiche personali dei singoli personaggi. Al contrario, la microanalisi è inadatta ad esplorare il ruolo delle grandi strutture e dei processi che si ripetono. Nessuno di questi due aspetti va sottovalutato se si vuole conoscere il passato. È impensabile considerare il passato senza prestare attenzione alle macrostrutture. Non importa quanto si cerchi di rimanere nell'ambito del caso specifico, qualsiasi tentativo di comprensione richiederà in qualche modo un 'confronto' con il mondo circostante e con fenomeni sociali analoghi o, al contrario, diversi. In altre parole, è necessario un certo numero di strumenti concettuali che ci permettano di 'eivarci' al di sopra di ogni caso specifico. Ciò è possibile solo sulla base di un riferimento consapevole (o inconsapevole) a materiale di largo consumo, ossia tenendo in considerazione una certa globalità storica. Ogni tentativo di limitarsi a uno studio isolato e 'microstorico' dei singoli casi specifici significherebbe la fine della storia come modo per comprendere il passato.

Ma per lo storico è altrettanto (se non più) importante la posizione inversa: il globale può essere compreso solo tenendo conto che, nella storia, esso

si realizza unicamente nell'individuo. Dopotutto, lo storico ha a che fare con persone in carne e ossa, ed è impossibile comprendere il passato senza capire il loro intervento consapevole (o appositamente prodotto) nel corso degli eventi, 'intervento' che si realizza con le azioni degli individui. E non si tratta solo della capacità di alcuni individui, partecipanti a eventi o processi, di imprimere su di essi la loro impronta, ma anche di attribuire a fenomeni storici apparentemente omogenei una maggiore o minore dissomiglianza. La peculiarità della storia e il suo essere, ad esempio, diversa dalla sociologia, sta proprio nel concentrarsi sulle forme reali di pratica sociale del passato, e non nell'individuare le possibilità teoriche di sviluppo sociale che nel passato hanno avuto luogo. Al contempo, questa pratica sociale non si rivela affatto attraverso un comportamento collettivo e ripetitivo, bensì, spesso, il suo significato si manifesta più vividamente attraverso l'unicità e l'individualità¹⁴. Non bisogna dimenticare che il fulcro di ogni comunità di esseri umani intrisi di aspirazioni e ispirazione è la loro unicità culturale¹⁵, la quale non si può comprendere se ci si interessa solo alla massa e a ciò che si ripete¹⁶. Inoltre, poiché i pensieri e le azioni umane non dipendono solo dalla razionalità, la loro comprensione da parte dello storico richiede una penetrazione nella complessità del mondo interiore di ciascuno dei personaggi principali studiati. Solo grazie a tale penetrazione possiamo avvicinarci alla rivelazione dei complessi impulsi, dall'uomo stesso non sempre realizzati, delle sue azioni. È necessario, pertanto, prestare particolare attenzione alle differenze personali di ciascun attore della storia¹⁷.

¹⁴ Nel già citato articolo di Ginzburg viene dimostrata in modo convincente l'eccezionale importanza, a livello cognitivo, di un singolo dettaglio, di un singolo segno (l'indice) per la comprensione razionale, o intuitiva, dell'argomento studiato in storia. C. Ginzburg, *Signes*, op. cit., p. 4.

¹⁵ L. Batkin, *Leonardo da Vinči*, Moskva 1990, p. 22.

¹⁶ In misura maggiore o minore, questo non riguarda solo i gruppi sociali: il modo sinergico di elaborare le informazioni implica una particolare efficienza di quelle tecniche che ci permettono di cogliere i tratti caratteristici di ciascuna delle matrici di informazioni. S. Kapica – S. Kurdjumov – G. Malineckij, *Sinergetika*, op. cit., p. 34.

¹⁷ Non affronto qui la questione del fino a che punto sia realistico un simile studio dei personaggi storici per i diversi periodi storici. È ovvia la grande difficoltà nel trovare informazioni dettagliate su

e nei diversi comparti del sistema. S. Kapica – S. Kurdjumov – G. Malineckij, *Sinergetika*, op. cit., p. 53; I. Savel'eva – A. Poletaev, *Istorija i vremja: v poiskach utračennogo*, Moskva 1997, cap. 5.

Tutto ciò induce a riconoscere nella microanalisi uno strumento conoscitivo insostituibile. Solo con il suo aiuto si può discernere come le possibilità di sviluppo sociale si siano concretizzate nelle azioni di determinati personaggi, come e perché questi personaggi, tra tutte quelle possibili, abbiano scelto la loro 'strategia' di comportamento e perché abbiano preferito prendere questa o quella decisione (comprese quelle che talora appaiono folli agli occhi dei nostri contemporanei)¹⁸. Con la suddetta comprensione dell'essenza della cognizione storica e del suo oggetto, la microstoria appare come un'esigenza ineluttabile, una necessità epistemologica impellente, una prospettiva indispensabile dell'analisi storica per interpretare non solo le situazioni anomale (o uniche), ma anche qualsiasi caso specifico, sempre 'colorato' dell'individualità dei suoi partecipanti. Ed è proprio la microstoria a essere in grado di svelare quelle intenzioni individuali che maturano in segreto e minacciano di trasformare gli stereotipi esistenti.

La microstoria è oggi richiesta a gran voce e ciò è dovuto solo in parte all'aspra critica all'eccessivo orientamento verso la macrostoria degli ultimi tempi. Non bisogna, inoltre, dimenticare la particolare preoccupazione dell'uomo contemporaneo per il drammatico confronto tra la società (e l'intero sistema di stereotipi di massa ad essa associato) e l'individuo. Da questa preoccupazione scaturisce inevitabilmente la sete dell'uomo moderno di capire come possano conciliarsi massa e individuo e in che misura la storia dipenda dalle decisioni prese da ciascuno di noi¹⁹.

persone provenienti da un passato remoto, ma c'è davvero bisogno di ricordare che la possibilità di 'far parlare' le fonti non dipende solo da esse, ma anche dall'attività intellettuale del ricercatore?

¹⁸ Lo dimostra il materiale già raccolto dalla storiografia. Si vedano in particolare, oltre agli articoli del nostro almanacco "Kazus", le opere di C. Phythian-Adams, C. Geertz, S. Cerutti, C. Bynum, H. Medik e molti altri analizzate nella raccolta *Istorik*, op. cit.

¹⁹ Come dimostrato da alcune loro dichiarazioni, alcuni storici contemporanei ritengono necessario rispondere a queste esigenze scientifiche e sociali. Così, lo storico italiano G. Levi, rilevando l'importanza della componente 'soggettivistica' del passato storico, scrive che "la microstoria non mira a sacrificare la conoscenza dell'individuo a vantaggio della generalizzazione: anzi, al centro dei suoi interessi ci sono le azioni dei singoli o i singoli eventi [...] La microstoria si trova di fronte a una scelta: sacrificare l'elemento individuale alla generalizzazione o, al contrario, pietrificarsi di fronte all'unicità dell'individuo". G. Levi, *K voprosu o mikroistorii*, in *Sovremennye*

Tornando al nostro problema centrale dell'integrazione degli approcci micro e macro nella storia, dobbiamo tenere presente il giudizio già ripetutamente espresso sulla difficoltà tecnica nel risolverlo. Secondo alcuni ricercatori, una combinazione totale e sistematica di questi due approcci è ostacolata dal "contrasto sostanziale tra la vita come oggetto di cognizione e la scienza come mezzo di cognizione"²⁰. Questo contrasto genera le differenze tra macrostoria e microstoria nel soggetto e nel tipo di analisi. La prima considera "gli oggetti conoscibili nella loro serie" (e ripetizione) e perciò "ci permette di identificare uno schema comune". La seconda esamina "l'individuo nella sua irripetibilità", "l'uomo in tutti i suoi infiniti legami con gli altri", "l'ambiente circostante e la cultura nella loro incessante mutevolezza", in altre parole, "la vita così com'è", senza spazio per gli schemi²¹. Knabe, *Obščestvenno-istoričeskoe poznanie*, op. cit., pp. 161-163; oltre a quanto già affermato nella nota precedente sull'aporia di C. Ginzburg, S. Kracauer e B. Lepetit, si veda anche la riflessione di J. Kocka riportata da S. Kim (*Sovremennaja nemeckaja istoriografija o vosmožnostjach mikro- i makroanaliza*, in *Istorik*, op. cit. p. 80): l'esperienza individuale non è determinata da strutture o processi e, perciò, secondo il pensiero dell'autore, non può essere oggetto di rigorosa analisi scientifica (*Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Mikro-Historie*, a cura di W. Schulze, Göttingen 1994, p. 34 e sgg).. Di conseguenza l'analisi di questa sfera deve essere costruita su fondamenta essenzialmente diverse. Non può venire assorbita dalla macroanalisi. Gli approcci micro

metody prepodavanija novejšej istorii: Materialy iz cikla seminarov pri podderžke Democracy Programme, Moskva 1996, p. 184. Levi, così come diversi altri ricercatori (ad es. B. Lepetit, J. Revel, C. Phythian-Adams, S. Cerutti e C. Ginzburg), avrebbe voluto trovare un "paradigma centrato sulla cognizione dell'individuo e che, dell'individuo, non respingesse la descrizione formale o la cognizione scientifica". Ibidem.

²⁰ G. Knabe, *Obščestvenno-istoričeskoe poznanie vtoroj poloviny XX veka i nauka o kul'ture*, in G. Knabe, *Materialy k lekcijam po obščej teorii kul'tury i kul'ture antičnogo Rima*, Moskva 1993, p. 161; si vedano anche: C. Ginzburg, *Mikroistorija: dve-tri veščiči, kotorye ja o nej znaju*, in *Sovremennye metody prepodavanija*, op. cit., pp. 220-221; B. Lepetit, *Les formes de l'expérience: Une autre histoire sociale*, Paris 1995, p. 280; S. Kracauer, *History: The Last Things before the Last*, London 1969, pp. 104-138.

²¹ G

e macro si contrappongono quindi come i due poli opposti dell'aporia classica. Da questo punto di vista, uno studioso del passato che tenti di accorpare micro- e macroanalisi è indubbiamente costretto a sacrificare la rigidezza dell'analisi scientifica in quanto tale e potrebbe solo 'tentare' vie di compromesso per far convergere i poli dell'aporia, che sono essenzialmente incompatibili²².

L'acutezza del contrasto tra i due approcci in esame non può essere ridotta. A mio avviso, la ricerca di una via d'uscita da questo contrasto è alla base della ricerca metodologica ed epistemologica degli storici negli ultimi decenni. Una possibile via d'uscita è stata proposta dai sostenitori del postmodernismo, che l'hanno trovata nella subordinazione della cognizione storica all'analisi del discorso. Infatti, se lo studio di una particolare pratica, in linea generale, non può essere soggetto a indagine obiettiva, perché non ammettere una legittimità nell'esaminarlo almeno sulla base di una riflessione soggettiva? (Questo, come sappiamo, è proprio il fondamento della priorità accordata dal postmodernismo allo studio delle interpretazioni testuali).

Un'alternativa per superare questo marcato contrasto ha portato a una tendenza totalmente opposta al postmodernismo. Mi riferisco alla tendenza a limitare il campo della ricerca storica a singoli frammenti isolati, considerati però oggettivamente riproducibili. In questo caso, a differenza del postmodernismo, si privilegia una versione verificabile dell'indagine scientifica, senza però estendere i risultati ottenuti a un qualsiasi macro-obiettivo. Non si possono non notare alcune somiglianze fra questa tendenza e l'atteggiamento positivista che cerca di capire 'come sia andata veramente', sebbene in riferimento al singolo caso isolato²³. L'approccio proposto da questa tendenza ha una certa somiglianza anche con la

microanalisi, quando quest'ultima viene concepita come metodo a sé stante e autosufficiente, senza alcuna relazione con la macroanalisi²⁴.

Come si evince, dipende tutto dal modo di combinare micro e macroanalisi. Tra i tentativi di risolvere questo problema, alcuni, proposti di recente, rivelano avere chiaramente natura di compromesso. Molti studiosi ritengono che tale combinazione si realizzi già quando l'analisi di singoli micro-oggetti mette in luce un fenomeno tipico, cioè quando viene utilizzata come un modo per vedere 'modulazioni private' di processi globali²⁵. Studi di questo tipo sono abbastanza diffusi sia tra gli storici nazionali, che in Germania e nei paesi anglofoni²⁶. S. Kim ha denominato questo tipo di esperimenti "ricerche di un giusto compromesso" tra modelli di macrostoria e microstoria, finalizzate a "congiungere lo sviluppo delle strutture sociali globali e le attività umane quotidiane"²⁷.

L'utilità di tale analisi è difficile da confutare poiché essa rende i fenomeni macrostorici considerevolmente più visibili, ne rivela l'infinita variabilità e testimonia la capacità dell'individuo di lasciare un segno in tutto ciò a cui partecipa.

Tuttavia, non si può fare a meno di notare che in tutti questi studi vengono analizzate non tanto

²² Secondo S. Kracauer, in questo Marc Bloch è riuscito meglio di tutti nella sua *Société féodale* servendosi di "manovre continue" tra micro e macrostoria, manovre che, "a causa di eccezioni e ragioni dietro azioni di breve durata che si verificano, mettono sempre in dubbio la visione generale del processo storico"; G. Knabe, nell'opera sopra citata, offre alternative per superare questa aporia. *Obščestvenno-istoričeskoe poznanie*, op. cit., pp. 165-168.

²³ Sulla componente positivista di questo genere di microstoria si veda: J.-L. Fabiani, *Comptes rendu*, "Annales", 1998 (LIII), 2, p. 444; G. Levi, *K voprosu*, op. cit., p. 168.

²⁴ [Nel pubblicare questo articolo su "Kazus", Bessmertnyj ha eliminato una nota che era presente nell'articolo precedente: nel testo della relazione che faceva seguito alla conferenza "Micro- e macro-approcci allo studio del passato", allora apparentemente scontato, oggi invece evidentemente importante, sottolinea la volontà di evitare la cosiddetta frammentazione della storia. Di seguito una nota del libro di F. Dosse, *L'histoire en miettes: des "Annales" à la 'nouvelle histoire'*, Paris 1987: "cosa promette e cosa minaccia l'attenzione che lo storico presta allo studio di frammenti isolati ('schegge') del passato è stato discusso più nel dettaglio nella discussione dell'articolo di M. Bojcov *Vperëd, k Gerodotu!* [...] Senza tornare sull'argomento, mi concentrerò sui compromessi, proposti recentemente, per combinare micro e macroanalisi". Ju. Bessmertnyj, *Problema integracii mikro- i makropodchodov*, in *Istorik*, op. cit., Moskva 1999, p. 296, nota di O. Bessmertnaja].

²⁵ Secondo J. Revel, ad esempio, "l'esperienza di un individuo o di un gruppo" può esprimere "una modulazione privata della storia globale", J. Revel, *Micro-analyse*, op. cit., p. 30.

²⁶ Tra gli esempi di studi nazionali di questo tipo si possono citare in particolare gli articoli di Ju. Malinin, L. Pimenova e O. Dmitrieva nell'almanacco *Kazus — 1996*. Una serie di studi di questo tipo viene discussa negli articoli di S. Kim e L. Repina pubblicati nella raccolta *Istorik v poiske*, op. cit.

²⁷ S. Kim, *Sovremennaja nemeckaja istoriografija*, op. cit., pp. 68, 86.

le ‘piccole unità’ in quanto tali, quanto piuttosto le singole varianti dei processi macrostorici. Inoltre, come già osservato, la necessità della microanalisi è determinata non solo (e non tanto) dalle sue possibilità esplicative. È un mezzo per comprendere quell’‘individuale’ e ‘unico’ che non rientra nel concetto di massa e di ripetizione. Da questo punto di vista, giungere a una reale integrazione tra gli approcci micro e macro al passato significa trovare un modo per passare dall’osservazione di casi specifici individuali e unici a dei giudizi significativi per questa o quella globalità storica. È stata forse trovata la procedura per tale transizione?

Come si afferma in una serie di studi contemporanei, non solo la procedura, ma anche il metodo e la logica della sua ricerca non sono chiari²⁸. Ci sono molti dubbi anche sul fatto che sia o meno concepibile per il passato (o almeno per una qualsiasi delle sue fasi) un’unica logica di interazione tra la società e il singolo individuo. Potrebbe essere che non esista una sola ricetta per integrare gli approcci micro e macro?

Nonostante tutte le difficoltà, mi sembra che si possano delineare in via preliminare alcuni principi molto generali allo scopo di risolvere questo compito. A mio avviso, un approccio che tenga conto delle suddette peculiarità sia dell’oggetto che dei metodi della cognizione storica ha molte probabilità di successo. Ricordiamo la non completa integrazione dei sistemi sociali studiati nella storia; prendiamo in considerazione la già menzionata necessità per lo storico di utilizzare in parallelo metodi sostanzialmente diversi per interpretare il passato: alcuni adoperati per lo studio delle grandi strutture, altri per la scelta mirata dei singoli personaggi. Non è forse possibile ipotizzare che una visione olistica, e a suo modo integrata, del passato non possa che essere ‘a due strati’, biunivoca, basata sulla coesistenza di due opzioni complementari?

La non commistione di queste due visioni non

contraddice la possibilità che vi sia una specie di integrazione. Naturalmente, non si tratta tanto di un’integrazione fisica (o meccanicistica), quanto di una costruzione mentale. La formazione della sua integrità può essere in parte paragonata al modo in cui si forma l’integrità della nostra visione che, come è noto, è composta da due immagini indipendenti, una delle quali arriva al centro visivo del nostro cervello dall’occhio destro e l’altra dal sinistro. Nessuna di queste due immagini fornisce una rappresentazione pienamente adeguata dell’insieme. Altro discorso è la loro sovrapposizione. Solo il mondo visto contemporaneamente con entrambi gli occhi viene percepito come integro e unitario.

Non è forse anche questo il compito dello storico, che vorrebbe vedere il passato in tutta la sua complessità, in tutta la tensione degli scontri tra stereotipico e individuale? Non dovrebbe forse ‘guardarli entrambi’ per comprendere, da un lato, i macrofenomeni (tra cui gli stereotipi) e, dall’altro, il microcosmo, che comprende non solo l’incarnazione individualizzata degli stessi stereotipi, ma anche fenomeni comportamentali unici che non vi obbediscono? Nell’attuare questa procedura, il ricercatore traduce in atto il principio di complementarità appena menzionato, che implica una forma speciale di collegamento tra micro- e macro- proiezioni del passato (al di là della loro fusione meccanica)²⁹.

Prese separatamente, ognuna di queste proiezioni sarebbe ovviamente più carente della loro singolare congiunzione. Viceversa, la possibilità di una loro visione integrata apre prospettive cognitive estremamente importanti. Senza dimenticare la separazione logica delle procedure cognitive richieste da ciascuna di queste proiezioni, lo storico è al tempo stesso in grado sia di tenere conto delle caratteristiche della globalità, sia di cogliere la vita ‘così com’è’ in

²⁸ Per approfondimenti, in aggiunta all’articolo di N. Koposov (*O nevozmožnosti mikroistorii*, in *Kazus. Individual'noe i unikal'noe v istorii* – 2000, op. cit., pp. 33-51), si veda: *Sozialgeschichte*, op. cit., pp. 19-20; T. Schwinn, *Max Webers Konzeption des Mikro-Makro-Problems*, in *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Köln 1993, pp. 220-237.

²⁹ Questo tipo di combinazione di approcci di ricerca ricorda in parte la combinazione di alcune forme di acquisizione di informazioni nella meccanica quantistica, scoperta nel 1927 dal fisico Niels Bohr e da lui chiamata “principio di complementarità”. L’idea di applicare “una sorta di complementarità” ai metodi di ricerca in storia è già stata espressa in un’altra occasione da M. Bachtin e L. Batkin. Nell’utilizzare questa idea, ho voluto azzardare un’interpretazione analoga del rapporto tra microstoria e macrostoria e affermare che, “sebbene la collisione tra questi approcci non possa essere superata, essi sono legati l’uno all’altro dal principio di complementarità”.

un momento specifico e nella relazione fra questo momento, i precedenti e i successivi.

www.esamizdat.it ◇ Ju. Bessmertnyj, *I molti volti della storia (il problema dell'integrazione degli approcci micro e macro)*. Traduzione dal russo di G. S. Costantin ◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 113-120.

◇ *Multifaced History (On the problem of integration of micro- and macro-approach)* ◇
Iurii Bessmertnyi

Abstract

The article investigates various means of combining micro- and macro- analysis in historical studies. Each of the two approaches plays an equally important role in comprehending the past. At the same time, neither of the two can be incorporated into the other one, as they can only be combined as complementary principles.

Keywords

Iurii Bessmertnyi, Microhistory in Russia, Macro and Micro Levels of Analysis.

Author

Iurii Bessmertnyi (1923-2000) was a major Russian historian-medievalist, a specialist in historical demography, history of everyday life and microhistory, and a leading researcher at the Institute of World History of the Russian Academy of Sciences, as well as the founder and editor of the almanac “Kazus: individual’noe i unikal’noe v istorii”.

Publishing rights

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



© (2023) Iurii Bessmertnyi

MISCELLANEA

Donne, figlie, madri.

Voci di memoria dal Novecento russo

Barbara Ronchetti

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 123-134 ◇

La differenza della donna sono millenni di assenza dalla storia. Approfittiamo della differenza.

Carla Lonzi (1970)

I have been working to change the way I speak and write, to incorporate in the manner of telling a sense of place, of not just who I am in the present but where I am coming from, the multiple voices within me.

bell hooks (1991)

Женю как прожгло: эти воспоминания принадлежали только ей, никто на свете, кроме мамы, которая почти совсем ушла, не мог помнить этот снимок летнего дня, где в центре двора, высвеченный прожекторами памяти, стоял прадед [...] И авоська со старой обувью, и конфеты в карманах — все было правдой, но правдой личной, Жениной.

Ljudmila Ulickaja (2003)

INCROCIANDO alcune delle riflessioni contemporanee attorno alla relazione figlia-madre con le memorie lasciate da due ‘figlie’ del Novecento russo, Elena Bonner e Vera Politkovskaja, il saggio cerca di ricostruire le caratteristiche di una narrazione familiare che segua la linea femminile dei ricordi. Le straordinarie voci di queste due testimoni della storia russa si collocano in momenti distinti della contemporaneità e raccontano della propria madre spinte da un’urgenza di parola fondata su esperienze esistenziali dissimili, eppure legate da una analoga spinta. Entrambe consapevolmente partecipi del loro tempo decidono di raccogliere i ricordi per rispondere a una lontananza dolorosa: Bonner, in età matura, comincia a scrivere su “un foglio bianco, bianco come la neve nel giorno dei funerali della mamma”, rivolgendosi ai propri figli in forma di lettera¹, e nel cercare

¹ E. Bonner, *Madri e figlie*, trad. it. di E. Gori Corti, Milano 2003, p. 11, (*Dočki-Materi*, New York 1991. Per l’edizione Moskva 1994, disponibile online, si veda <https://vgulage.name/books/bonnjer-e-g-dochki-materi/>, ultimo accesso: 21.01.2024).

un dialogo sospeso e perduto con la madre scomparsa, ricostruisce, per le future generazioni, il versante femminile della famiglia d’origine, con le complesse relazioni di madri e figlie lungo questa linea, segnata dalla tragedia dello stalinismo. Vera Politkovskaja prende la parola per ricordare la propria madre, “una persona scomoda, non solo per le autorità, ma anche per la gente comune”², dopo l’invasione dell’Ucraina del 24 febbraio 2022 che “ha stravolto” la vita della sua famiglia. Da quel momento, il suo cognome, legato al valore etico e all’impegno civile della giornalista uccisa nell’androne della propria abitazione il 7 ottobre 2006, “è tornato ad avere un peso, a essere oggetto di minacce, ancora di morte”, questa volta contro la figlia adolescente di Vera, che porta il nome e il cognome della nonna. La scelta di raccontare di Politkovskaja, ormai fuggita dal paese che non pensava di abbandonare, si fonda sul desiderio di testimoniare la lezione lasciata dalla madre: “siate coraggiosi e chiamate le cose con il loro nome, dittatori compresi”³, e traccia un confine capace di indicare quello spazio ‘altro’ della Russia, quel luogo verso il quale guardiamo con ostinazione, cercando di afferrare una speranza sempre meno possibile, eppure sempre più cercata.

Se consideriamo fondamentale, oggi, volgerci con attenzione sempre maggiore alle ‘altre Russie’, una alterità imprescindibile è nello sguardo di donna: verso la memoria storica, familiare, personale, verso

² V. Politkovskaja, *Una madre. La vita e la passione per la libertà di Anna Politkovskaja*, trad. it. di M. Clementi, Milano 2023, p. 9. Il testo è stato pubblicato per la prima volta in lingua italiana. Non è stato possibile reperire l’originale russo dell’opera al momento della pubblicazione del contributo, quindi, per ragioni di omogeneità e coerenza, le citazioni dai testi saranno tratte dai volumi pubblicati in traduzione italiana.

³ V. Politkovskaja, *Una madre*, op. cit., p. 11.

la cultura letteraria, la poesia, la società russa del Novecento e oltre. Comune è, in questo percorso, la centralità della narrazione, la necessità di testimoniare il proprio sentire delle donne che nel corso del Novecento hanno preso la parola e ora possono difenderla. Per conquistare e custodire la propria identità è necessario riconoscere l'esistenza di "una genealogia di donne" e collocare lungo questa linea la ricerca di parole capaci di ritrovare e narrare "il rapporto più arcaico e più attuale con il corpo della madre, con il nostro corpo, le frasi che traducono il legame con il suo corpo, il nostro, quello delle nostre figlie", nella consapevolezza di un legame che congiunge e separa madri e figlie, in una dimensione materna che appartiene a tutte: "madri dal momento che siamo donne"⁴.

In apertura di un importante saggio, pubblicato alla fine degli anni Ottanta del Novecento, Marianne Hirsch si interroga su come si costruisca o ricostruisca l'immagine della donna in una narrazione legata alla relazione fra madre e figlia⁵. Queste riflessioni rappresentano l'esito di un processo di ricerca che attraversa le discussioni avviate dalle donne a partire dagli anni Settanta⁶, volte a guardare il rapporto madre-figlia in modo più ampio e ad analizzare il contesto storico e sociale della maternità, riconoscendone progressivamente la complessità, l'ambivalenza, la contraddittorietà. Numerose saranno in seguito, negli anni Novanta, le critiche delle donne che non si riconoscono in una immagine femminile incline al lavoro di cura⁷; ciò che qui preme mettere in evidenza, tuttavia, è il riconoscimento di un necessario ripensamento della relazione madre-figlia. Questo processo di autoconsapevolezza consente, infatti, di ipotizzare una lettura della storia culturale di un determinato spazio linguistico-letterario at-

traverso le memorie femminili della relazione madre-figlia. Facendo riferimento al lavoro di Adrienne Rich, Hirsch analizza lo scarso interesse per il rapporto tra madri e figlie nel corso dei secoli⁸, e ritiene possibile tracciare il processo di identificazione e distanziamento, il lento emergere del discorso materno dal silenzio, attraverso le memorie delle figlie⁹. Muovendo da queste considerazioni, è possibile ipotizzare che un contributo importante in questa direzione potrebbe venire dallo studio delle memorie di famiglia, attraverso la narrazione e le memorie delle donne.

La maternità e il ruolo materno sono concetti storicamente determinati, che hanno preso forma in qualche modo parallelamente alla nozione di infanzia come oggi la comprendiamo¹⁰. Analogo percorso di definizione seguono gli universi emotivi legati alla figura di madre e le loro rappresentazioni, nell'immaginario quotidiano e nell'arte. Se le madri, infatti, sono sempre esistite, l'idea di maternità è un prodotto culturale ed "è stata inventata"¹¹. Ponendo l'attenzione sul ruolo di madri e figlie, si ridefinisce la nozione, il concetto di 'differenza', e si avvia la possibilità di comprendere cosa sia il materno, quali forme di rappresentazione possa avere la madre, attraverso lo sguardo della figlia. Particolarmente rilevante è riuscire a comprendere quale tipo di parola, quale voce o quali tipi di narrazione, al plurale, sono presenti nelle diverse memorie attorno alle madri da parte delle figlie. Bisognerà cercare di capire se le storie delle figlie intendano parlare, in modo più o meno consapevole, *per* la madre (dando voce alla madre), *invece della* madre (silenziando la voce della madre), *a nome della* madre (narrando ciò che lei non può più dire), *in onore della* madre (per omaggiare la sua memoria), *per celebrare* la madre (per omaggiare la figura e l'opera della madre)¹².

⁴ L. Irigaray, *Il corpo a corpo con la madre*, in Idem, *Sessi e genealogie*, Milano 1989, pp. 28-30.

⁵ M. Hirsch, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington-Indianapolis 1989, p. 8.

⁶ Riferimenti essenziali sono i lavori di N. Chodorow, *La funzione materna. Psicanalisi e sociologia del ruolo materno*, Milano 1991; S. Ruddick, *Il pensiero materno*, Como 1993; L. Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, Roma 1991.

⁷ A. Scacchi, *Introduzione*, in *Lo specchio materno. Madri e figlie tra biografia e letteratura*, a cura di Idem, Roma 2005, pp. 12-14.

⁸ Cfr. A. Rich, *Nato di donna*, Milano 1977, in particolare pp. 229-258; M. Hirsch, *Mothers and Daughters*, "Signs: Journal of Women in Culture and Society", 1981 (7), 1, p. 201; Idem, *The Mother/Daughter Plot*, op. cit., p. 125 e sgg.

⁹ M. Hirsch, *The Mother/Daughter Plot*, op. cit., pp. 16-17.

¹⁰ Ivi, p. 14; cfr. anche ivi, pp. 43-67, nelle quali Hirsch analizza come le madri tendano a essere figure assenti, silenziose o scarsamente rilevanti in alcuni celebri romanzi di autrici del XIX secolo.

¹¹ A. Dall, *Inventing Motherhood: The Consequences of an Ideal*, New York 1983, p. 17; cfr. anche M. D'Amelia, *La mamma*, Bologna 2005.

¹² Cfr. M. Hirsch, *The Mother/Daughter Plot*, op. cit., p. 16.

È interessante notare, tuttavia, che la coppia composta da madre e figlia tende a sovrapporsi, non solo nei racconti familiari, ma anche nella percezione del lettore contemporaneo. In un gioco di rispecchiamenti e condizionamenti reciproci, sembra talvolta difficile discernere la madre dalla figlia nei nostri album o nei racconti di famiglia¹³; seguendo il percorso di Luce Irigaray è forse necessario riconoscere e accettare la “compensazione” che caratterizza l’identità femminile, come tratto peculiare del rapporto generazionale¹⁴. È altrettanto fondamentale assumere questo “punto di memoria plurale” come spazio privilegiato per ascoltare le storie delle donne, in un dialogo aperto con la madre, che continua a distanza, negli appunti che ha lasciato, nell’eco delle sue parole, anche nella lontananza, quando ormai da tempo non è più viva.

Le memorie delle figlie svelano il legame intimo fra la propria storia e quella di chi ci è accanto, suggeriscono che i confini dell’io sono spesso mutevoli e permeabili, mostrano la necessità di una narrazione “relazionale”¹⁵, attraverso la quale raccontare e testimoniare la formazione o la modificazione del proprio sguardo sulle storie familiari e collettive. Le vicende raccontate dagli individui, o ascoltate dai membri della famiglia, sono modellate dalle letture che ogni epoca offre della storia, presente e passata; allo stesso tempo, queste narrazioni sono in grado di influenzare la comprensione della storia, contemporanea o trascorsa: “Proprio come le nostre storie individuali sono plasmate da modelli culturali e storici del sé e della vita, gli individui arrivano a plasmare la propria cultura e il proprio momento storico attraverso le storie che raccontano”¹⁶. Questo processo

di incontro e scambio reciproco tra narrazioni familiari, memoria e comprensione degli eventi non è necessariamente e immediatamente visibile e riconoscibile. Le storie di famiglia che ascoltiamo e ri-raccontiamo aiutano a illuminare la storia (sempre) in transizione, come splendidamente descritto da Boris Pasternak nel romanzo *Il dottor Živago*. Il poeta russo raffigura il movimento in continua evoluzione, invisibile e perenne della storia, che non può essere percepito, proprio come non è possibile vedere l’erba crescere¹⁷.

Nel seguire le narrazioni che, nei testi, le donne offrono delle loro madri, è necessario muovere dalla consapevolezza che i modelli di maternità variano considerevolmente a seconda del tempo e dello spazio, ed è ragionevole ipotizzare che, di conseguenza, vari anche il rapporto madre-figlia. I cambiamenti si verificano in relazione alle diverse aspettative (e imposizioni) sociali e culturali nei confronti della maternità, che influenzano anche ciò che le madri effettivamente trasmettono alle figlie, le riflessioni e le emozioni che esprimono (o tacciono) su come ci si sente a essere donna. Se l’aspetto sociale dell’idea di maternità può essere studiato in base a dati fattuali e testimonianze (reali o letterarie), molto più complesso è stabilire in che modo esso abbia influenzato il carattere emotivo della relazione madre-figlia o la percezione dell’immagine della donna acquisita da una figlia¹⁸.

Elena Bonner, medico, attivista in difesa dei diritti umani, scrittrice partecipe della dissidenza sovietica, nasce a Merv, in Turkmenistan, nel 1923, da padre armeno e madre ebrea, e cresce in una famiglia di intellettuali comunisti, attivamente impegnati ai livelli più alti nella costruzione del nuovo stato, tragicamente colpita dalle purghe staliniane del 1937-1938. Nel 1989, dopo la morte del secondo, illustre, marito, ella si trasferisce negli Stati Uniti per raggiungere la propria famiglia, e morirà a Boston nel 2011. Il

¹³ Cfr. B. Ronchetti, *Family Voices and the Practice of Memory: Five Generations of Women in Rome*, in *Family Memory. Practices, Transmissions and Uses in a Global Perspective*, a cura di R. Švaříčková Slabáková, New York 2021, pp. 40-41.

¹⁴ Cfr. L. Irigaray, *When Our Lips Speak Together*, “Signs. Journal of Women in Culture and Society”, 1980 (6), 1, pp. 69-79.

¹⁵ Cfr. S. Stanford Friedman, *Women’s Autobiographical Selves: Theory and Practice*, in *The Private Self: Theory and Practice of Women’s Autobiographical Writings*, a cura di S. Benstock, Chapel Hill 1988, pp. 34-62; A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano 1997; *Women, Autobiography, Theory. A Reader*, a cura di S. Smith – J. Watson, Madison 1998.

¹⁶ R. Fivush, *Remembering and Reminiscing: How Individual Li-*

ves Are Constructed in Family Narratives, “Memory Studies”, 2008 (1), 1, p. 56.

¹⁷ Cfr. B. Pasternak, *Il dottor Živago*, trad. it. di S. Prina, Milano 2007, p. 496.

¹⁸ Cfr. B. Alpern Engel, *Mothers and Daughters: Women of the Intelligentsia in Nineteenth-Century Russia*, Cambridge 1983, pp. 7-8.

contatto con universi tanto diversi, presenti parallelamente nella Russia della sua infanzia, le perdite subite, le dure esperienze di bambina e di donna, hanno contribuito in modo decisivo a formare il suo sguardo critico, attento alle sfumature, capace di cogliere le differenze anche in una apparente uniformità. Di queste qualità è testimonianza vibrante la narrazione autobiografica dedicata alla linea femminile della sua famiglia. Il libro nasce dopo la morte della madre, Ruf' G. Bonner, avvenuta nel 1987: Elena ha sessantaquattro anni e sente un "tale vuoto nel cuore" che sembra scoppiare¹⁹. Avviando la narrazione come una lettera ai figli, Elena ricrea un piccolo albero genealogico partendo dalla bisnonna materna, passando, in modo meno dettagliato, per la famiglia paterna e finendo con quella del patrigno. Il libro procede seguendo un ordine cronologico irregolare, tracciato dal filo non lineare della memoria, ed è accompagnato da immagini tratte dall'album di famiglia. Il silenzio dei ricordi e la necessità di completare una relazione avviata troppo tardi, tagliata dalle rovine della storia, prende forma, nel libro di Bonner, attraverso un costante intrecciarsi di incontri, dissidi, assenze fra le tre generazioni di donne, i cui ritratti sono riprodotti sul risvolto di copertina del libro: la nonna, Tat'ana Matveevna, la mamma, Ruf' Grigor'evna, la figlia, Elena Bonner. Immagini rapide si affiancano nelle storie di Elena, che guarda al tempo trascorso intrecciando passato e presente: "Non ricordo [...] che mamma o papà abbiano letto per me o per Egorka. La mamma si sarebbe abbondantemente riscattata più tardi, leggendo a voce alta ai miei figli"²⁰.

L'aspetto più rilevante, nelle memorie di una figlia, è che la relazione con la madre venga raccontata, per quanto complessa, controversa, dolorosa possa essere. In tal modo, il legame madre-figlia non viene ridotto a passaggio formativo necessario per conquistare l'indipendenza, ma viene riconosciuto come evento centrale e strutturante dell'identità (femminile)²¹. Si può imparare ad amare la propria madre raccontando le sue storie, come testimonia il

percorso scelto da Bonner, che attraverso le parole sulla madre descrive anche il proprio cammino di auto-riconoscimento, come figlia e come madre a sua volta²². Proprio perché muovono dal desiderio di affermare la relazione, le voci delle figlie qui prese in considerazione sanno scegliere una forma capace di ritrovare "l'amore della madre"²³; testimoniando eventi personali, collocati in uno spazio storico e culturale collettivo, queste memorie diventano narrazioni di un punto di vista in grado di raccontare la storia di un'epoca, in un orizzonte che parte dalle emozioni del ricordo. In un contesto segnato dalla crisi delle idee filosofiche e politiche che hanno caratterizzato la storia culturale del Novecento, nei decenni di transito verso il nuovo secolo lo studio delle emozioni ha conosciuto una ampia e diffusa fortuna, in campi disciplinari diversi, coinvolgendo spazi geografici e storici anche molto lontani²⁴. Più recentemente, a partire dal 2003, questa direzione di studio ha trovato larga risonanza anche fra gli studiosi dello spazio Russia e dei confini orientali d'Europa, ancora fortemente segnati dai mutamenti dell'assetto politico²⁵. Questa condizione ha mostrato in modo forse ancor più immediato come anche le emozioni più intime siano inevitabilmente intrecciate con aspetti della realtà pubblica, sociale e storica. Nell'osservare e nell'analizzare il campo delle emozioni, quindi, le percezioni e le espressioni emotive devono essere esplorate non solo come sentimenti privati e della

²² Cfr. M. Rytönen, *Narrating Female Subjectivity in the Autobiographical Texts of Elena Bonner, Emma Gersteyn and Maija Pliseckaja*, "Nora. Nordic Journal of Women's Studies", 1999 (7), 1, pp. 34-46.

²³ L. Muraro, *L'ordine*, op. cit., p. 99.

²⁴ Si è parlato di "svolta affettiva" o "svolta emotiva" nelle scienze umane e sociali (con riferimento alla svolta linguistica degli anni Settanta, anche per quanto riguarda l'orizzonte interdisciplinare e gli approcci metodologici); si veda *The Affective Turn. Theorizing the Social*, a cura di P. Tassinari Clough – J. Halley, Durham 2007. Per un orientamento cronologico della storia europea delle emozioni, cfr. W. M. Reddy, *Historical Research on the Self and Emotions*, "Emotion Review", 2009 (1), 4, pp. 302-315. Per un primo tentativo di ricostruzione e sistematizzazione di questo campo di studi, cfr. *The Affect Theory Reader*, a cura di M. Gregg – G. J. Seigworth, Durham 2010.

²⁵ Cfr. la sezione monografica curata da J. Plamper, *Emotional Turn? Feelings in Russian History and Culture*, "Slavic Review", 2009 (68), 2, pp. 229-395; *Rossijskaja imperija čuvstvo. Podchody k kul'turnoj istorii emocii*, a cura di J. Plamper – S. Schahadat – M. Elie, Moskva 2010.

¹⁹ E. Bonner, *Madri e figlie*, op. cit. p. 11.

²⁰ Ivi, p. 111.

²¹ Cfr. A. Scacchi, *Introduzione*, op. cit., p. 20.

vita personale, ma soprattutto come forme capaci di misurarsi con la complessità del mondo, di agire in esso²⁶.

La traccia di discorsi, sentimenti, eventi, conservata nel ricordo di scambi orali, entra nel tessuto della scrittura di memoria, capace di tradurre emozioni e riflessioni, in un fruttuoso dialogo fra esperienze personali e sociali. Interessante testimonianza di una commistione fra studio critico e memoria di donna, fra narrazione familiare e ricostruzione storica è la dedica inserita dalla curatrice, in apertura di un volume di studi sulla prosa autobiografica nella Russia del Novecento: “A mia madre, i cui racconti autobiografici, apparentemente infiniti, hanno a che fare con questo libro più di quanto lei non si renda conto”²⁷. È possibile ipotizzare che attraverso la narrazione biografia della madre, che è sempre (anche) autobiografica, si costruisca o ri-costruisca la relazione fra le generazioni. Le memorie di famiglia in linea femminile recuperano, in tal modo, la qualità della scrittura femminile, capace di narrare muovendo dal proprio universo interiore, dal vissuto, dalla fisicità del corpo e delle relazioni²⁸. I ricordi, composti da mano di donna, potrebbero essere considerati come parte di un libro che dà voce a memorie collettive, la pagina intima di un ritratto che racconta un’epoca da una prospettiva diversa²⁹.

Lungo le pagine del suo libro, Bonner torna al giorno della morte della madre, ricorda dettagli minuti, oggetti familiari, e si domanda quanto a lungo questi oggetti sopravvivano alle persone. Nel preparare la tavola per il banchetto funebre ritrova una tovaglia rosa, che sembra accompagnare Bonner fin dell’infanzia: “Dopo infiniti lavaggi, il colore si era

sbiadito; risaltava soltanto, di un rosa più forte, un fine, accurato rammendo della mamma”. Questo oggetto concreto, con il rammendo in risalto, diventa traccia parlante di un legame che ha preso la forma di autentica relazione, ritrovata dalla figlia attraverso il rapporto della nonna con i nipoti. “Investiti di affetti, concetti e simboli che individui, società e storia vi proiettano, gli oggetti diventano cose, distinguendosi dalle merci in quanto semplici valori d’uso e di scambio o espressione di *status symbol*”; in questo percorso, le cose si fanno “casse di risonanza delle nostre idee, attività, passioni e fantasie” e nel portare in primo piano la memoria della cosa rispetto alla persona, Bonner mostra la madre “nel suo rovescio, nel suo lato più nascosto e meno frequentato”³⁰. Elena non poteva immaginare che la mamma, “donna lavoratrice, funzionaria di partito, antiborghese e massimalista” avrebbe rammendato una tovaglia, che nipoti e pronipoti sarebbero diventati il risarcimento di ogni sua perdita; nel ripensare la madre, infatti, Bonner osserva come fosse “impensabile persino una sciocchezza come il fatto che lei avrebbe amato i fiori sul davanzale, che li avrebbe curati e mantenuti in vita. E che con un certo orgoglio e con sfida avrebbe restituito la tessera del partito! [...] Con quel passo difficile, quasi impossibile, si consegnava per intero a noi, ci dava il suo caldo, vivo amore, più alto e più grande di ogni principio”³¹.

Uno sguardo circolare, che percorre la linea materna della famiglia, segna anche la prospettiva di Vera Politkovskaja, e analogo sentimento di intimità con le cose appartenute alla madre troviamo nel suo racconto: “Quando perdi qualcuno che ami, allacci un rapporto speciale con gli oggetti che ha toccato, che ha creato, che usava”; con una sensazione di turbamento, Vera ricorda il dolore provato di fronte alla rottura del vaso preferito della mamma, pochi anni dopo il suo omicidio, e riflette su “quanto siano importanti certe cose, i pezzi del passato che restano dopo che una persona ci ha lasciati”³². Nata a Mosca nel 1980, secondogenita di una coppia di giornalisti indipendenti e appassionati, partecipi del

²⁶ Cfr. M. D. Steinberg – V. Sobol, *Introduction, Interpreting Emotions in Russia and Eastern Europe*, a cura di Idem, DeKalb 2011, p. 11.

²⁷ *Autobiographical Statements in Twentieth-Century Russian Literature*, a cura di J. Gary Harris, Princeton 1990, p. 6.

²⁸ Cfr. H. Cixous, *Il riso della Medusa*, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, a cura di R. Baccolini et al., Bologna 1997, pp. 221-246.

²⁹ Stimolanti suggestioni, sia pure in una diversa direzione, sono offerte dai libri di Nancy K. Miller, che intreccia pezzi della sua autobiografia con le memorie dei suoi contemporanei per esplorare i modi inaspettati in cui le storie delle vite di altre persone danno significato alla nostra. Cfr. N. K. Miller, *The Poetics of Gender*, New York 1987; Idem, *But Enough About Me: Why We Read Other People's Lives*, New York 2002.

³⁰ R. Bodei, *La vita delle cose*, Bari 2019, pp. 22-23.

³¹ E. Bonner, *Madri e figlie*, op. cit. p. 132.

³² V. Politkovskaja, *Una madre*, op. cit., p. 192.

fervore democratico che caratterizzerà gli anni della *perestrojka*, Vera riceve un'ottima istruzione e un'eccellente educazione musicale che sembrerebbe condurla verso una promettente carriera come violoncellista, ben presto abbandonata per dedicarsi, in modo quasi casuale, al giornalismo. Al passaggio del secolo i genitori si separano³³, e il 7 ottobre 2006, il giorno in cui la madre, giornalista in prima linea contro gli orrori della guerra in Cecenia, viene uccisa, Vera aveva ventisei anni e aspettava una figlia. La bambina porterà il nome e il cognome della nonna che non potrà conoscere. Dopo l'invasione dell'Ucraina da parte della Russia del 24 febbraio 2022, Vera lascia il suo paese e si rifugia all'estero, con la propria famiglia, in una località sicura. Nel ricostruire, dall'esilio forzato, il ricordo della propria madre, riconosce come imprescindibile il legame fra la sua scomparsa e l'esperienza di maternità alla quale si stava preparando³⁴. Del giorno del funerale Politkovskaja ha ricordi vaghi, rivede con nitidezza la gente che lanciava fiori sulla strada e sul carro, conserva la sensazione fisica di come si stringesse la pancia, sentendo la figlia crescere dentro di sé. Diventava madre mentre perdeva per sempre la propria³⁵. Nel ripensare all'ultima estate trascorsa insieme, affiora uno dei ricordi più intensi. Da pochi giorni Vera aveva condiviso con la mamma la notizia della propria gravidanza ed ella “sul finire della stagione, si mise a piantare carote” per offrire alla figlia, e con lei a suo figlio, cibo sano, biologico; Vera ricorda come la madre avesse aggiunto “che al lavoro aveva accumulato così tante ferie che appena il bambino fosse nato le avrebbe prese tutte insieme” per aiutare la figlia e dedicarsi alla nipote³⁶. Non avrà tempo per realizzare questo proposito. Verrà uccisa prima della nascita.

Il rapporto fra le donne delle due generazioni, nei testi e nelle vite, che si delinea nelle memorie prese in considerazione, mostra legami intensi, difficili, talvolta conflittuali, affettivi e commossi, che si in-

trecciano, nella memoria del passato e nella realtà del presente. Conflittuale e problematico il legame e il rapporto fra Elena e la propria madre. Raccontando i conflitti e le sensazioni dolorose che lo hanno caratterizzato, ella lo riporta sempre entro la cornice storica che ha travolto la famiglia, riuscendo in tal modo a ricongiungere i lembi di una relazione difficile, che la morte ha reciso, e che proprio per questo diventa ancor più necessaria. Il libro di Bonner è costellato di immagini aguzze, che richiamano episodi della quotidianità familiare, nei quali la giovane riconosce un rapporto di taciuto conflitto con la madre, uno scontro che svela la necessità di spezzare il legame simbiotico per conquistare una autentica relazione, raggiunta appieno proprio attraverso la scrittura memorialistica della maturità. Nell'immagine della madre che portava in dono matite e colori, in un'epoca in cui rappresentavano beni rari e preziosi, segno di privilegio, affiorano, nel ricordo della figlia, commenti taglienti sulla sua incapacità di disegnare un semplice fiorellino³⁷; altrove è l'aspetto fisico della giovane a essere oggetto di commenti negativi da parte della madre: “mi diceva spesso e categoricamente che non ero bella, e io facevo fatica a trattenermi dal gridare, dal piangere e dal fare scenate isteriche, e talvolta non ci riuscivo. ‘Sei brutta’, mi sentivo continuamente dire dalla mamma prima del suo arresto”³⁸; nel processo della scrittura, Bonner costruisce un percorso di consapevolezza, e intuisce che, forse, gli sforzi della madre per renderla meno attraente erano un tentativo di difenderla “da qualcosa”, senza dover discutere temi che l'epoca e le condizioni storiche non permettevano ancora di affrontare apertamente³⁹. Un'immagine raggelante, che svela la paura del corpo femminile e si fa ammonimento contro le ‘insidie’ della sfera sessuale è narrata nel libro, in un tragico intreccio di terrore politico, amore giovanile e atterrito rigore materno. Suo padre era stato portato via da poco, vittima delle purghe staliniane, e Elena, dopo l'arresto della mamma di Seva, l'amico di sempre che da poco aveva scoperto di amare, passa la notte fuori casa, in sua

³³ È interessante notare che, nel libro, Politkovskaja non ne parla in modo specifico, pur avendo dedicato il secondo capitolo a “Papà”. Cfr. V. Politkovskaja, *Una madre*, op. cit., pp. 23-28.

³⁴ V. Politkovskaja, *Una madre*, op. cit., p. 9.

³⁵ Ivi, p. 164.

³⁶ Ivi, pp. 189-190.

³⁷ E. Bonner, *Madri e figlie*, op. cit., pp. 101-102.

³⁸ Ivi, p. 76.

³⁹ Ivi, pp. 341-342.

compagnia. Al ritorno, trova la madre ad aspettarla, seduta accanto al tavolo, avvolta in spire di fumo. Le chiede bruscamente di mostrarle le mutandine. Elena non capisce. La mamma le solleva il vestito e le abbassa le mutandine. Elena era in piedi davanti a lei. “Un attimo, un’eternità? Non so. In me urgevano lacrime trattenute, odio, pietà. Andai a letto e mi coprii il volto con il lenzuolo. L’odio svanì. Incominciai a piangere, poi dissi: ‘Hanno arrestato Lida’. La mamma finì la sigaretta in silenzio, poi rispose con una domanda rivolta al nulla: ‘Signore, perché lei?’”⁴⁰.

Lo sguardo della maturità, la scrittura resa necessaria dal vuoto lasciato dalla madre, consentono a Bonner di ricongiungere i fili del proprio amore, individuare l’evolversi del rapporto madre-figlia, riconoscendo proprio nel passaggio di crescita l’inizio di una nuova trama della relazione: “Non so come, da adolescente, ebbi la sensazione di essere bella. Smisi di credere alla mamma quando mi diceva che ero brutta, e non le credetti in molte altre cose in qualche modo concatenate”⁴¹. In questo riconoscimento, affiorano ricordi infantili di gioia, quando il calore della coperta avvolgeva la piccola Elena alla quale era concesso rifugiarsi nel letto materno, o quando la madre la stringeva mentre le faceva il bagno, carezzandole i capelli⁴². Testimoniando quanto la relazione con la madre passi per il corpo, Bonner ricostruisce la complessità dolorosa di un legame ‘simbiotico’ con una genitrice sfuggente, colpita dalla tragedia dalla storia alla quale ella aveva affidato le proprie emozioni, anche familiari. Nel pungente vuoto dell’assenza, l’autrice recupera così la “relazione” con la genitrice, non vede più un io “allargato e onnicomprensivo di una dualità indistinta” che, come tale, non può che essere oppositivo e apparire crudele, ma “un io e un tu che si fronteggiano, accettandosi nelle reciproche diversità”; infatti “mentre nella simbiosi si stabilisce un legame che nessuna delle due può disgiungere senza autodistruggersi o distruggere l’altra, nella relazione c’è un’autentica reciprocità: le realtà di ciascuna si potenziano e

arricchiscono a vicenda”⁴³.

Se l’immagine della madre conosce, nelle diverse culture, una lunga tradizione che la rappresenta e la racconta come luogo degli affetti e delle cure, al tempo stesso essa può trasformarsi nella crudele matrigna⁴⁴, come registra Bonner nei propri ricordi⁴⁵. In una tradizione che non insegna la relazione dialogica con la madre, ma tende al contrario a riconoscere il distacco come necessario, l’esigenza di raccontare la madre, avvertita dalle donne qui considerate, in momenti diversi della contemporaneità, mostra l’importanza di questo processo che recupera quel “sapere più importante, senza il quale è difficile imparare il resto ed essere originali in qualcosa”⁴⁶. In questo orizzonte è di particolare interesse osservare come il racconto di Bonner metta a nudo uno scontro madre-figlia che si ripete nell’avvicinarsi delle generazioni. Ormai adulta e madre a sua volta, Elena ricorda i battibecchi, le liti con la propria madre, capace di dire “qualcosa di talmente lontano dalla realtà” dei loro effettivi rapporti da apparire persino ridicola, che però riusciva a farla piangere; e osserva come lo stesso meccanismo si sia ripetuto fra lei e sua figlia Tanja “forse in modo ancora più aspro”, e si domanda retoricamente se sia davvero questa la relazione fra madri e figlie. Nella trama complessa dei legami lungo la linea femminile, Bonner registra il rapporto conflittuale e problematico che segna il confronto tra la propria madre e la nonna, Batanja, appartenente alla vecchia generazione, residuo della Russia imperiale, che si prenderà cura di Elena dopo l’arresto dei genitori. “Sentii Batanja rimproverare la mamma. [...] Diceva che la mamma aveva idee tutte sbagliate, e questo perché non voleva occuparsi delle faccende di casa. Ma badasse: lei non era eterna!”⁴⁷.

Nel confronto con la madre, ripercorso attraverso il ricordo di lei, Vera Politkovskaja mostra la distanza di atteggiamenti e mentalità che segnano il

⁴⁰ Ivi, p. 378.

⁴¹ Ivi, p. 76.

⁴² Ivi, pp. 95 e 103.

⁴³ L. Silvestri, *Amare la madre. Danielle Girard, Carmen Martín Gaité*, in *Lo specchio*, a cura di A. Scacchi, op. cit., pp. 232-233.

⁴⁴ Cfr. E. Jussim, *The Heart of Ineffable*, “Aperture”, Summer 1987, p. 99. Il contributo fa parte del numero monografico di immagini fotografiche dedicate al tema “Mothers & Daughters. That Special Quality”, a cura di T. Olsen *et al.*

⁴⁵ E. Bonner, *Madri e figlie*, op. cit., pp. 75-77, 96.

⁴⁶ L. Muraro, *L’ordine*, op. cit., pp. 13-14.

⁴⁷ E. Bonner, *Madri e figlie*, op. cit., p. 78.

suo sguardo, rispetto alla narrazione di Elena Bonner appartenente, come generazione, al mondo delle nonne. A segnare la differenza è il dato anagrafico, con il parallelo progredire dell'autoconsapevolezza di successive generazioni di donne, e la diversità dei contesti nei quali le due figlie vivono le loro esperienze familiari e civili⁴⁸. La relazione di Politkovskaja con la madre è difficile, ma schietta. Nel raccontare l'annuncio dell'arrivo di un nipote, l'assenza di un padre effettivamente coinvolto non è nemmeno accennata, traspare solo la gioia della futura nonna. Il racconto testimonia un rapporto complesso, affrontato, tuttavia, in maniera consapevole. Vera ricorda l'"algoritmo" della madre: "Se non fai quello che ti dico, avrai problemi con me". La sua personalità e il tipo di vita scelto avevano un peso enorme sulla realtà quotidiana dei figli, ma entrambi hanno sempre cercato "di resistere, con intensità diversa, direi crescente, a seconda del periodo"⁴⁹.

La madre Anna, la figlia che porta lo stesso nome e cognome della nonna, e lo spazio russo putiniano si legano inescindibilmente nella narrazione di Politkovskaja, e la sorte tragica della madre torna a colpire la famiglia quando la tensione bellica si riaffaccia nella vita quotidiana. Vera pubblica il libro di memorie sulla madre mentre si trova in esilio, lontana dalla Russia che mai aveva pensato di lasciare, dopo l'invasione dell'Ucraina: "In Russia la libertà manca, eppure non me ne sarei mai voluta andare. Il Paese che aveva dato i natali agli assassini di mia madre era anche il Paese dove volevo vivere e lavorare". Vera decide di raccogliere le sue memorie quando sente il bisogno di restituire verità al nome della propria madre e della propria figlia. Dopo lo scoppio del conflitto, i compagni di classe rivolgono parole offensive contro la figlia, assumono comportamenti duri, e Vera sceglie "l'esilio volontario, la fuga in un altro Paese. Da un giorno all'altro abbia-

mo fatto le valigie e ce ne siamo andate da Mosca, che già ci aveva tolto tanto. A me la madre, a mia figlia la nonna"⁵⁰. Politkovskaja scrive per dare voce alle proprie decisioni, diverse da quelle di sua madre, ma mai in opposizione a lei. Diverse ma unite. Oggi, di fronte alla guerra in Ucraina, sceglie un'altra via, non 'contro' la madre, bensì 'per' la figlia: "Da madre, credo di non avere il diritto di complicare la vita di mia figlia. È ancora troppo piccola per restare senza di me. Anna è la mia priorità: è così dal marzo 2007, quando è nata. Se lei non ci fosse, magari mi comporterei diversamente. Non mi preoccuperei troppo del mio destino"⁵¹.

Le narrazioni familiari, comprese le memorie della propria madre, acquisiscono forma e significato accogliendo simultaneamente, nelle trame del racconto, le storie che le famiglie condividono tra loro e le concezioni relative alla vita individuale e familiare presenti nel contesto storico e culturale del tempo⁵². I rumori della memoria, legati al ricordo della madre, rappresentano tracce concrete della vita di famiglia per Politkovskaja: "Tic-tic-tic-tic. Spazio, a capo e di nuovo tic-tic-tic-tic. All'infinito. Non era uno di quei rumori di fondo ai quali non prestai più attenzione. Era la colonna sonora della mia vita. La ninnananna di ogni sera". Se la madre si accorgeva che Vera e il fratello erano alzati, e la osservavano, li invitava a correre di nuovo a letto. E il ticchettio della macchina da scrivere riprendeva a occupare lo spazio e il tempo della sera familiare⁵³. Lo studio, la scrivania, le carte della madre sono un luogo ormai riconoscibile e riconosciuto, che le appartiene, anche nello sguardo della figlia. La "stanza tutta per sé" è diventata una realtà quotidiana nella Russia degli anni Novanta. Tuttavia, segna ancora una linea di separazione fra le realtà della scrittura, del lavoro, dei figli e dell'amore. Se la possibilità di riconoscere degli snodi cronologici e di costruire periodizzazioni procede parallelamente ai processi di trasformazione

⁴⁸ Per una rassegna degli atteggiamenti della società russa nei confronti della struttura familiare e del ruolo della donna, nel corso delle diverse epoche sovietiche e immediatamente post-sovietiche, cfr. V. Uspenskaya – D. Borodin, *Family Relations in 20th Century Russia as a Projection of Popular Beliefs, Scholarly Discourse and State Policy*, in *Contemporary Perspectives in Family Research*, V, *Families in Eastern Europe*, a cura di M. Robila, Bingley 2021, pp. 237-248.

⁴⁹ V. Politkovskaja, *Una madre*, op. cit., pp. 131-132.

⁵⁰ Ivi, p. 10.

⁵¹ Ivi, p. 53.

⁵² Cfr. N. Merrill – R. Fivush, *Intergenerational Narratives and Identity across Development*, "Developmental Review", 2016, 40, pp. 72-92.

⁵³ V. Politkovskaja, *Una madre*, op. cit., p. 15.

e di formazione della società civile⁵⁴, i mutamenti nella relazione madre-figlia e la consapevolezza di tali mutamenti possono costituire un importante punto di osservazione per ricostruire le trasformazioni e i cambiamenti delle culture. In questo senso, di grande interesse sono i micro-elementi della vita quotidiana, rispecchiati in modo esemplare nelle memorie familiari della linea femminile.

La madre di Vera si forma come giornalista proprio nel periodo della *perestrojka*⁵⁵, alla fine degli anni Ottanta, quando si assiste alla dissoluzione della partitocrazia, e le donne in Russia erano nuovamente, come all'inizio del Novecento, partecipi di un movimento collettivo⁵⁶. La diversa stagione storica, l'atmosfera di rinnovata partecipazione delle donne segnano anche il legame madre-figlia, testimoniato nelle memorie di Vera. Pur nella differenza di scelte e di esperienze, Vera riconosce un'affinità di sentire con la propria madre. Nel libro, scritto fuggendo da una guerra dissennata, racconta come la madre abbia "cominciato a occuparsi della Cecenia senza essere né una corrispondente di guerra né un'esperta di questa regione. E anche lei odiava le guerre"⁵⁷; in occasione della presentazione del volume, in Italia, Vera rispondeva alle domande in modo gentile e misurato, con un'espressione di tristezza sul viso. A un certo punto le è stato chiesto perché, dopo gli inizi come violinista, avesse deciso di diventare giornalista: "finalmente un sorriso ha illuminato il suo bel viso. È successo per caso. All'inizio scrivevo di musica, poi di cultura. Poi sono passata ad attualità e politica. Ma in Russia non è facile occuparsi di

politica"⁵⁸.

Attraverso le pagine di Politkovskaja, possiamo forse ipotizzare le vite delle donne composte di 'strati'. La cura e l'attenzione della madre, osservata dalla figlia, si sposta dal piccolo al grande, senza tuttavia mutare la qualità dello sguardo, della capacità di ascolto, di cura, l'attenzione ai dettagli; senza che venga meno l'interesse per le persone. Vera ricorda la passione della madre per i singoli individui, che progressivamente si estende dallo spazio casalingo a quello sociale e politico. Nel libro, Vera racconta come, dopo il matrimonio, la mamma non avesse nessuna esperienza in cucina. Cresciuta in una Russia sovietica che assegnava alle donne il governo della casa e la parità nel lavoro, la giovane sposa "assillava sua madre implorando aiuto su dosi e tempi di cottura [...], sussurrando al telefono per non farsi sentire dal marito", giungendo, in pochi anni, a diventare una cuoca eccezionale. "Cucinava qualsiasi piatto, anche le marmellate. [...] Poi amava organizzare i menu elaborati per le feste da celebrare in famiglia". Con la crescita dei figli la madre di Vera ha cominciato a cucinare meno "e le lunghe maratone in cucina sono state sostituite dalle sue inchieste e dai viaggi in Cecenia"⁵⁹.

Nella reporter di guerra impegnata in prima linea per affermare la verità, la figlia sa riconoscere il filo che congiunge gli 'strati' della propria madre: "non amava l'adrenalina di certi giornalisti maschi che giocano alla guerra. Lei partiva per testimoniare, per ascoltare le vittime, per dare parola al dolore. 'Io sono come un poeta. Io vivo la vita, e scrivo di ciò che vedo', mi diceva"⁶⁰. E la poesia accompagnava le sue giornate. A Marina Cvetaeva aveva dedicato la tesi di laurea, e un volume di sue poesie era sempre accanto al letto, lo rileggeva di continuo. Un doloroso legame avvicina, nella memoria di Politkovskaja, la propria madre al tragico destino di Cvetaeva: "L'atto finale della sua biografia fu il suicidio a quarantotto anni. La stessa età di mia madre quando è stata

⁵⁴ Cfr. A. Saarinen – K. Ekonen – V. Uspenskaja, *Breaks and Continuities of Two "Great Transformations"*, in *Women and Transformation in Russia*, a cura di Idem, New York 2014, pp. 1-27.

⁵⁵ Cfr. V. Politkovskaja, *Una madre*, op. cit., p. 16.

⁵⁶ A. Saarinen – K. Ekonen – V. Uspenskaja, *Breaks*, op. cit., p. 8. Per la storia del movimento delle donne e del femminismo russo, cfr. I. Jukina, *Russkij feminizm kak vyzov sovremennosti*, Sankt Peterburg 2007, che ne ripercorre le origini, tra fine XIX e inizio XX secolo, in una prospettiva che considera le riforme legislative nel campo dell'uguaglianza di genere degli anni Venti e Trenta del Novecento come risultato dell'eredità delle tradizioni del movimento delle donne nella Russia pre-rivoluzionaria. Nella stessa prospettiva, il libro descrive la breve stagione del femminismo dissidente nella Leningrado negli anni Ottanta.

⁵⁷ V. Politkovskaja, *Una madre*, op. cit., p. 70.

⁵⁸ L. T. Ingrosso, "Il coraggio di mia madre, Anna Politkovskaja". *Intervista a Vera Politkovskaja*, "Left. Un pensiero nuovo a sinistra", 27.02.2023, <https://left.it/2023/02/27/il-coraggio-di-mia-madre-anna-politkovskaja/> (ultimo accesso: 21.01.2024).

⁵⁹ V. Politkovskaja, *Una madre*, op. cit., p. 145.

⁶⁰ Ivi, p. 72.

uccisa. E, dopo il suo assassinio, l'interesse che aveva sempre avuto per questa poetessa mi apparve di colpo come qualcosa di diverso dalla semplice predilezione che ognuno di noi può avere per un poeta o uno scrittore"⁶¹.

La prossimità della morte nella realtà quotidiana traspare in tutti i ricordi di Bonner. La 'normalità' degli arresti e del gulag punteggia le storie della famiglia, degli amici, dei vicini. I sigilli apposti sulle porte, nel complesso residenziale privilegiato che ospitava i quadri del partito, erano "una vera ferita agli occhi, nell'inverno del 1936-1937 e soprattutto nella primavera del 1937, comparvero su molte porte dei nostri piani"⁶². Le violenze del mondo politico si intrecciano con i ricordi più intimi di Elena: "quando diventai una 'strana orfana', incominciai ad apprezzare coloro che mi manifestavano anche solo un po' di attenzione non formale"⁶³. Un sentimento di rimpianto, impotenza e dolore è testimoniato in una nota della madre, scritta pochi mesi prima della scomparsa, che Bonner trascrive nel libro. Guardando alle illusioni spezzate dalla violenza staliniana, la donna ripercorre quegli anni: "Dopo di me rimarranno tante vite scomparse ... Non le ho difese nemmeno a parole, nemmeno con la memoria ... [...] Nella mia solitudine sono scivolata come dentro un buco nero"⁶⁴.

Nonostante le diverse condizioni storiche, il costante intrecciarsi di tragedie collettive e personali è tratto caratteristico anche nei ricordi della madre di Politkovskaja, "una giornalista che credeva nella libertà di espressione e nella giustizia. Da donna, teneva le storie delle persone nel suo cuore, ne veniva attraversata"⁶⁵. Dopo la strage al teatro Dubrovka di Mosca, nell'ottobre del 2002, "non riusciva a prendere le distanze da quel dolore, e ancora una volta lasciò che le passasse attraverso [...] la sua depressione cresceva di giorno in giorno, fino a diventare un velo grigio visibile a occhio nudo"⁶⁶. La perdita degli affetti vicini sposta l'attenzione del pensiero, i

vuoti non vengono riempiti con attività e impegni, al contrario, al vuoto le donne che qui sono raccontate rispondono immergendosi nella realtà, nella cura delle persone care. Dopo la durezza delle esperienze vissute, gli arresti, le condanne, la madre di Bonner diventa "la migliore delle nonne", e la figlia commenta con meraviglia come sia "stupefacente quanta tenerezza e quanta luce interiore avesse conservato" per i nipoti⁶⁷. Poche settimane prima dell'assassinio, quando Vera aveva scoperto di aspettare una femmina, era morto il padre della mamma. La scomparsa così improvvisa del nonno "addolorò moltissimo mamma. Nei giorni che seguirono era depressa, come se fosse entrata in un tunnel oscuro senza fine. [...] faceva la spesa, badava alla casa e alla famiglia. Aveva praticamente smesso di lavorare. Ci ironizzava sopra, diceva che presto non sarebbe stata più in grado di scrivere le sue note perché ormai aveva la testa da tutt'altra parte"⁶⁸.

I contesti culturali della Russia nei diversi momenti del XX secolo (gli anni dello stalinismo e del regime sovietico rievocati da Bonner, la *perestrojka* e l'era putiniana nelle immagini di Politkovskaja) non solo creano la cornice per la consapevolezza (o non consapevolezza) di sé, ma contribuiscono anche a dare enfasi all'esperienza della maternità e della separazione. Le vite delle donne, nella relazione (e nello scontro) madre-figlia, sono raccontate attraverso storie che incarnano le complessità, le connessioni, le emozioni, gli sforzi. Nella ricostruzione del passato familiare, il senso del tempo segue il cammino frammentato dei ricordi, svelando, a tratti, le memorie di conversazioni intime⁶⁹. Gli eventi e le parole reali, passando attraverso la scrittura, acquistano maggior forza e riescono a produrre, a loro volta, altri sensi, altre immagini, nuova consapevolezza, riuscendo a mostrare "il fatto creativo; il fatto fertile; il fatto che suggerisce e produce"⁷⁰. Seppure in momenti storici e personali diversi, Bonner e

⁶¹ Ivi, p. 18.

⁶² E. Bonner, *Madri e figlie*, op. cit., p. 358.

⁶³ Ivi, p. 345.

⁶⁴ Ivi, p. 441.

⁶⁵ V. Politkovskaja, *Una madre*, op. cit., p. 25.

⁶⁶ Ivi, pp. 121-122.

⁶⁷ E. Bonner, *Madri e figlie*, op. cit., p. 439.

⁶⁸ V. Politkovskaja, *Una madre*, op. cit., pp. 159-160.

⁶⁹ Cfr. J. Long, *Telling Women's Lives. Subject/Narrator/Reader/Text*, New York-London 1999, p. 54.

⁷⁰ V. Woolf, *L'arte della biografia*, in Idem, *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, a cura di L. Rampello, Milano 2011, p. 395.

Politkovskaja decidono di raccontare della propria madre in una condizione di perdita, costruendo (o ricostruendo) la loro posizione esistenziale attraverso la parola, in grado di recuperare e rileggere emozioni, e in tal modo producendo un pensiero fecondo e originale. “Pensare, infatti, è rammemorare. Far salire dalla casa dell’interiorità immagini che affiorando si trasformano in linee di conoscenza”⁷¹.

Nelle ultime pagine di queste due straordinarie storie di madri, di figlie, di donne e di Russia, lo sguardo della testimonianza si allarga, fino a comprendere il desiderio di un universo capace di relazione autentica, quella relazione che le autrici hanno ricucito nelle loro narrazioni di fronte alla perdita dello spazio intimo e al tempo stesso sociale della propria riconoscibilità. La morte della madre per Bonner e la morte simbolica del paese per il quale la madre di Politkovskaja ha lottato fino a dare la vita, si congiungono lungo la linea femminile dei ricordi familiari, che si fanno politici, etici e sentimentali, riallacciando le genealogie di donne del passato e del futuro, in grado di costruire una storia ‘altra’ del nostro presente devastato. Nella narrazione circolare di madri e figlie che si incontrano sul crinale di un tempo in frantumi, sono riconoscibili alcuni battiti delle epoche tumultuose che queste donne hanno percorso, e le immagini che chiudono entrambi i libri esprimono una riconciliazione con le emozioni e i sentimenti di un legame complesso, ma essenziale per la consapevolezza del proprio, personale, spazio esistenziale.

Nel dolore per la perdita della madre, Bonner si rappacifica definitivamente con lei, con il rapporto difficile che hanno sempre avuto, fino alla fine, lasciandole la parola, trascrivendo le sue ultime note, e restituendole voce, attraverso le proprie memorie, capaci di accogliere anche le parole materne. Parole ruvide, eppure parole che, nella scrittura, riescono a tracciare un circolo, a creare una relazione: “La mamma aveva un senso di colpa nei confronti della nonna, perché il suo destino si era ripercosso su di lei. Io ne ho nei confronti della mamma per il destino

che è toccato a me e per la mia felicità. Madri e figlie! Madri e figlie!”⁷².

In un libro che fatica a trovare la conclusione, Politkovskaja sceglie di congedarsi con un’immagine che contiene la tragedia e la speranza del nostro presente:

Il 6 maggio 2022, quando io e mia figlia avevamo già lasciato la Russia, ho ricevuto una telefonata dai vicini. “La casa va a fuoco, la casa sta andando a fuoco!”, gridavano [...] Non era stato un incidente [...]. Dopo qualche mese, i vicini mi hanno richiamata [...] in estate sono rifioriti gli iris e le peonie di mia madre. E un enorme salice, che aveva piantato lei, si era ricoperto di foglie [...] il prato [...] era di nuovo un manto verde e l’edera che circondava la recinzione lungo l’intero perimetro del giardino cresceva rigogliosa, nascondendo l’interno da occhi indiscreti. Proprio quello che avrebbe voluto mia madre⁷³.

Lungo questa linea femminile di memorie, mi piace pensare che le figlie possano entrare nella “vita attiva”, quella che per Hannah Arendt realizza il fine propriamente umano dell’agire, attraverso la storia della propria madre, nella quale la relazione narrata tra madre e figlia, nodo della biografia delle donne e centro tematico della letteratura di donna, diventa (anche) modello utopico di un racconto che mette in gioco le persone come tali, rifiutando la distanza emotiva, suggerendo un orizzonte di riferimento entro il quale costruire una storia culturale e letteraria capace di accogliere le domande che le donne hanno posto a quella stessa storia.

www.esamizdat.it ◇ B. Ronchetti, *Donne, figlie, madri. Voci di memoria dal Novecento russo*
◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 123-134.

⁷¹ A. Prete, *Memoria, nostalgia, ricordanza. Qualche annotazione*, in *Racconti della memoria e dell’oblio*, a cura di A. Mengoni, Siena 2009, p. 141.

⁷² E. Bonner, *Madri e figlie*, op. cit., p. 441.

⁷³ V. Politkovskaja, *Una madre*, op. cit., pp. 191-192.

◇ *Women, Daughters, Mothers. Voices of Memory from the Russian 20th Century* ◇
Barbara Ronchetti

Abstract

The essay is aimed at offering a reflection on family stories reconstructed along the female line of the family memory. Intertwining the reading of memories with the contemporary debate around the mother-daughter relationship, this essay analyses the memories left by two ‘daughters’ of the Russian 20th century: Elena Bonner and Vera Politkovskaia. These extraordinary witnesses of Russian history decided to collect their memories to react to a painful distance: Bonner, at a mature age, seeks a suspended and lost dialogue with her mother, after she passed away in 1987; Politkovskaia, a woman in exile after the 2022 invasion of Ukraine that disrupted her family, remembers her mother (murdered in 2006). Through the investigation of the female line of family memory, the relationship between mother and daughter – a crux of women’s biography and a leading theme of women’s literature – may become a utopian model of a story that involves such persons. By refusing emotional distance in writing, the memories of Bonner and Politkovskaia can suggest a horizon within which to build a cultural and literary history of Russia. This, in turn, should be capable of welcoming the questions that female voices have raised about that same history.

Keywords

20th Century ‘Other’ Russia, Russian Women’s Memoir Literature, Mother-Daughter Relationship, Elena Bonner, Vera Politkovskaia.

Author

Barbara Ronchetti is an Italian scholar of Russian Literature. She wrote the first Italian monograph on the “Znanie” group’s editorial activity (Roma 1996), and published around a hundred articles on 19th and 21st Century Russian poetry and prose. Among her major interests are the intercultural perspective in the study of literary *topoi*, intertextual and translational aspects of European culture. In more recent years, her research has brought to the fore texts and interpretative problems related to the field of memory studies (Post-Soviet Memory and Oblivion, Autobiography, Family Memory). Since 2011, she has been the editor of the Sapienza University Press “Intercultural Series”. Her latest books are: *Caleidoscopio russo. Studi di letteratura contemporanea* (Macerata 2014); *Dalla steppa al cosmo e ritorno. Letteratura e spazio nel Novecento russo* (Roma 2016; Russian translation: *Iz stepi v kosmos i obratno. Literatura i prostranstvo v Rossii XX veka*, Moskva 2021).

Publishing rights

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



© (2023) Barbara Ronchetti

Vita da vampiro nella ‘città di N’.

La serie tv russa *Vampiry srednej polosy* tra (sopran)naturalismo e transfer culturale

Francesca Lazzarin

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 135-147 ◇

Да, я вампир. Это не было моим желанием.
Просто так получилось¹.
(Annuška, *Vampiry srednej polosy*)

Среднерусская полоса породила едва ли не половину
русской литературы².
(I. Suchich)

NEL vivace panorama delle serie tv di produzione russa distribuite su piattaforme autoctone come Premier o Start agli albori del decennio attualmente in corso (e prima dell’indubbio spartiacque del 24 febbraio 2022), era inevitabile, sulla scia dei trend internazionali, la presenza dell’elemento sovranaturale venato di suggestioni orrifiche. Solo per citare i progetti di maggior successo, si può ricordare come gli spettatori russi e più latamente russofoni abbiano avuto modo di tenere il fiato sospeso davanti a distopie su misteriosi virus capaci di decimare l’intera Mosca, costringendo i suoi abitanti a una concitata lotta per la sopravvivenza (come *Ėpidemija* [Epidemia, 2019], approdata nel 2020 su Netflix anche in versione inglese con il titolo di *To the Lake* e il plauso di Stephen King)³; oppure a ricostruzioni di episodi del passato tanto noti quanto enigmatici e inquietanti, come la scomparsa di un gruppo di giovani alpinisti sugli Urali nel 1959 (*Pereval Djatlova*

[Il passo Djatlov, 2020])⁴; o, ancora, a spedizioni alla scoperta della demonologia popolare della provincia più profonda, tra incaute studentesse di folklore e *nečist’* [forze oscure] varia ed eventuale (*Territorija* [Il territorio, 2020])⁵. In questa creazione mirata di numerosi prodotti di genere, in cui soggetti e procedimenti narrativi di sicuro impatto, già ampiamente rodati al di fuori della Russia, venivano innestati su un sostrato locale e immersi in realia assai familiari all’immaginario collettivo del pubblico, non potevano ovviamente mancare i vampiri, forse, insieme agli zombie, le figure in assoluto più popolari negli audiovisivi (e, prima, sulla carta stampata) se si parla di storie del terrore e non solo: figure trasversali a varie culture che, seppur spesso impiegate a scopo di intrattenimento in opere destinate a una fruizione di massa, si prestano a fungere da metafora per molteplici problematiche, dal trauma della perdita alla lotta di classe, dal nazionalismo su base etnica allo sfogo delle pulsioni erotiche, passando per le relazioni disfunzionali e l’iniziazione all’età adulta⁶.

¹ “Si, sono una vampira. Non l’ho voluto io. È andata così, ecco”. Le traduzioni dal russo nell’articolo sono sempre mie – F. L..

² “Le latitudini della Russia centro-occidentale hanno partorito quasi metà della letteratura russa”, I. Suchich, *Russkaja literatura dlja vsech. Ot Čehova do Gogolja*, Moskva 2021, p. 88.

³ Per una contestualizzazione della serie nel coevo periodo della pandemia di Covid-19 cfr. A. Šapoval, *Ot čumy ne zarekajsja: Ėpidemija – glavnyj serial o duhe vremeni*, “Iskusstvo kino”, 23.10.2020, <<https://kinoart.ru/reviews/ot-chumy-ne-zarekajsya-epidemiya-glavnyy-serial-o-duhe-vremeni>> (ultimo accesso: 03.08.2023).

⁴ Per alcune recensioni dettagliate cfr. E. Moskvitin, *Pereval Djatlova*, “Meduza”, 14.11.2020, <https://meduza.io/feature/2020/11/14/pereval-dyatlova-pronizitelnyy-serial-v-kotorom-detektiv-s-bezumnymi-fleshbekami-sochetaetsya-s-sovetskim-kino-v-ego-luchshih-proyavleniyah> (ultimo accesso: 03.08.2023); A. Filippov, *Mërtvyje plevov ne nosjat*, “Iskusstvo kino”, 01.12.2020, <<https://kinoart.ru/reviews/mertvyje-plevov-ne-nosyat-pereval-dyatlova-samyj-pizhonskiy-i-zhutkiy-serial-goda>> (ultimo accesso: 03.08.2023).

⁵ Per un’analisi della serie, comprensiva di un confronto con le vere tradizioni e fiabe della regione di Perm’ dove si svolge l’azione, si veda M. Laščeva, *Territorija – rossijskij serial o nečisti v Permskom krae*, “Meduza”, 01.11.2020, <<https://meduza.io/feature/2020/11/01/territoriya-rossijskiy-serial-o-nechisti-v-permskom-krae>> (ultimo accesso: 03.08.2023).

⁶ Per fare un esempio molto recente, alla Mostra del Cinema di Venezia 2023 erano in programma ben quattro film di diversi paesi

Dalla fine del Novecento in poi, tra l'altro, i vampiri sono stati frequentemente privati del loro involucro mostruoso *à la* Nosferatu e rivestiti di una patina di irresistibile charme che li ha resi gli eroi ideali di saghe pop per la pagina e lo schermo.

A inizio 2021 *Vampiry srednej polosy* [I vampiri della Russia centro-occidentale], la prima di alcune serie tv russe girate negli ultimi due-tre anni e incentrate sugli atavici bevitori di sangue, si è rivelata curiosa e spiazzante agli occhi di molti, il che è stato anche uno dei motivi dei riscontri assai positivi ottenuti da pubblico e critica⁷. Il regista Anton Maslov e lo sceneggiatore Aleksej Akimov lavoravano a questo progetto già dal 2018, ma la sua realizzazione è stata rallentata da diverse difficoltà nella produzione e dalla concomitante pandemia di Covid-19. Gli otto episodi della prima stagione sarebbero usciti sulla piattaforma russa Start solo tra il 18 marzo e il 6 maggio 2021, e avrebbero fatto molto parlare di sé⁸ innanzitutto perché non si tratta di una serie

horror (o del cosiddetto genere *mistika*⁹) *strictu sensu*, ma si configura come una bizzarra commistione di horror, thriller e giallo-poliziesco (peraltro con un ritmo piuttosto 'lento' nel dipanarsi dell'azione e nel suo scioglimento, specie se paragonato a tanti suoi omologhi). È inoltre un dramma sociale a tratti innervato di quella *černucha*¹⁰ onnipresente nel cinema postsovietico, ma anche e soprattutto una commedia di costume dai dialoghi brillanti, in cui molti momenti tragici, spaventosi o romantici vengono inaspettatamente sdrammatizzati con un piglio dissacrante. Quest'inusuale connubio di generi e atmosfere va di pari passo con l'altrettanto inusuale raffigurazione di una famiglia di vampiri russi del XXI secolo, allo stesso tempo affine ai suoi predecessori (connazionali e non) e diversa da essi. Come ha affermato l'interprete principale Jurij Stojanov in un'intervista rilasciata a ridosso dell'uscita della serie, "Tutto [nella serie] decostruisce la nostra idea sulle saghe di vampiri e su ogni sorta di horror americano. È tutta un'altra storia"¹¹.

impernati sulla figura del vampiro in alcune delle sue molteplici ipostasi. Per ulteriori approfondimenti in merito si vedano, ad esempio, i variegati contributi delle miscellanee *The Universal Vampire. Origins and Evolution of a Legend*, a cura di B. Brodman – J. Doan, Madison 2013; *Vampires and Zombies. Transcultural Migrations and Transnational Interpretations*, a cura di D. Fischer-Hornung – M. Mueller, Jackson 2016. Sui vampiri nelle culture dei paesi slavi cfr. la miscellanea *Slavic Blood: The Vampire in Russian and East European Cultures*, a cura di T. Garza, San Diego 2017. Sulla rappresentazione del vampiro nella cultura russa recente, e soprattutto nel cinema, si vedano, ad esempio, D. Chapaeva, *Vampir – geroj našego vremeni*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 2011, 3, pp. 44-61; O. Mond, *Transformacija arhetipa vampira v massovoj kul'ture*, in *Sborniki konferencii NIC Sociosfera*, IX, 2011, pp. 228-242; I. Savkina, 'Ukušennye', ili počemu 'vampiriady' staly populjarnoj žanrovoj formuloj sovremennoj massovoj kul'tury, "Detskie čtenija", 2013, 2, pp. 112-123; V. Rejner, *Ukusi menja, esli smožeš': kak vampiry pronikajut v rossijskoe kino i serialy*, "Pravila žizni", 21.01.2022, <<https://www.ppravilamag.ru/entertainment/316353-ukusi-menja-esli-smozhesh-kak-vampiry-pronikajut-v-rossijskoe-kino-i-serialy/>> (ultimo accesso: 03.08.2023).

⁷ Il successo della serie ha permesso la realizzazione di una puntata speciale per le feste di Capodanno (nel dicembre 2021) e di una seconda stagione (andata in onda alla fine del 2022). La terza stagione è attualmente in lavorazione. In questa sede sarà esaminata soltanto la prima stagione, che a parere di chi scrive è la più riuscita e interessante. La seconda stagione è infatti molto più tradizionale e prevedibile nella sua trattazione della tematica sovranaturale; inoltre, una delle attrici principali nonché punto di forza della prima stagione, Ekaterina Kuznecova, originaria di Kyjiv, ha lasciato la Russia dopo l'inizio della guerra su larga scala in Ucraina ed è stata sostituita da un'altra interprete.

⁸ Citiamo solo alcune delle tante recensioni alla prima stagione: V.

Cvetkova, *O žizni vurdalakov v Rossii*, "Nezavisimaja gazeta", 18.03.2021, <https://www.ng.ru/tv/2021-03-18/7_8106_vampires.html> (ultimo accesso: 03.08.2023); D. Barčenkov, *Vampiry iz Smolenska protiv supergeroev Zaka Snajdera. Vybór Snoba*, "Snob", 19.03.2021, <<https://snob.ru/entry/205098/>> (ultimo accesso: 03.08.2023); J. Zabaluev, *Naši rodnye vampiry srednej polosy predpočitajut seksu zabotu i ljubov'*, "Moskvič", 27.03.2021, <<https://moskvichmag.ru/kino/nashi-rodnye-vampiry-srednej-polosy-predpočitajut-seksu-zabotu-i-lyubov/>> (ultimo accesso: 03.08.2023); A. Filippov, *Vyživut tol'ko bjužžetniki*, "Iskusstvo kino", 15.12.2022, <<https://kinoart.ru/reviews/vampiry-srednej-polosy-serial-o-tom-kak-televidenie-piet-nashu-krov/>> (ultimo accesso: 03.08.2023).

⁹ Al genere *mistika*, nella letteratura e negli audiovisivi, afferiscono i soggetti dove è centrale l'intreccio tra fenomeni tangibili e paranormali, che porta a eventi inspiegabili razionalmente. Un possibile equivalente del genere *mistika* in lingua inglese è la cosiddetta *supernatural fiction*.

¹⁰ Il termine gergale *černucha* (derivato dall'aggettivo *černyj* [nero] con suffisso dispregiativo) indica i lati appunto più cupi e privi di speranza di una squallida realtà contemporanea fatta di miseria, violenza e criminalità e, per traslato, si riferisce anche alle opere letterarie o cinematografiche in cui questa realtà viene messa a nudo di fronte a lettori e spettatori. Soprattutto dagli anni Novanta, per arrivare fino a oggi, non si contano i film russi dove, con toni crudi e un tetro pessimismo di fondo, si dà voce alle piaghe che affliggono il quotidiano, come la tossicodipendenza, la corruzione, il contrasto tra centro e periferia. Per maggiori dettagli cfr. V. Isakava, *Cinema of Crisis: Russian Chernukha Cinema, Its Cultural Context and Cross-Cultural Connections*, Edmonton 2012.

¹¹ N. Gredina – Ju. Stojanov, *Jumor vysekaetsja iz kakoj-to bedy*. *Bol'šoe inter'vu Jurija Stojanova, sygravšego vampira iz Smolenska*, "Meduza", 11.03.2021, <<https://meduza.io/feature/2021>>

Sin dalla prima puntata si comprende infatti che nel titolo, di non facile resa in traduzione, il fulcro non sono tanto i vampiri, quanto la *srednjaja polosa* russa dove vivono e dove, come loro stessi affermano, rappresentano una ‘specie endemica’. La *srednjaja polosa* non sta per la vaga *Central Russia* del titolo proposto in inglese¹², ma, piuttosto, coincide con la fascia della Russia europea a ovest di Mosca, particolarmente cara ai classici russi. Il paesaggio caratteristico di queste latitudini geografiche nei pressi di Tula, Orël, Pskov, o appunto della Smolensk dove si svolge la serie, è quello, inconfondibile, delle tenute nobiliari e dei boschi che fanno da sfondo a buona parte della prosa e della poesia dell’Ottocento e del primo Novecento. D’altronde, è quasi divenuta proverbiale l’esclamazione dal noto attore sovietico Oleg Bakalašvili nel non meno noto film di Nikita Michalkov *Raba ljubvi* [Schiava d’amore, 1975], ambientato nel 1918: “La fascia centro-occidentale della Russia. La fascia centro-occidentale. . .”¹³, sospira un intellettuale dal sapore cechoviano, nostalgico della Russia prerivoluzionaria appena perduta per sempre, in un monologo che è un’autentica apologia della *srednjaja polosa*. L’ambientazione della serie fa dunque subito pensare a una sorta di quintessenza della Russia, sia del presente che del passato. Le vittime dei misteriosi omicidi che faranno da catalizzatore all’azione vengono rinvenute, in una delle prime scene del primo episodio, in un tipico boschetto di betulle, tra la neve bagnata che cade a cavallo fra la fine dell’inverno e l’inizio della primavera, o meglio durante il cauto disgelo di febbraio/marzo; la colonna sonora che accompagna insistentemente gli eventi, in buona parte

diegetica e proveniente da giradischi o autoradio, comprende dei capisaldi del rock russo come i collettivi Mumij Troll (sono loro a dar voce alla canzone che risuona nei titoli di testa) e Agata Kristi, ma anche celebri romanze russe in struggenti esecuzioni d’epoca sovietica. Le coordinate messe in rilievo già nel titolo, insomma, trovano immediatamente un riscontro inequivocabile sullo schermo.

Certo, la fonte d’ispirazione dichiarata degli autori della serie è il mockumentary neozelandese di Taika Waititi e Jemaine Clement *What We Do in the Shadows* (2014), distribuito in Italia e in Russia con gli eloquenti titoli di *Vita da vampiro* e *Real’nye vampiry* [Veri vampiri]. La coppia di registi proponeva un filmato realistico che fissava l’ordinaria quotidianità di un’allegra combriccola di vampiri conviventi, ma in quel caso si ironizzava molto di più su un abituale armamentario fantasy e gotico, come già avvenuto ai tempi della popolarissima famiglia Addams o di un classico come l’esilarante *Dance of the Vampires* (1967) di Roman Polański: in particolare, si insisteva sulla discrasia tra la mentalità antiquata di dandy dai canini sporgenti nello stile del leggendario conte Dracula di Bram Stoker e della sua ipostasi cinematografica nel film di culto di Francis Ford Coppola, da un lato, e le sfide del XXI secolo dall’altro, in termini sia di tecnologie avanzate che di idee progressiste. I vampiri della *srednjaja polosa*, invece, oltre a essere lontani dalla diabolica potenza dell’archetipo vampiresco, si configurano come dei normalissimi cittadini russi di oggi, appartenenti a generazioni diverse, ma perfettamente integrati nello spazio in cui vivono: al di là del fatto che si nutrono di sangue, sono immortali e ciascuno di loro è dotato di uno specifico superpotere (leggere il pensiero, librarsi in aria, ipnotizzare il proprio interlocutore. . .), usato però con moderazione e percepito talvolta più come un handicap che come un vantaggio. I vari cliché sui vampiri (la fobia della luce e dell’aglio, il risveglio notturno per andare a caccia delle proprie prede, la bara utilizzata come giaciglio. . .) sono semplicemente irrisi in quanto pure illazioni degli umani: al massimo, vengono sfruttati a mo’ di mascherata dallo youtuber ventenne Ženěk, per soddisfare i suoi tanti followers fanatici dell’horror, ignari che

/03/11/yumor-vysekaetsya-iz-kakoy-to-body> (ultimo accesso: 04.08.2023). È ovviamente tutta un’altra storia anche rispetto a progetti commerciali fantasy-horror di provenienza russa ma di stampo hollywoodiano, con molte strizzate d’occhio a Tim Burton: per esempio la saga cinematografica *Gogol’* (2017-2018) di Egor Baranov, dove il classico ottocentesco veste i panni di una specie di Sherlock Holmes e va a caccia di creature mostruose lontanamente imparentate con la sua produzione letteraria giovanile.

¹² Oltre a *Central Russia’s Vampires*, su altri siti e piattaforme anglofone la serie è chiamata *The Vampires of Midland*: una scelta traduttiva che fa pensare più che altro alle Midlands della Gran Bretagna o alla tolkieniana ‘Terra di Mezzo’.

¹³ Il frammento del film citato è visibile a questo link: <<https://www.youtube.com/watch?v=ctRg3cnCCzo>> [ultimo accesso: 04.08.2023].

lui sia un vampiro vero; oppure sono paragonati dal ‘patriarca’ nonno Slava a tradizioni da seguire solo a livello formale, similmente alle uova che anche gli atei amano dipingere per la Pasqua ortodossa. L’austera dimora gotica è sostituita da una piccola palazzina di un piano nel centro di Smolensk, antica ma analoga, nei suoi interni, a una normale abitazione d’epoca sovietica rimasta invariata, complice la scarsa disponibilità economica del ceto medio-basso, anche nella Russia di oggi: una di quelle case che negli annunci immobiliari verrebbero definite *bez remonta* [senza ristrutturazione recente] o *babuškin variant* [opzione della nonna], con il suo fascino retrò (e le sue scomodità pratiche). Come si sente dire dalla voce fuori campo in apertura alla prima puntata, “noi siamo voi”, e non più un perturbante ‘Altro’: siamo dei russi medi, né più né meno¹⁴. In questo senso, i vampiri della *srednjaja polosa* russa si spingono più in là anche rispetto ad alcuni loro notissimi ‘cugini’ d’oltreoceano: in epopee letterarie, cinematografiche e televisive di successo globale degli anni 2000, come *Twilight* o *The Vampire Diaries*¹⁵, infatti, i vampiri, seppur collocati nel consesso sociale umano contemporaneo e fatti passare dal ruolo di meri ‘cattivi’ a quello di assoluti protagonisti, incarnavano un ideale estetico e un carisma irraggiungibili per i comuni mortali, oltre a mantenere molti degli affascinanti attributi propri della loro immagine canonica¹⁶.

D’altronde, questo fatto non suscita grande meraviglia se si pensa alla lunga tradizione del realismo fantastico nella letteratura in lingua russa, a partire dai primi, celeberrimi esperimenti ottocenteschi di

Antonij Pogorel’skij o Nikolaj Gogol’: il *Doppelgänger* di *Dvojnik, ili Moi večera v Malorossii* [Il doppio, o le mie veglie nella Piccola Russia, 1828] di Pogorel’skij è un affettuoso interlocutore dell’io narrante, nonché un brillante conversatore che provvede a sfatare tutte le credenze sul doppio come messaggero di morte; i diavoli, le streghe e le altre creature mostruose del primo Gogol’ hanno una parvenza che gli consente di integrarsi agevolmente nel quotidiano dei villaggi ucraini, con risvolti spesso più comici che spaventosi. Anche nell’opera di Aleksej Tolstoj, forse l’autore dell’Ottocento che più ha contribuito a far penetrare i vampiri nella letteratura russa, contaminando gli *upyri* e i *vurdalaki* ben noti al folklore slavo con i nuovi spunti provenienti dalla Germania e dalla Francia¹⁷, i bevitori di sangue sono pressoché inconfondibili dagli umani: se in *La famille du vourdalak* (1838) gli usi e i costumi della sperduta campagna balcanica evocavano ancora un capriccioso esotismo di stampo romantico, accentuando l’alterità dei contadini morsi dal loro defunto consanguineo rispetto all’io narrante (un raffinato marchese arrivato dal cuore dell’Europa), in *Upyr’* [Il vampiro, 1841], affine ora a un romanzo gotico, ora a una *svetskaja povest’* [novella mondana], la famiglia di vampiri è invece altolocata e ricevuta nei migliori salotti di Mosca, e risiede in un autentico ‘nido di nobili’ come qualsiasi altra casata aristocratica¹⁸.

¹⁴ Cfr. Ot redakcii, *Nestrašnaja skazka: sovremennaja Rossija v Vampirach srednej polosy*, “Delovoj Peterburg”, 15.05.2021, <https://www.dp.ru/a/2021/05/14/Nestrašnaja_skazka_sovrem> (ultimo accesso: 07.08.2023); E. Moskvitin, *Vampiry srednej polosy s Jurjem Stojanovym – ne detektiv ili gotičeskaja saga, a serial o sem’e i Rossii*, “Meduza”, 18.03.2021, <<https://meduza.io/feature/2021/03/18/vampiry-srednej-polosy-ne-detektiv-ili-goticheskaja-saga-a-serial-o-semie-i-rossii>> (ultimo accesso: 07.08.2023).

¹⁵ *Twilight*, saga fantasy della scrittrice americana Stephanie Meyer pubblicata tra il 2005 e il 2008, è stata portata sullo schermo in una serie di cinque film usciti tra il 2008 e il 2012, che hanno riscosso un enorme successo tra gli adolescenti di tutto il mondo; *The Vampire Diaries* è una serie tv, sempre destinata al pubblico *young adults*, trasmessa tra il 2009 e il 2017.

¹⁶ Cfr. D. Chapaeva, *Vampir*, op. cit., p. 50 e seguenti.

¹⁷ Su come i vampiri, dal folklore, sono penetrati nella letteratura del primo Ottocento russo attraverso la commistione con il modello gotico europeo, cfr. Ju. Dolgich, *Vampir kak personaž russkoj fantastičeskoj literatury načala XIX v.*, in *Vos’maja meždunarodnaja letnjaja škola po russkoj literature. Stat’i i materialy*, Cvelodubovo 2012, pp. 216-226. Sulla ‘trilogia vampiresca’ di Tolstoj, composta da *La famille du vourdalak*, *Upyr’* e *Le rendez-vous dans trois cents ans*, cfr. M. Odesskij, *Vampiry v rannej proze A. K. Tolstogo. Opyt postroenija sjužetnoj topiki*, “Voprosy literatury”, 2010, 6, pp. 207-241; E. Nikol’skij, *Obrazy vampirov v povestjach V. I. Dalja i A. K. Tolstogo v kontekste evropejskogo romantizma*, “Studia Humanitatis”, 2016, 1, <<https://st-hum.ru/content/nikolskij-ev-obrazy-vampirov-v-poves-tyah-vi-dalya-i-ak-tolstogo-v-kontekste-evropejskogo-0>> (ultimo accesso: 07.08.2023).

¹⁸ Tra l’altro, in *Upyr’* al lettore viene lasciato il beneficio del dubbio circa l’effettiva esistenza della famiglia aristocratica di vampiri, che potrebbe essere anche solo frutto dell’immaginazione (o del delirio) dei personaggi che la vedono come tale. In parte succede la stessa cosa al termine della *Famille du vourdalak*. Richiamando alla mente la disamina del genere fantastico a cura di Tzvetan Todorov, si può parlare anche qui di ‘sospensione del giudizio’ sulla realtà degli avvenimenti narrati (cfr. T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano

È interessante ricordare che entrambi i testi di Tolstoj sono stati portati sullo schermo nella Russia degli anni Novanta, quando, dopo essere state perlopiù messe al bando in epoca sovietica¹⁹, le storie del terrore hanno ripreso prepotentemente piede nel cinema russo: *P'juščie krov'* [I bevitori di sangue, 1991] di Evgenij Tatarskij, con Marina Vlady nel ruolo della 'matriarca' dell'aristocratica famiglia di vampiri, è un ottimo film in costume che ben rende le atmosfere, a metà strada tra Lermontov e Turgenev, di *Upyr'*; in *Sem'ja vurdalakov* [La famiglia dei vurdalak, 1990] di Igor' Šavlak e Gennadij Klimov²⁰ i registi scelgono invece significativamente di trasferire il soggetto dagli esotici Balcani del Settecento a una più che prosaica provincia russa contemporanea, scenografia prediletta non solo per la già citata *černucha*, ma anche per le prime, riuscite incursioni postsovietiche nell'horror e nel thriller²¹. Le suggestioni gotiche e romantiche vengono bizzarramente accostate a elementi della quotidianità anche in un altro film dei primi anni Novanta, *Vaši pal'cy pachnut ladanom* [Le Vostre dita profumano d'incenso, 1993] di Nikolaj Čiruk, stralunato pastiche comico

1995, p. 36 e seguenti.). Inoltre, in questo modo Tolstoj accenna alle mode di un'epoca in cui, nei circoli nobiliari, gli appassionati di storie del terrore ed eventi sovrannaturali erano assai numerosi e facilmente suggestionabili, un po' come i followers del vampiro youtuber di *Vampiry srednej polosy* e i membri delle community di 'vampirofili' che imperversano sul web oggi. Per maggiori dettagli cfr. A. Poljakova – O. Fedunina, *Goličeskaja tradicija v proze A. K. Tolstogo (Upyr')*, "Novyj filologičeskij vestnik", 2006, 2, <http://slovorggu.ru/nfv2006_1_2_pdf/05Poliakova_Fedunina.pdf> (ultimo accesso: 09.08.2023).

¹⁹ Una nota eccezione che conferma la regola è *Vij* (1967) di Konstantin Eršov, tratto da Gogol'.

²⁰ Al racconto erano già stati ispirati sia uno degli episodi del film *I tre volti della paura* (1963), diretto dal pioniere dell'horror all'italiana Mario Bava, sia, sempre in Italia, il meno riuscito *La notte dei diavoli* (1972) di Giorgio Ferroni, dove l'azione era stata trasposta negli anni Settanta del Novecento. Vale inoltre la pena ricordare che alla Mostra del Cinema di Venezia 2023 è stato selezionato, nel programma della Settimana della critica, un nuovo adattamento cinematografico del racconto, *Le Vurdalak*, debutto alla regia del performer francese Adrien Beau, che ha invece deciso di rifarsi nuovamente a uno stilizzato Settecento. Non fa testo, invece, l'horror russo *Vurdalaki* (2017) di Sergej Ginzburg, impostato sulla falsariga della già citata saga *Gogol'* (cfr. nota 11): la sua trama ha infatti molto poco a che vedere con l'originale tolstoiano.

²¹ Un'interessante riproposizione russa del giallo italiano alla Dario Argento è ad esempio *Zmeinyj istočnik* [La fonte dei serpenti, 1997] di Nikolaj Lebedev, storia di un serial killer di donne ambientata in un'anonima cittadina, tra istituzioni ancora segnate dagli strascichi sovietici e violenta anarchia tutt'attorno.

sul confuso momento di transizione tra comunismo e capitalismo occidentalizzante, uno dei cui personaggi è lord Archibald, vampiro che non disdegna tutti i sacri crismi del romanzo gotico di marca britannica, ma compare perlopiù sotto le spoglie di un rigoroso e impeccabile cittadino sovietico, l'ingegner Čekrygin. D'altronde, come è stato scritto a proposito delle difficoltà a rendere, in terra russa, il genere horror secondo gli stilemi del cinema occidentale, "Lo stesso concetto di 'spaventoso' nella cultura europea e americana combacia male con la tradizione del fantastico russo, dove col diavolo puoi berti un bicchiere di vino o fare una partita a carte"²².

Vampiry srednej polosy si inserisce quindi in un solco già tracciato in letteratura e nel cinema, e ne sviluppa gli spunti. Va detto che anche gli effetti speciali, nella prima stagione, sono ridotti all'osso, oppure suscitano simpatia anziché terrore, come durante la metamorfosi di nonno Slava in una sorta di *gargoyle* alato, più vicino a una maschera carnevalesca che a una temibile presenza demoniaca; per il resto, la rappresentazione della 'vita da vampiro' in Russia è quanto mai realistica. La 'famiglia patchwork' di cui seguiamo le vicende (non si tratta infatti di veri e propri consanguinei come vorrebbe la tradizione slava dei *vurdalak*²³, ma di vampiri che sono divenuti tali in momenti diversi e per ragioni differenti, come vedremo fra poco) è composta in toto da quella consistente categoria della società russa odierna definita *bjudžetniki*: "Uno studente, un pensionato, un'insegnante, un medico, un investigatore. Uno spaccato sociale completo", spiega la poliziotta Annuška al suo atterrito collega arrivato da Mosca. Per *bjudžetniki* (dal termine *bjudžet*, bilancio statale) si intendono i tanti cittadini impiegati nel settore pubblico (che si tratti appunto di scuole, ospedali, commissariati di polizia, teatri statali...) che percepiscono uno stipendio (o una pensione) proveniente

²² D. Komm, *Nacional'nye nevrozy i massovaja kult'ura: počemu v Rossii ne priživalos' žanrovoe kino*, "Iskusstvo kino", 25.08.2020, <<https://kinoart.ru/texts/natsionalnye-nevrozy-i-massovaya-kultura-pocemu-v-rossii-ne-prizhivalos-zhanrovoe-kino>> (ultimo accesso: 07.08.2023).

²³ *Vurdalak*, una volta trasformati in morti viventi, 'convertirebbero' i membri della propria famiglia, come avviene anche nel già menzionato racconto di Tolstoj: tradizionalmente ciò può simboleggiare la forza dei legami di sangue che nemmeno la morte può recidere.

dalle casse dello Stato: in *Vampiry srednej polosy*, il pensionato nonno Slava, il medico Jean Ivanovič, la direttrice del teatro scolastico Ol'ga, la poliziotta Annuška e lo studente Ženěk forniscono un gustoso spaccato del microcosmo entro cui si muovono e lavorano, che, sebbene nella serie non vi sia un aperto intento di denuncia sociale, concorre a tratteggiare un affresco della realtà russa del XXI secolo, anzi dello Stato tutt'altro che ben oliato in cui ognuno dei vampiri ha prestato o presta servizio.

Entriamo perciò in un commissariato di polizia, tra maschilismo (Annuška è l'unica donna nel suo ufficio e non è immune a scherzi sessisti, pur sapendo rispondere a tono e tenere testa agli assai meno professionali colleghi uomini), scarsa preparazione sia dei poliziotti di provincia, sia di chi ha fatto carriera (basti ricordare battute mordaci come “Di poliziotti senza testa ne abbiamo già abbastanza anche così” o “I peggiori se ne sono andati a Mosca per la promozione”), sempiterni tendenze a coprire le negligenze locali (per indagare sui misteriosi omicidi che scuotono Smolensk viene affiancato ad Annuška un agente arrivato dalla capitale, e in parte si innesca un meccanismo che può ricordare il *Revisore* gogoliano, dato che il commissario è molto preoccupato dall'eventualità che a Mosca si vengano a sapere le falle del suo comando), e addirittura un suicidio in cella, che sarà messo a tacere come semplice incidente. Non meno evidenti sono le pecche del policlinico di Jean, in cui si accenna a operazioni svoltesi a lume di candela a causa di guasti della corrente elettrica, furti di camici, ambulanze che arrivano “Come minimo 40 minuti dopo [averle chiamate]”, ‘fuori busta’ dati ai medici dai pazienti in segno di ringraziamento per le cure ricevute (il salario di un medico in un ospedale pubblico russo, si sa, è molto magro rispetto agli standard europei), o, ancora, un vecchio archivio di cartelle cliniche che, come viene tristemente constatato, “È bruciato alla russa maniera”. Il ventenne e nativo digitale Ženěk è invece un perfetto prototipo dei giovani russi del presente, venuti al mondo nell'era di Vladimir Putin, ma assolutamente inconfondibili dai loro coetanei a livello globale, con il loro slang non di rado connesso a quell'universo virtuale che bazzicano con

estrema disinvoltura: come già detto, Ženěk fa lo streamer su YouTube e, nello spazio online, il suo essere vampiro si riduce a un fenomeno della cultura pop, fonte di ispirazione per dirette video e feste tematiche in discoteca. Agli antipodi rispetto a Ženěk, in qualità di nume tutelare della famiglia di vampiri, c'è nonno Slava, un arzillo pensionato all'apparenza ultraottantenne che ben riflette, nel modo di fare, nella parlata²⁴, nell'abbigliamento e nell'arredamento di una casa dove il tempo pare essersi fermato²⁵, una generazione reduce dall'esperienza sovietica, che ha fatto e continua a fare dei sacrifici mantenendo però una dignità di fondo che passa anche attraverso la cultura (ad esempio, nonno Slava conosce a memoria *Nido di nobili* di Turgenev e, davanti alla recitazione zoppicante della compagnia teatrale scolastica diretta da Ol'ga, commenta scuotendo la testa: “In passato, non averlo letto era un segno di cattivo gusto”). Nonno Slava, come molti anziani, talvolta rimpiange con una certa ottusità i bei tempi andati e ha qualche difficoltà a capire i giovani, nei cui confronti dimostra un bonario sarcasmo (basti citare la sua battuta: “Presto disimparerete completamente a parlare russo, vittime dello EGÈ che non siete altro!”)²⁶. La simpatia che il personaggio di nonno Slava suscita negli spettatori russi deve molto anche al fatto che lo interpreta Jurij Stojanov, autentico mito dell'infanzia di chiunque sia cresciuto negli anni Novanta: era infatti uno dei volti dello show televisivo *Gorodok* [Cittadina], amatissimo dai bambini all'indomani del crollo dell'URSS.

La galleria dei vampiri, insomma, è un compendio di alcune delle principali istanze della società russa di oggi, e d'altronde anche la Smolensk in cui vivono,

²⁴ Spesso e volentieri nonno Slava, con un buffo contrasto rispetto al linguaggio che usa suo ‘nipote’ Ženěk, inserisce nei propri discorsi espressioni colloquiali ormai in disuso, oppure proverbi e aforistiche perle di saggezza di sua invenzione.

²⁵ Non manca, sugli scaffali del salotto ingombro di armadi a muro in legno cupo e tappeti d'antan, una raccolta delle opere complete di Stalin, che nonno Slava usa però per conservare, all'interno di uno dei volumi, un'ampolla di sangue ‘invecchiato’ come il vino (un'altra delle tante intuizioni comiche e dissacranti della serie).

²⁶ Lo EGÈ (Edinyj Gosudarstvennyj Èksamen [Esame unificato di Stato]) è una prova d'esame cui vengono sottoposti gli alunni russi al termine del loro percorso scolastico. È stato introdotto in tutta la Federazione Russa nel 2009, e la sua struttura ha lasciato e lascia tuttora perplessi molti.

se si prende in prestito l'espressione impiegata da Gogol' per parlare della città del suo *Revisore*, è uno *sbornyj gorod* [città compendio]²⁷, che nella sua conformazione e nelle sue istituzioni può riflettere fedelmente la tipica cittadina provinciale russa in perenne contrasto con lo spazio della capitale, della megalopoli moscovita.

La scelta di Smolensk, però, non è affatto casuale: non siamo infatti in un'anonima 'città di N.' o 'città di ***' come in tanta prosa russa più o meno satirica (e in tanto cinema russo più o meno assimilabile alla *černucha*), ma in un ben preciso centro urbano inquadrato in molteplici panoramiche²⁸, che, oltre a trovarsi nella *srednjaja polosa* di cui si è già detto, ha un significato di non poco peso nella storia della Russia e nella frastagliata delineazione della sua identità. L'antica Smolensk fu infatti, sin dal IX secolo, un nodo strategico al crocevia tra Est e Ovest europeo: centro importante della Rus', per un periodo fu inglobata nel Regno polacco-lituano, poi fu riconquistata dal Principato di Mosca e successivamente annessa alla Rzeczpospolita, per diventare infine uno degli avamposti dei Romanov nel 1654. A queste latitudini marciarono le truppe di Napoleone e si svolsero battaglie sanguinose durante la Seconda guerra mondiale. E sin dal primo episodio scopriamo che i vampiri, non a caso visceralmente affezionati alla propria città, sono legati appunto a una serie di tappe fondamentali della canonica cronologia russa passata per Smolensk²⁹. Il nome completo di nonno Slava è Svjatoslav Vernidubovič Krivič: il suo cognome deriva dalla denominazione di una tribù pagana slavo-orientale, i *kriviči*, primi abitanti di Smolensk

secondo quanto riportato all'inizio della *Cronaca degli anni passati*³⁰, la stessa sede in cui, peraltro, è stata registrata la prima occorrenza del termine *upyr'*, seppur usato con una valenza metaforica³¹. Anche Svjatoslav Vernidubovič ha in realtà oltre mille anni, esattamente come la città di Smolensk: non sappiamo come e quando sia diventato un vampiro, perché le tracce della sua 'conversione', così come le prime tracce della Rus', si perdono in una notte dei tempi sospesa tra realtà e leggenda. Sappiamo però che Svjatoslav Vernidubovič ha trasformato in vampiro Jean, medico militare francese arrivato dalle parti di Smolensk durante le guerre napoleoniche: anziché farlo morire sul campo di battaglia, gli ha dato l'immortalità in cambio del suo aiuto e della sua scienza. Jean Ivanovič si configura così come un simbolo del dottore straniero naturalizzato russo, onnipresente nella Russia ottocentesca e nella sua letteratura, e al contempo del contatto, fatto ora di incontri, ora di scontri, tra Russia e Europa. Inoltre, con il suo fascino da gentiluomo francese d'altri tempi, Jean offre un'ulteriore variazione sul tema del vampiro sensuale e dongiovanni (anche se le sue conquiste paiono perlopiù motivate da un interesse scientifico, visto che mira a testare la possibilità di far nascere un incrocio tra umani e vampiri). Una conferma di ciò è la sua relazione con Ol'ga, in origine contessa Voroncova, *femme fatale* elegante, colta e sofisticata che pare uscita dalla prosa russa di fine Ottocento e, nella migliore tradizione dei soggetti vampireschi di ieri e di oggi, sceglie di diventare vampira in modo da suggellare il suo amore eterno per l'immortale Jean (salvo poi separarsene e intrattenere rapporti al vetriolo che ricordano più

²⁷ Sul concetto di 'città compendio' in Gogol' cfr. Ju. Mann, *La poetica di Gogol'*, Roma 2014, p. 179 e seguenti.

²⁸ Non si contano le sequenze in cui, a volo d'uccello e da diverse prospettive, si vedono i monumenti-simbolo di Smolensk, come il Cremlino locale e la cattedrale dell'Assunzione che sovrasta il centro storico.

²⁹ A tal proposito è interessante menzionare l'unico racconto sovietico di una certa notorietà che affronti la tematica dei vampiri, *Vurdalak iz Zaozernogo* [Il vurdalak di Zaozernyj, 1966] di Aleksandr Šejnin, dove, al di là della spiegazione razionale dei fenomeni occulti che si verificano (imprescindibile secondo i dettami dell'epoca), la provincia di Volgograd dove si svolge la vicenda è permeata di memoria storica. Per maggiori dettagli cfr. M. Klimin, *Sovestkij vampir ili vurdalak iz Zaozernogo*, "Sygma", 28.05.2015, <<https://syg.ma/@myi-asis/sovietskii-vampir-ili-vurdalak-iz-zaozernogho>> (ultimo accesso: 16.08.2023).

³⁰ "[...] i *kriviči*, stanziati vicino alle sorgenti del Volga, della Dvina e del Dnipro, e la loro città è Smolensk; proprio lì si trovano i *kriviči*", *Pamjatniki literatury drevnej Rusi. XI-načalo XII veka*, Moskva 1978, p. 28. Tra l'altro, ancora oggi in lettone i russi nel loro complesso vengono identificati con il sostantivo *krievs*, che rimanda proprio a quella tribù stanziata non lontano dal Baltico.

³¹ "The first occurrence of the word in writing is attested in 1047 in a text from the Russian Primary Chronicles in reference to a prince from the Russian town of Novgorod as 'upyr' likhij', or 'wicked vampire'", T. Garza, *From Russia with Blood: Imagining the Vampire in Contemporary Russian Popular Culture*, in *The Universal Vampire*, op. cit., p. 195. Va detto che la tendenza a definire metaforicamente *upyri* o *krovopijcy* [bevitori di sangue] i detentori del potere autoritari e violenti è molto in auge ancora oggi.

una coppia divorziata di oggi). Come coordinatrice del teatro scolastico, Ol'ga mette in scena i classici russi dell'Ottocento, mantenendo sempre vivo il legame con il contesto culturale da cui proviene. Annuška, da parte sua, era una combattente dell'Armata Rossa impegnata nella liberazione di Smolensk durante la Seconda guerra mondiale, l'altra 'guerra patriottica' dopo le campagne contro Napoleone in cui era stato coinvolto Jean. Anche in questo caso, nonno Slava ha impedito che Annuška soccombesse nella guerriglia urbana della Smolensk occupata dai nazisti: le ha dunque donato la vita eterna perché potesse portare a termine il proprio compito e continuare a darsi da fare in seguito, con un'onestà e una sete di giustizia che, come abbiamo già visto, distinguono la poliziotta vampira dai suoi colleghi uomini e umani³². L'unico a essersi trasformato in vampiro in modo fortuito, in seguito a un incidente, è Ženěk, investito da una *maršrutka* [minibus] con a bordo nonno Slava: il ragazzo del Duemila viene però subito 'adottato' di buon grado dagli altri vampiri, che accolgono così il primo membro della famiglia nativo del secolo attualmente in corso.

Negli onesti vampiri Krivič, che non sono divenuti tali perché peccatori, suicidi o posseduti dal maligno come in certo folklore delle origini, è dunque concentrata una sintesi non solo della società russa contemporanea, ma anche di secoli di storia trascorsi a Smolensk, di cui ciascun vampiro conserva la memoria, a mo' di spirito protettore della città: è questo che li accomuna, e non il fatto di essere effettivamente consanguinei. D'altro canto, se alla base delle credenze popolari relative ai vampiri c'è spesso l'idea di un parente defunto che di notte riprende vita e torna dalla sua famiglia, i Krivič potrebbero essere considerati i parenti, o meglio gli avi, dell'intera Smolensk, e per traslato dell'intera Russia. Attraverso l'esperienza dei vampiri e i numerosi flashback in cui viene rivelato il loro passato, nella serie si dà forma a una peculiare *letopis'*, una cronaca della storia della città, ora tragica, ora comica, ora orrificica, che

allo stesso tempo cattura anche delle costanti della quotidianità e della mentalità russa, un po' come avveniva nella *Istorija odnogo goroda* [Storia di una città, 1870] di Michail Saltykov-Ščedrin, il cui intento satirico e polemico nella stilizzazione degli annali di un'immaginaria ma prototipica città russa (Glupov, da *glupyy* [sciocco]), con tanto di apocalissi finale, era però molto più netto. La satira racchiusa in *Vampiry srednej polosy* è invece pacata, il che permette, a fine visione, di trarre determinate conclusioni.

A tal proposito è innanzitutto il caso di precisare che un titolo come *Vampiry srednej polosy*, a parte i sottotesti culturali già esaminati, strizza chiaramente l'occhio a una *sovremennaja skazka* [fiaba contemporanea] pubblicata nel 1991 da Viktor Pelevin e denominata in origine *Vervolki srednej polosy* [I licantropi della Russia centro-occidentale]³³. Per identificare un'altra creatura topica dell'horror mondiale, l'autore cardine della prosa postmodernista russa usa volutamente un neologismo, *vervolk*, in cui sono fuse radici germaniche e slave (al posto del termine russo *oboroten'* e del puro germanismo *vervol'f*), in modo da sottolineare ancora una volta il contatto tra Russia e Occidente, con tutte le sue asperità e contraddizioni: una questione di scottante attualità alla vigilia del crollo dell'URSS, che come sappiamo Pelevin avrebbe sviscerato nelle sue opere successive. Nel breve racconto, in cui Pelevin gioca esplicitamente con i luoghi comuni della fiaba, si svolge il processo di iniziazione di un ragazzo che, nella periferia moscovita d'inizio anni Novanta, si imbatte in un gruppo di licantropi e scopre di essere lui stesso uno di loro, trovando, tra queste ibride creature in realtà meno mostruose della gente comune, il proprio posto nel mondo³⁴. Anche i vam-

³² L'algida Annuška fa da contrappeso alla vamp Ol'ga, ma anche nel suo caso non manca la linea narrativa amorosa: il suo rapporto con il collega arrivato da Mosca fa il verso alle tipiche traversie sia della coppia umano-vampiro, sia di quella formata da due agenti che indagano sullo stesso caso nel genere giallo e poliziesco.

³³ V. Pelevin, *Vervolki srednej polosy*, in *NF: Sbornik naučnoj fantastiki*, XXXV, Moskva 1991, pp. 165-189. Nelle edizioni successive alla prima (a partire dalla raccolta di racconti V. Pelevin, *Sinij Fonar'*, Moskva 1992, pp. 46-71), il titolo sarebbe stato modificato in *Problema vervolka v srednej polose* [Il problema del licantropo nella Russia centro-occidentale].

³⁴ Parla da sé questo scambio di battute tra il protagonista e il capobranco dei licantropi nel finale del racconto: "Vuoi chiedermi qualcosa?" "Chi sono veramente i licantropi?". Il capobranco lo guardò attentamente negli occhi e digrignò i denti: "E chi sono veramente gli umani?", V. Pelevin, *Vervolki srednej polosy*, op. cit., p. 188.

piri della serie (per cui il prestito straniero *vampir* viene tra l'altro preferito ai sostantivi della tradizione slava *upyr'* o *vurdalak*) sono decisamente più innocui della gente comune, oltre a ispirare maggiore simpatia e fiducia. In *Vampiry srednej polosy* trova quindi ampio spazio la *vexata quaestio* sull'interazione e la possibile convivenza tra vampiri e umani nel mondo moderno, centrale per tutto il filone vampiresco 2.0 inaugurato a partire dagli spunti dell'innovativo *Interview with the Vampire* (1976) di Anne Rice e dedicato perlopiù alla socializzazione dei bevitori di sangue tra gli esseri umani, anche con i risvolti sentimentali del caso. A parte le già citate epopee *Twilight* e *The Vampire Diaries*, dove i vampiri occupano un ruolo chiave, passando dallo status di signori del male a quello di icone glamour più ammirate che temute dagli umani, si pensi anche alla fortunatissima serie tv *True Blood* (2008-2014), dove il fattore scatenante della vicenda è l'amore impossibile fra un vampiro e un'umana in una provincia americana conservatrice e sopraffatta dai pregiudizi, dunque restia ad accettare fino in fondo un'ulteriore categoria di 'diverso'.

I Krivič di Smolensk non sono dei marginali come i vampiri di *True Blood*, ma nemmeno la manifestazione di un'ideale di sovrumana perfezione come quelli di *Twilight*. Non rappresentano una banda di criminali come i vampiri mafiosi vagamente tarantini che si spartiscono le sfere di influenza nel livido Far West delle periferie russe in un altro interessante film dei magmatici anni Novanta, *Upyr'* (1997) di Sergej Vinokurov, uscito nello stesso anno del celeberrimo gangster movie *Brat* [Fratello] di Aleksej Balabanov³⁵; né tantomeno abbiamo a che fare con una élite di iniziati capaci di esercitare un'influenza decisiva sugli umani, come in *Ampir V* [Empire V, 2006] del già menzionato Pelevin³⁶. Siamo piuttosto

distanti anche dal modello tracciato nel celebre ciclo fantasy-thriller dei *Dozory* [I guardiani]³⁷ di Sergej Luk'janenko, dove i vampiri appartengono a una specifica casta all'interno di una gerarchia di *inye* [altri], di creature sia benigne che maligne dai poteri straordinari, anche se le loro relazioni reciproche e i loro rapporti con gli umani sono regolamentati da una serie di norme e licenze in modo da garantire l'equilibrio tra Bene e Male. Nei blockbuster tratti dai primi due romanzi del ciclo e ambientati nella Mosca contemporanea, *Nočnoj dozor* [I guardiani della notte, 2004] e *Dnevnoj dozor* [I guardiani del giorno, 2006] di Timur Bekmambetov, tra i vampiri che più risvegliano l'empatia degli spettatori ci sono i membri della famiglia Sauškin, che non soccombono al desiderio di compiere il male e imporre la propria eccezionalità rispetto agli umani e agli altri *inye*. Questi ultimi elementi (le norme concordate con gli umani, il rifiuto di alcuni vampiri a ergersi a potenza delle tenebre) si ritrovano, variati, anche in *Vampiry srednej polosy*.

Ben lungi dal compiere azioni malvage fini a sé stesse come i vampiri gotici e alcuni loro pronipoti contemporanei, i Krivič custodiscono la memoria di Smolensk e contribuiscono all'esistenza presente e futura della città e dei suoi abitanti. Come ha affermato l'attore Jurij Stojanov parlando di Svjatoslav Vernidubovič, "In realtà il compito prioritario di questo personaggio e della sua famiglia è proteggere gli abitanti di Smolensk da tutti i mali o, perlomeno, edulcorare questi mali ed essere in qualche modo d'aiuto"³⁸. I vampiri 'socializzati' di Smolensk, co-

nei confronti dell'establishment russo dopo l'inizio della guerra su larga scala in Ucraina. La prima è stata così posticipata a data da destinarsi, ma nel frattempo, nell'estate del 2023, i diritti di *Ampir V* sono stati acquistati da un distributore internazionale e il film ha potuto essere proiettato all'estero.

³⁵ Nella colonna sonora di *Brat* rientra peraltro una canzone del gruppo rock Nautilus Pompilius intitolata *Nežnyj vampir* [Il tenero vampiro], il cui testo fa intuire che i vampiri sono il male minore nel contesto di criminalità e violenza che vediamo anche nel film.

³⁶ Una sorta di sequel di questo romanzo peleviniano è *Bëtman Apollo* [Batman Apollo, 2013]. Anche da *Ampir V* è stato tratto un film molto atteso del regista Viktor Ginzburg, che sarebbe dovuto uscire nelle sale russe nel marzo 2022, ma non ha ricevuto il necessario permesso ministeriale, forse perché nel cast figura il famoso rapper Miron Fëdorov (in arte Oxxxymiron), estremamente critico

³⁷ La serie in questione, pubblicata in Italia come *Ciclo dei guardiani* tra il 2007 e il 2015, comprende sei romanzi redatti tra il 1999 e il 2014. Sul concetto alla base del ciclo cfr. D. Chapaeva, *Goličeskoe obščestvo: morfoložija košmara*, Moskva 2008, pp. 35-38; per una serie di approfondimenti sul ciclo e sui film che ne sono stati tratti, oltre che sulle loro ripercussioni nella cultura popolare, si veda la miscellanea *Dozor kak simptom: kul'turoložičeskij sbornik*, Moskva 2006.

³⁸ N. Gredina – Ju. Stojanov, *Jumor vysekaetsja*, op. cit., <<https://meduza.io/feature/2021/03/11/yumor-vysekaetsya-iz-kakoyto-bedy>> (ultimo accesso: 04.08.2023).

me altri loro omologhi 2.0³⁹, si cibano solo di ciò che gli viene gentilmente fornito dai donatori di sangue all'ospedale, anche perché si sono impegnati da secoli a coesistere con gli umani senza macchiarsi di alcun assassinio: nel 1749 è stato infatti stipulato da Svjatoslav Vernidubovič il patto per 'la pace e l'equilibrio', i cui garanti, da parte umana, sono i *chraniteli*, i 'custodi', di fatto una branca dell'amministrazione comunale di Smolensk guidata, nella prima stagione della serie, dalla tetragona funzionaria Irina Vital'evna. D'altronde, i vampiri sono tutti dei *bjudžetniki*, dei 'servitori dello Stato': quegli stessi *bjudžetniki* che nella Russia di Putin hanno trovato un loro *modus vivendi* nell'interazione con i vertici, in una dinamica di *do ut des* che l'antropologo Dmitrij Dubrovskij ha riassunto con la lapidaria frase "Io non tocco te, e tu non tocchi me"⁴⁰. Chi lavora ai piani medio-bassi degli enti di Stato gode infatti di determinate garanzie, percepisce stipendi stabili (seppur relativamente bassi), in linea di massima può condurre la propria esistenza individuale con maggiore libertà rispetto ai tempi sovietici e non essere 'toccato' in profondità dalle scelte del governo⁴¹, a patto però di non 'toccare' l'establishment, cioè di non mettere in discussione la verticale del potere e di agire comunque entro i limiti imposti dall'alto, specie per quanto riguarda l'attivismo politico, l'associazionismo e in generale le iniziative dal basso. Rassegnati a non poter cambiare in profondità l'assetto di uno Stato accentratore e autoritario senza ricorrere alla violenza, molti cittadini hanno optato per l'applicazione della cosiddetta *teorija malych del* [teoria dei piccoli gesti], cercando di dare un contributo utile al benessere del prossimo senza però oltrepassare i paletti delle libertà concesse. Nella

serie vediamo come Annuška, Jean e Ol'ga fanno onestamente il proprio mestiere; una delle frasi che meglio connotano nonno Slava è: "È già da mille anni che sono una bestia. A volte ho solo voglia di essere umano". Il capofamiglia dei Krivič si interessa delle condizioni di chi vive nel suo fatiscente quartiere, in primo luogo degli anziani lasciati a sé stessi, e si adopera in favore degli umili. Basti pensare alla sua decisione di curare, con l'unica provetta disponibile di un farmaco miracoloso inventato da Jean, non Irina Vital'evna, malata terminale, ma un anziano pensionato come lui, rinchiuso in manicomio in epoca sovietica perché aveva intuito la presenza dei vampiri a Smolensk, che doveva invece restare, secondo i patti, top secret. Quando dice a Irina Vital'evna che il pensionato era "un uomo che per colpa nostra non ha vissuto, ma è solo esistito", nonno Slava sembra anche prendere coscienza dei soprusi insiti nel passato russo e sovietico, rimandando a un'altra annosa problematica dibattuta nella società civile, ovvero il riconoscimento delle responsabilità collettive per crimini spesso attribuiti unicamente ai dittatori di turno.

Nel momento in cui vengono ingiustamente sospettati di aver violato i termini del patto uccidendo alcuni umani, nonno Slava e gli altri Krivič si rivelano a maggior ragione più vittime che carnefici, assumendo le fattezze del *malen'kij čelovek* [piccolo uomo] della tradizione letteraria russa, quando cercano inutilmente di dimostrare la propria innocenza e far valere i propri diritti conservando al contempo 'la pace e l'equilibrio'. A un certo punto nonno Slava arriva a parafrasare emblematicamente una citazione dal sequel del già menzionato *Brat* ("La forza sta nella verità: chi è in possesso della verità è anche il più forte")⁴², divenuta proverbiale e non di rado strumentalizzata dai vertici russi per giustificare le proprie azioni: "La verità è dalla nostra parte, ma la forza è dalla loro", commenta nonno Slava, sottintendendo lo strapotere di *chraniteli* avvezzi, in modo non dissimile dalle teste di cuoio alle

³⁹ Per esempio, in *Twilight*, *The Vampire Diaries* o *True Blood* i vampiri preferivano cibarsi ora di sangue di donatori, ora di sangue animale, ora di un plasma chimico, il che facilitava la loro integrazione nell'ambiente umano.

⁴⁰ Ćir. N. Kondraševa, *Bjudžetniki*, "Signal", <<https://us10.campaign-archive.com/?u=ff4a009ba1f59d865f0301f85&id=16ae2aa8a6>> (ultimo accesso: 11.08.2023); I. Tumakova – D. Dubrovskij, *Banal'nost' zla*, "Novaja Gazeta", 01.07.2020, <<https://novaya-gazeta.ru/articles/2020/07/01/86100-banalnost-zla>> (ultimo accesso: 11.08.2023).

⁴¹ Perlomeno così era, in linea di massima, prima dell'invasione su larga scala dell'Ucraina del febbraio 2022 e della cosiddetta 'mobilitazione parziale' del settembre 2022.

⁴² Questa frase, in *Brat 2* (2000) viene significativamente rivolta da un russo a un americano, e negli ultimi anni è diventata uno slogan del putinismo attraverso cui si insiste su una presunta superiorità morale della Russia.

manifestazioni di piazza, a usare maniere forti e pistole taser. Contro di loro, l'essere nel giusto dei vampiri e persino i superpoteri nulla possono: Ženěk sarà infatti condannato a morte e decapitato senza pietà⁴³.

Il polo opposto rispetto ai Krivič è il vero colpevole degli omicidi di Smolensk: Klim, rivale secolare di Svjatoslav Vernidubovič che a suo tempo si era opposto all'accordo con i *chraniteli* e, risvegliato accidentalmente dal suo sonno eterno, inizia ad ammazzare umani e a nutrirsi, coltivando l'ambizione di assurgere a padrone del mondo intero. Klim, con il suo carisma dark, richiama il canonico personaggio del vampiro *villain* e irriducibile all'integrazione nella comunità umana, spesso presente nelle varie saghe del XXI secolo, ma allo stesso tempo evoca una forza ctonia e incontrollabile sepolta nelle viscere della *srednjaja polosa* (forse la 'pancia' del paese?), che da un momento all'altro potrebbe deflagrare con esiti ignoti. Irina Vital'evna si lascia dapprima blandire dalle promesse di immortalità di Klim, salvo poi comprenderne la pericolosità e contribuire alla sua sconfitta, riconciliandosi coi Krivič. Stando a quanto si evince dall'epilogo della prima stagione, però, i Krivič non avranno vita facile col figlio della funzionaria e suo successore a capo dei *chraniteli*, che per garantire 'la pace e l'equilibrio' ha tutta l'aria di voler ricorrere al 'pugno di ferro' in misura anche più risoluta di sua madre. Ma la scelta di un pacifico compromesso (o forse della tanto agognata *stabil'nost'* [stabilità]?) da parte dei vampiri-*bjudžetniki* di Smolensk sembra comunque fuor di dubbio: nessun atto violento, nessuna rivoluzione.

Alla prima stagione di *Vampiry srednej polosy*, tra il 2021 e il 2022, hanno fatto seguito altre due serie tv russe in cui la parte del leone è appannaggio dei vampiri⁴⁴: *Piščeblok* [La mensa] di Svjatoslav Pod-

gaevskij, ispirato all'omonimo romanzo di Aleksej Ivanov⁴⁵, e *Karamora*⁴⁶ di Danila Kozlovskij. Anche qui la prospettiva storica ha un peso non indifferente: *Piščeblok* è ambientato nella tarda e ormai asfittica epoca sovietica, durante le Olimpiadi del 1980; *Karamora* negli ultimi anni di esistenza dell'Impero russo, con qualche incursione nella *alternate history*. Va detto che in ambo i casi viene a mancare l'intrigante commistione di generi di *Vampiry srednej polosy*, e nonostante lo sfondo autoctono, peraltro rappresentato con meno autenticità rispetto a quella sorta di 'enciclopedia della vita russa' contemporanea redatta a Smolensk⁴⁷, vengono perlopiù riprodotti i tradizionali stilemi dell'horror gotico⁴⁸. Inoltre, i bevitori di sangue qui sono i detentori del potere e i burattinai dello Stato russo (o sovietico): in *Karamora* vediamo una setta di eminenze grigie, una specie di *deep state* vicino alla corte degli Zar⁴⁹; in *Piščeblok* il signore del male è un mostro che si palesa nelle vesti di rispettabile veterano della guerra civile del 1918-1922, dunque a suo modo di 'padre fondatore' dell'Unione Sovietica e di testimone dei suoi trascorsi cruenti. Chiamato *stratilat* (dal greco *stratēlatēs* [comandante]), egli morde il collo dei

⁴⁵ Per maggiori dettagli su questo bestseller del 2018, firmato da uno degli autori più interessanti della narrativa russa di oggi, cfr. D. Kulikova, *Vampiry A. V. Ivanova v svete gotičeskoj tradicii russkoj literatury*, "Litera", 2021, 6, pp. 98-107, e la bibliografia indicata nell'articolo.

⁴⁶ In russo la *karamora* è un tipo di zanzara, dunque una creatura che succhia sangue.

⁴⁷ Se sia *Karamora* che *Piščeblok* potrebbero essere tranquillamente 'esportati', dal momento che fanno in parte leva su un'immagine della Russia zarista e dell'Unione Sovietica comprensibile anche per un pubblico straniero di non specialisti, *Vampiry srednej polosy* è di ardua fruizione per chi non abbia toccato con mano la vita in Russia, oltre che difficilmente traducibile, visto che nella sceneggiatura si alternano non solo molteplici registri linguistici, ma anche numerose espressioni culturalmente connotate.

⁴⁸ Le atmosfere gotiche, va da sé, ben si sposano con l'ambientazione *belle époque* di *Karamora*, al di là delle strizzate d'occhio al presente (le tenzoni tra i poeti pietroburghesi nello stile della *rap battle*, ecc.); in *Piščeblok* i realia tardo-sovietici vengono sottoposti a un processo di estetizzazione a tratti nostalgica, analogamente agli anni Ottanta reaganiani nella serie tv americana *Stranger Things* (2016-oggi), con cui *Piščeblok* ha non poco in comune.

⁴⁹ Non sarà superfluo ricordare che, stando al canovaccio originario, in *Karamora* i vampiri erano tutti i potenti della Terra d'inizio Novecento, Romanov compresi. Dopo le proteste di alcuni attivisti ortodossi (non dimentichiamo che oggi la famiglia di Nicola II è annoverata tra i santi venerati in Russia), gli sceneggiatori hanno però deciso di limitarsi a raffigurare come vampiri solo alcuni esponenti della nobiltà e dell'élite politica.

⁴³ Il fatto che a essere giustiziato, senza che vi siano autentiche prove della sua colpevolezza, sia il più giovane e vivace componente della famiglia di vampiri, potrebbe addirittura far pensare alla metafora di un potere vecchio e sclerotizzato che abortisce assurdamente le proprie energie migliori, privandole del loro futuro in nome di leggi draconiane applicate alla lettera.

⁴⁴ Un confronto tra le tre serie cfr. E. Nagaeva, *Tysjačeletnee carstvo: istoričeskaja politika v rossijskich serialach o vampirach*, "Šagi/Steps", 2023, 1, pp. 47-64.

giovani pionieri trasformandoli in automi passivi e facilmente pilotabili. Ma il particolare più interessante che accomuna *Karamora* e *Piščeblok* è il fatto che i tentativi, da parte di un anarchico dal nome di battaglia di *Karamora* nel primo caso, e di un pioniere *outsider* nell'altro, di debellare un sistema controllato dal maligno sembrano destinati a fallire: "A essere messa in dubbio non è solo la legittimità del potere, ma anche quella della lotta contro di esso"⁵⁰. In ultima analisi, l'idea fatalistica che traspare è che, per quanto mostruoso e 'vampiresco' possa essere il potere, lo *status quo* è preferibile a una radicale rivoluzione che lo estirpi fino in fondo. Il sovversivo *Karamora* attraversa una spirale di violenza che lo conduce alla follia; il pioniere dall'acuminato senso critico Valerka Lagunov salva i suoi amici, ma al prezzo di immolarsi e prendere lui stesso il posto dello *stratilat* e vampiro supremo: nelle due serie, ambientate entrambe alla vigilia di sconvolgimenti storici, Nicola II potrebbe continuare a regnare, e l'Unione Sovietica a esistere.

I vampiri di Smolensk, da parte loro, non detengono il dominio, ma comunque scendono a patti con il potere, perché nella *srednjaja polosa* e nella sua storia non paiono esserci altre strade percorribili. E lo fanno in un momento che, anche se il regista e lo sceneggiatore della serie non potevano saperlo, se osservato in un'ottica retrospettiva si rivela anch'esso prossimo ai nuovi sconvolgimenti che hanno scosso (e stanno tuttora scuotendo) la Russia e il mondo. A posteriori, molti potrebbero tacciare la simbolica famiglia Krivič di quel conformismo che nell'ultimo paio di decenni ha portato ampie fasce della popolazione russa (in primo luogo appartenente al ceto medio e appunto ai *bjudžetniki*), seppur con le migliori intenzioni, a concentrarsi solo sulla propria sfera privata, ignorando troppo a lungo la violazione sempre più palese dei diritti umani e la deriva sciovinista e aggressiva del Cremlino. Ma l'empatia che i vampiri di Smolensk dimostrano dalla prima all'ultima puntata lascia almeno sperare che questo processo involutivo non sia irreversibile e che, nella società russa degli anni Venti del XXI secolo, alla 'teoria dei piccoli gesti' vada a aggiungersi anche

un più incisivo senso civico. La *srednjaja polosa* dei licantropi di Pelevin stava a indicare anche la *seredina puti*, il 'mezzo del cammin' della vita di un protagonista al centro di un percorso di costruzione positiva del sé: lo spettatore di *Vampiry srednej polosy* non può che augurare lo stesso agli abitanti di Smolensk e di tutta la Russia, umani, *upyri* o *urdalaki* che siano. D'altronde, se anche fosse vero che, come recita una massima attribuita a Kornej Čukovskij, "In Russia bisogna vivere a lungo" per vedere i risultati tangibili delle proprie azioni, la vita eterna dei Krivič dovrebbe poter bastare allo scopo.

www.esamizdat.it ◇ F. Lazzarin, *Vita da vampiro nella 'città di N'. La serie tv russa Vampiry srednej polosy tra (sopran)naturalismo e transfer culturale* ◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 135-147.

⁵⁰ E. Nagaeva, *Tysjačeleetnee carstvo*, op. cit., p. 55.

◇ *Living as a Vampire in the City of N. The TV Series Central Russia's Vampires Between (Super)naturalism and Cultural Transfer* ◇

Francesca Lazzarin

Abstract

In this paper we provide an analysis of the first season of the TV series *Central Russia's Vampires*, which was a great success in Russia at the beginning of 2021, both for audiences and critics. In particular, the series will be compared with other products of the horror and fantasy genres that were devoted to vampires in Russian and Western literature and cinema. In addition, its similarity to a certain tradition of Russian magic realism and grotesque will be emphasized, with a special focus on the role of the city of Smolensk and its history. Our aim is to show that *Central Russia's Vampires*, thanks to its cultural references and its hybridity of drama and comedy, is a faithful mirror of Russian society and mentality at the turn of the 2010s and 2020s.

Keywords

Russia, XXI Century, TV Series, Horror, Fantasy, Magic Realism, Vampires, Smolensk..

Author

Francesca Lazzarin completed a PhD in Slavic Studies at the University of Padua in 2012. From 2012 till 2020 she lived in Moscow, where she worked at the Higher School of Economics and the Gorky Literature Institute. She is currently a Research Fellow in Russian Literature at the University of Udine.

Publishing rights

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



© (2023) Francesca Lazzarin

◇ ISSN 1723-4042 ◇

I motivi biblici nella poesia di Sergej Stratanovskij

Giada Scanu

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 149-161 ◇

INTRODUZIONE

SERGEJ Stratanovskij è stato definito con eloquenza “Il poeta di Dio e del dolore, il poeta di Dio, che è dolore”¹. E a ragione: la figura di Dio, nella sua declinazione cupa e minacciosa, inscindibile dalla sofferenza, è infatti presente a partire dagli albori della sua produzione poetica, riconducibili alla poesia *Bog* [Dio, 1968-1972], fino alla raccolta *Nestrojnoj mnogogolosie* [Polifonia disarmonica, 2016], l’ultima pubblicata. Un tema dunque permanente, la cui scoperta è condivisa con gli altri protagonisti dell’*andegraund* leningradese, che immersi nell’“insopportabile *byt*”² della Stagnazione cercano un “antidoto al vuoto spirituale della tarda cultura ufficiale sovietica”³. L’interesse per le questioni religiose emerge nei circoli della *vtoraja kul’tura* parallelamente sul piano letterario e su quello delle manifestazioni culturali. Un ruolo fondamentale in questo senso è rivestito dal fenomeno dei seminari filosofico-religiosi⁴, di cui Stratanovskij può considerarsi un iniziatore, avendo inaugurato presso il proprio appartamento i primi incontri volti allo studio della filosofia religiosa russa⁵. Nel 1974 prende

avvio il seminario filosofico-religioso più rilevante e longevo (durerà fino al 1980), ossia quello di Tat’jana Goričeva, filosofa di professione. Il crescente interesse per le problematiche religiose arriva talvolta ad attirare oltre cento ascoltatori: fra gli assidui frequentatori, il nostro autore⁶. Al numero civico dell’appartamento dei coniugi Goričeva e Krivulin, dove si svolgevano gli incontri, deve il nome il periodico samizdat “37” (1976-1981), “organo di stampa”⁷ del seminario, che raccoglie e diffonde (fra le altre cose) materiali e trascrizioni di quanto discusso negli incontri. Questi, dapprima incentrati sulla cristianità dei primi secoli e sui Padri della Chiesa, proseguono con lo studio delle Scritture, dello gnosticismo, dell’esistenzialismo e della teologia dialettica, con particolare attenzione alla filosofia russa (Berdjaev, Rozanov, Solov’ëv), ma anche occidentale (Jaspers, Kierkegaard, Barth, Tillich, Heidegger)⁸. Si svolgono in seguito conferenze quali *Cristianesimo ed etica* e *Cristianesimo e umanesimo*, ricordate con entusiasmo da Stratanovskij per il loro alto grado di interesse, contrapposto alle meno stimolanti discussioni autorizzate nell’ambito della letteratura ufficiale⁹, a conferma della centralità del discorso religioso nel fervore culturale del sottosuolo leningradese.

La traduzione delle questioni religiose in poesia passa necessariamente attraverso un processo di modificazioni in quanto “La poesia religiosa può esistere solo grazie a una deviazione dalla tradizione religiosa [...] Ciò che è propriamente religioso non si presta all’estetizzazione (e non ne ha bisogno).

¹ N. Eliseev, *Bormotanie vremeni (o stichach Sergeja Stratanovskogo)*, “Arion”, 2010, 3, <<https://magazines.gorky.media/arion/2010/3/bormotanie-vremeni.html>>, (ultimo accesso: 25.05.2023). Ove non espressamente indicato la traduzione è da considerarsi mia – G.S.

² V. Krivulin, *Peterburgskaja spiritual’naja lirika včera i segodnja*, in *Istorija leningradskoj nepodcenzurnoj literatury: 1950-1980-e gody*, a cura di B. Ivanov – B. Roginskij, Sankt-Peterburg 2000, p. 100.

³ J. Von Zitzewitz, *Poetry and the Leningrad. Religious-Philosophical Seminar 1974-1980. Music for a Deaf Age*, Cambridge 2016, p. 1.

⁴ Per indagare i legami che i seminari filosofico-religiosi della *vtoraja kul’tura* intrattengono con le assemblee filosofico-religiose dell’Epoca d’argento si veda J. Von Zitzewitz, *Poetry*, op. cit., pp. 31-39.

⁵ S. Stratanovskij, *Gli anni Settanta: il superamento della paura*, “Enthymema”, 2015, XII, pp. 160-165. Traduzione italiana del testo originale russo apparso su “Pčela”, 1998, 12, revisionato e

aggiornato dall’autore, a cura di Elizaveta Illarionova.

⁶ M. Sabbatini, *Leningrado underground. Testi poetiche samizdat*, Roma 2020, p. 227.

⁷ J. Von Zitzewitz, *Poetry*, op. cit., p. 1.

⁸ M. Sabbatini, *Leningradskij tekst i èkzistenzializm v kontekste nezavisimoj kul’tury 1970-ch godov (seminary, samizdat i poèzija)*, “Europa Orientalis”, 2004, 2, p. 229.

⁹ S. Stratanovskij, *Gli anni*, op. cit., p. 164.

Mentre ciò che è estetico può puntare al religioso”¹⁰.

La sfera del divino tende a manifestarsi in poesia attraverso citazioni e simboli biblici¹¹. Il termine ‘Dio’, per il massiccio utilizzo che se ne fa, subisce uno slittamento semantico per cui “il poeta strania l’essenza trascendentale del divino, sino a ridurla a un rapporto paritario con l’uomo”¹². Dio diventa allora una sorta di “totem linguistico attorno al quale si alternano venerazione e blasfemia”¹³ non è dunque fuori luogo domandarsi se il cosiddetto “rinascimento religioso” degli anni Settanta non sia forse vicino a un “decadentismo religioso”¹⁴. Si è pertanto discusso a lungo se definire o meno questo fenomeno “poesia religiosa” per giungere alla conclusione che

doctrinally speaking, the poetry of the foremost representatives of the Leningrad underground cannot be called “religious”, let alone “Christian”. [...] Its irreverence and occasional outspoken blasphemy notwithstanding, this poetry testifies to a consciousness that is not content with the limits of the material world; it is expression of a deep longing, the longing that is the basis of any religious impulse. [...] The samizdat poets were seekers rather than prophets with a clear message to tell¹⁵.

Partendo da questo presupposto, utile a inquadrare il significato primario del ricorso ai motivi religiosi in Stratanovskij, ma da non intendersi come limite temporale dell’analisi, il presente articolo si propone di prendere in considerazione alcuni componimenti stratanovskiani rappresentativi, che contengano riferimenti biblici espliciti. Rimarranno esclusi quelli aventi per tema un generico Dio o generici attributi della religione. Rintracciando i precisi rimandi al testo biblico sarà possibile individuare le modifiche apportate dal poeta nella sua reinterpretazione del testo. Verranno inoltre identificati i temi, le strategie espositive e le scelte linguistiche caratterizzanti, osservando come e fino a che punto queste varino nel corso del tempo. Spiegazioni e scritti critici del

poeta stesso chiariranno ulteriormente il rapporto del nostro autore con i Testi.

“V STRACHE I TREPETE” COME ARCHETIPO VETEROTESTAMENTARIO

Nel 1979 appare in *samizdat* il ciclo *V strache i trepete* [Con timore e tremore]¹⁶, che alla luce della produzione successiva può essere considerato un archetipo della concezione di Dio e del trattamento riservatogli dal poeta. Elemento unificatore del ciclo è una figura divina fonte di sofferenza. Dapprima il destinatario delle pene è un singolo uomo e Dio sembra essere mosso da una sorta di sadismo beffardo, a seguire però la macchinazione che sta dietro la sofferenza cambia strategia e procede all’insegna della casualità, il che ne estende il raggio di azione. Dio agisce come “destino onnipotente e indifferente”¹⁷. La corrispondenza fra Dio e il destino è teorizzata da Stratanovskij, non credente, nelle *Voprosy religii*: “Dio per me non è l’Assoluto, ma il destino, il destino dell’Esistenza [...]. La conferma di una tale comprensione di Dio la trovo nell’Antico Testamento. [...] Attraverso il destino del popolo eletto da Dio filtrano il destino dell’Esistenza e anche quello del singolo uomo”¹⁸. Da questa interpretazione scaturisce la chiave di lettura dell’Antico Testamento: “L’uomo è sottomesso a Dio-Destino, è peccatore e mortale. Di questo ci parla ininterrottamente l’Antico Testamento”¹⁹. Il ciclo non rimanda a episodi biblici concreti, ma il titolo è una citazione dagli Atti degli Apostoli (Eb 12, 21; 1Co 2, 3; Fl 2, 12), mediata da *Timore e tremore* di Kierkegaard (1843). Se per il filosofo timore e tremore sono “condizione necessaria del movimento dell’uomo verso Dio”, per Stratanovskij si tratta della “condizione necessaria dell’esistenza dell’uomo nel mondo [...] fondamento della sua esi-

¹⁰ E. Pazuchin, *V poiskach utračennogo begemota*, “Beseda”, 1984, 2, pp. 136-138.

¹¹ M. Sabbatini, *Pafos iurodstva v leningradskom podpol’e*, “Toronto Slavic Quarterly”, 2009, 28, <<http://sites.utoronto.ca/tsq/28/sabbatini28.shtml>> (ultimo accesso: 25/05/2023).

¹² M. Sabbatini, *Leningrado*, op. cit., p. 276.

¹³ Ivi, p. 275.

¹⁴ E. Pazuchin, *V poiskach*, op. cit., p. 133.

¹⁵ J. von Zizewitz, *Religious Verse in Leningrad Samizdat: Origins and Confluences*, “Enthymema”, 2015, XII, pp. 77-78.

¹⁶ Questo come altri testi apparsi dapprima in *samizdat* vengono in seguito inseriti nelle pubblicazioni ufficiali; molti sono inoltre i testi che, apparsi inizialmente in una certa raccolta, sono riproposti in raccolte successive. Per le precise collocazioni di ogni poesia nelle varie raccolte si rimanda a *Sergej Stratanovskij: biobibliografičeskij ukazatel’*, a cura di A. Lapidus et al., Sankt-Peterburg 2019.

¹⁷ K. Mamontov, *Poèzija Sergeja Stratanovskogo*, “Časy”, 1981, 34, p. 191.

¹⁸ S. Stratanovskij, *Voprosy religii. Tri pis’ma*, “Dialog”, 1980, 2, p. 1.

¹⁹ Ivi, p. 5.

stenza fisica e spirituale”²⁰. Ecco che la lettura del Testo si imbeve di quell’esistenzialismo respirato e studiato nel sottosuolo di Leningrado, che l’autore stesso riconosce come diretta influenza sulla sua poesia²¹. Notiamo come la rappresentazione umana di Stratanovskij sia sovrapponibile alla nozione di esistenza all’interno del movimento esistenzialista, la quale “concerne esclusivamente l’uomo (è il suo modo di essere al mondo) [...]”; dell’uomo connota soprattutto la finitezza, il limite, la condizione di scacco [...]”²².

IL CICLO “BIBLEJSKIE ZAMETKI”

Il ciclo *Biblejskie zametki* [Appunti biblici, 1978-1990] lega nove componimenti. I primi due hanno carattere introduttivo e connotano nuovamente Dio come insofferente, subdolo, volubile. I componimenti 3, 4 e 5 si configurano come riscritture di episodi biblici precisi; il nono presenta alcune coordinate che potrebbero rimandare al libro di Rut; i rimanenti sono episodi di fantasia ma coerenti all’immaginario veterotestamentario. In generale (con poche eccezioni, come si vedrà in seguito) Stratanovskij non si limita a inserire suggestioni bibliche nei suoi testi, ma tesse una complessa tela servendosi a piene mani del materiale testuale delle Scritture, rimaneggiate eppure rimanendo all’interno di quella cornice narrativa. La tecnica più utilizzata è pertanto quella della riscrittura. Secondo A. Levin le riscritture di Stratanovskij riuscirebbero nel compito di arricchire in maniera personale il testo, addirittura “senza suscitare l’idea – comune in questi casi – che la copia sia peggio dell’originale: non è una copia”²³. Si tratta talvolta di ripercorrere interi episodi, come nel caso di Isacco e Abramo (Gen 22, 1-18) o meglio *Isaak protiv Avraama* [Isacco contro Abramo, 1990]. La prima fondamentale differenza fra questa riscrittura e il brano a cui si riferisce è lo spostamento del *focus* dal rapporto Abramo-Dio (rapporto spiri-

tuale, di fede per eccellenza) all’esperienza concreta di Isacco. Quest’operazione è in linea con quanto Stratanovskij dichiara essere il fulcro della sua indagine poetica: innanzitutto l’esperienza umana, più che l’esperienza mistica²⁴. Isacco racconta in prima persona l’accaduto e viene dotato di umanissimi sentimenti: impotente al cospetto “di una forza [...] che contraddice il suo senso di giustizia”²⁵, non teme di disinteressarsi esplicitamente del ruolo che assumerebbe nella vicenda Dio o qualsivoglia angelo, quest’ultimo definito con un prestito settecentesco *mimoletjaščij* [trasvolante nei pressi]. Con un assaggio di sperimentalismo linguistico che condensa mandante, esecutore e arma del delitto, Abramo compare subito intento ad affilare il suo *bogonož* [Diocoltello], tipico neologismo stratanovskiano costruito con parole assolutamente ordinarie, le cui connotazioni vengono ampliate²⁶.

Il patriarca segue dapprima una parabola ascendente che va dalla cupezza alla ferocia:

Рядом отец Авраам,
над точильным склонившийся камнем,
Темный, как туча на небе,
точит свой Богонож.
[...]
Только тогда,
когда дикой тропой мы взойшли на какую-то гору
И дрова разложили,
только тогда я взглянул
Аврааму в глаза
и увидел глаза человека
Ставшего тигром.
Хищным прыжком
прыгнул он на меня²⁷.

²⁰ A. Kalomirov, *Tre' ja kniga Sergeja Stratanovskogo*, “Severnaja počta”, 1979, 4, p. 24.

²¹ M. Sabbatini, *Interv'ju M. Sabbatini s Sergeem Stratanovskim*, “Europa Orientalis”, 2004, 2, p. 251.

²² E. De Caro, *Esistenzialismo*, Milano 1997, p. 21.

²³ A. Levin, *Dvuchgolovaja teodiceja s posledujuščim eë oproverženiem*, “Znamja”, 1995, 7, <<https://www.ruthenia.ru/60s/kritika/levin.htm>> (ultimo accesso: 22.11.2023).

²⁴ S. Zav'jalov, *Geroj èto socialno priemlemyj prestupnik. Beseda Sergeja Stratanovskogo s Sergeem Zav'jalovym*, “Textonly”, 2001, 8, <<http://www.vavilon.ru/textonly/issue8/strat.html>> (ultimo accesso: 22.05.2023).

²⁵ J. Von Zitzewitz, *Poetry*, op. cit., p. 172.

²⁶ Ivi, p. 177.

²⁷ “Accanto mio padre Abramo / chino sulla pietra molatrice / Scuro come una nube in cielo / affilava il suo Diocoltello // Soltanto dopo essere saliti / per un sentiero scabroso su un monte / e aver collocato la legna, / soltanto allora guardai / Abramo negli occhi / e vidi gli occhi di un uomo / Mutatosi in tigre // Con un balzo predatore / mi si avventò addosso.”, S. Stratanovskij, *Biblejskie zametki: Isaak protiv Avraama*, in *Izbornik: stichi 1968-2016*, Sankt-Peterburg 2019, p. 127 [salvo ove diversamente indicato, le liriche in originale sono tratte dal volume sopraccitato, pertanto le prossime note riporteranno solo la pagina di riferimento]. Traduzione italiana di A. Niero, in S. Stratanovskij, *Buio diurno*, a cura di A. Niero, Torino 2009, pp. 55-57.

Poi la parabola di Abramo precipita bruscamente fino al patetismo:

“Мальчик мой долгожданный, —
отец лепетал со слезами, —
Мальчик мой Исаак,
ты спасен от Господних зубов
За мое послушанье,
за хождение мое перед Богом,
И отныне наш род
воссияет в пустотах веков,
И по Божьему слову
та область, где странствуем ныне,
Станет нашей землей”²⁸.

In linea con la conclusione biblica l’uccisione viene scongiurata appena in tempo: è la ricompensa per l’ubbidienza di Abramo, ma lo slancio emotivo dell’uomo verso la gloria della stirpe che dovrebbe attenderli appare grottesco al lettore, intento a osservare la scena con gli occhi di un figlio per caso scampato alla morte per mano del proprio padre fanatico. E se il punto di vista è questo, un Dio capace di simili trovate imperscrutabili non può che apparire espressamente crudele, finanche meschino, tanto da farsi attribuire nei versi “или грозный раздумал Господь, / чавкая, есть мою плоть” [o il terribile Signore a essersi risolto / a non mangiare biasticando la mia carne] un verbo come *čavkat’* [masticare ad alta voce, biasticare], al limite della volgarità.

L’accettazione a ogni costo del volere di Dio e la presunzione della sua bontà sono problematizzate anche nella poesia successiva del ciclo, *Kto èto byl ja ne znaju...* [Chi fosse, non so...], 1982], che riscrive la Pasqua ebraica e la fuoriuscita dall’Egitto (Es 11-12; 15-16). La voce narrante è quella di un (ex) ragazzino: dopo Isacco è il secondo protagonista in giovanissima età presente nel ciclo, seguito da un terzo nel nono componimento. Questa scelta non è casuale, anzi

the perspective of the frightened child goes a long way towards explaining the representation of God as a punishing hand from above. The choice of the child as the archetype of the victim reveals the forces that are at work when a weaker person is

victimized. Only the perspective of the child-victim seems radical enough to be able to expose the main ill that has beset Stratanovskii’s world²⁹.

Attraverso i ricordi del ragazzo viene dipinta un’immagine vivida del pasto pasquale, assente nella Bibbia, che si limita a fornire indicazioni su come celebrarlo. Stratanovskij immagina invece la tensione che doveva accompagnare i commensali, al corrente di quanto sarebbe accaduto al di fuori della propria abitazione. Si noti che laddove il testo biblico definisce quest’ultima *dom* [casa], il poeta abbassa il livello a *barak* [baracca], elemento ‘paesaggistico’ piuttosto sovietico. Il *byt* si intromette anche in quella che dovrebbe essere tragedia solenne: Dio punisce l’Egitto uccidendo in ogni famiglia il primogenito e per farlo si serve di un *mjasnickij nož* [coltello da macellaio]. Il divino è ricondotto al prosaico, l’onnipotenza si appoggia a un comune manufatto, alto e basso si mescolano in un processo di ibridazione che “assurge al rango di principio costituente dello stile”³⁰. Questo processo caratterizza ancor più l’ottavo componimento, *Vot i vernulis’ domoj...* [Ed eccoci tornati a casa...], 1983]. Qui il poeta contamina di specificità sovietiche il ritorno degli esuli dalla prigionia babilonese e la ricostruzione del Tempio sotto la guida di Esdra (Esd 1-6). Questi è un novecentesco leader, che incita alla *udarnaja strojka* [edificazione d’assalto], che ha facoltà di conferire titoli come *proizvoditel’ rabot* [capomastro], contratto nei versi in *prorab* secondo quel processo di creazione lessicale per abbreviazione così diffuso in URSS. A rievocare Stalin in Esdra è infine l’epiteto di *programmist narodnogo ščast’ja* [programmatore della felicità popolare], che rievoca la didascalica di alcuni noti poster propagandistici. Ma l’ambientazione è perfettamente biblica, i toni del discorso lo sono e il contrasto è acuito dall’accostamento di parole come *prorab* ad altre dalla grafia antiquata come *userd’e* [zelo], scelta al posto della più comune *userdie*. Ne risulta una destabilizzazione degli automatismi del linguaggio ufficiale sovietico:

²⁸ “Figlio mio tanto atteso, — / farfugliava in lacrime mio padre, / Isacco figlio mio / ti ha scampato ai denti del Signore / La mia obbedienza / e il mio camminare al Suo cospetto / E d’ora innanzi la nostra stirpe / rifulgerà nel vuoto dei secoli / E secondo la Parola del Signore / la regione dove oggi peregriniamo / diventerà la nostra terra”, p. 128. Traduzione italiana di A. Niero, Ivi, pp. 57-59.

²⁹ J. Von Zitzewitz, *Poetry*, op. cit., p. 173.

³⁰ V. Krivulin, *Skvoz’ prizmu boli i užasa*, in S. Stratanovskij, *Tma dnevnaja. Stichi devjanostych let*, Moskva 2000, p. 180.

given that the elevated register of contemporary Russian had been monopolized by official Soviet discourse with its relentless and undifferentiated pathos, and as a result was irredeemably compromised, one of the attractions of classical and biblical topics and the concomitant lexicon was that they offered an alternative elevated register, instantly recognizable to the initiated³¹.

Tornando all'episodio della Pasqua, questo è superato grazie a un rapido *flashforward*: Israele ha lasciato l'Egitto e, lungi dal trovare la terra agognata, è ora disorientato nelle lande desolate, dove patisce la fame e la sete con le sue mandrie. Di fronte a questa condizione il ragazzo ha il coraggio di porre ad alta voce tre interrogativi lapidari:

“Кто Он? — спросил я тогда. —
Для чего Он увел нас отсюда?
Что Ему надо от нас?”³²

Anche il procedere eroico della narrazione biblica analoga mostra di quando in quando delle crepe, ma se nel testo biblico le lamentele sono sempre placate dall'intervento miracoloso di Yahweh e si risolvono nel rinnovato invito a seguire la sua via fino alla terra promessa, qui i quesiti del ragazzo rimangono sospesi.

ELIA E GIOBBE: QUESITI SOSPESI

Stratanovskij ha dichiarato: “Sia nel Nuovo sia nell'Antico Testamento io rintraccio la collisione dell'uomo con le domande ultime dell'esistenza e della scelta”³³. Se sono le domande a interessare, è chiaro perché il motivo dei quesiti irrisolti torni così spesso. Il dubbio, che pure i Libri biblici come si è visto non escludono, ma dipanano con facilità, è di frequente assolutizzato dal poeta. Significativo che con *Razmyšlenie proroka Ilii* [Riflessione del profeta Elia, 2010] il dubbio si insinui anche in uno dei più ferventi profeti di Yahweh, ultimo fra i fedeli:

А потом я задумался —
Где же, однако, Бог?

На Синае, за тучами?
В землетрясении? В ветре,
Дующем из пустыни
и вершины деревьев колеблющем?
Или в трепете лиственном,
в веянье еле заметном,
С неба мирного веющем?³⁴

Il passo biblico di riferimento (1Re 19, 11-12) colloca Elia nel Sinai, dove una serie di fenomeni atmosferici violenti quali il vento, il terremoto, il fuoco, precedono il manifestarsi di Dio. Stratanovskij traspone in poesia tutti i luoghi e i fenomeni che il passo biblico ipotizza possano accogliere Dio, ma nessuna di queste possibilità è negata o affermata dal poeta, ognuna è seguita da un punto interrogativo: anche la “brezza leggera”, nella quale, stando al brano originale, Dio infine si rivela. La scena in questione nell'Antico Testamento è ricca di *pathos* e di attesa, segue le gesta di Elia (uccisione dei profeti di Baal per riaffermare il nome di Yahweh) e precede il manifestarsi di Dio, mentre l'azione è assente nel testo poetico, che parrebbe configurarsi come una riflessione senza tempo. Solo l'avverbio di tempo iniziale “dopodiché”, rafforzato in originale dalla congiunzione avversativa *a* [ma], suggerisce un cambio di rotta rispetto a un pensiero o un avvenimento precedente. Questo non è reso noto nei versi, ma richiamando alla memoria i versetti biblici (1Re 18, 20-40), è chiaro che ci si trovi al cospetto della trasfigurazione di Elia da ultimo fervente seguace di Dio — capace di uccidere per ristabilirne il prestigio — a uomo pensoso. Il componimento cristallizza l'assenza di Dio, radica il dubbio e si conclude con un punto interrogativo: dunque non vi è risoluzione e non si tratta più di capire come Dio apparirà sulla Terra, bensì di capire dove e se è presente in ultima istanza.

Ancora più pungente delle domande di Elia è la sete di risposte del Giobbe stratanovskiano, uomo vessato per eccellenza, su cui il poeta torna più volte. Nella Bibbia (Gb 1-2) Satana provocatore invita Dio a mettere alla prova la fede del pio Giobbe, uo-

³¹ J. Von Zitzewitz, *Poetry*, op. cit., p. 178.

³² “Chi è Costui? — chiedi allora. — / Egli a che scopo ci ha condotto via? / Che cosa vuole Egli da noi?”, p. 129. Traduzione italiana di A. Niero, *Buio*, op. cit., p. 61.

³³ “Sia nel Nuovo sia nell'Antico Testamento io rintraccio la collisione dell'uomo con le domande ultime dell'esistenza e della scelta”, S. Zav'jalov, *Geroj*, op. cit.

³⁴ “Dopodiché mi son fatto pensoso / Dio dov'è, tuttavia? / Sul Sinai, al di là delle nubi? Nel terremoto? Nel vento / Che dal deserto soffia / e fa oscillare le cime degli alberi? / O nel fremito delle foglie, nella brezza che appena si avverte / Spirare da un cielo cheto?”, p. 331. Traduzione italiana di A. Niero, in S. Stratanovskij, *Graffiti*, a cura di A. Niero, Firenze 2014, p. 139.

mo retto: Giobbe viene in rapida successione privato dei beni, dei figli e della salute. Supera in un primo momento le sfide accettando il volere di Dio, solo dopo una settimana di sofferenze a causa di una piaga maligna maledice il giorno in cui è nato. Da qui prende avvio una serie di discorsi con tre amici, nei quali l'uomo dà libero sfogo ai suoi lamenti contro Dio. Fin qui Antico Testamento e testi poetici sono pressoché convergenti, salvo il fatto che in *Bog govoril Iovu* [Dio diceva a Giobbe, 1999] Dio comunica esplicitamente all'uomo cosa sta per accadere, come fosse una propria iniziativa:

Бог говорил Иову:
 “Слишком тебя я берег
 И от напастей берег
 И от туманных дорог
 Где без лица и ног
 Шляется лишь Ничто
 И вот задул из пустыни
 ветер скорби великой
 И время настало узнать
 Кто ты есть перед Богом”³⁵

Il componimento non esplicita i successivi supplizi di Giobbe, ma li preannuncia con considerevole aumento di *pathos* e con l'ermeticità caratterizzante le immagini stratanovskiane, che per questa qualità sono state addirittura definite “perfettamente bibliche”³⁶. In particolare il versetto biblico “и вот, большой ветер пришел из пустыни” [ed ecco un grande vento venne dal deserto] (Gb 1, 19) è rievocato nei versi “И вот задул из пустыни / ветер скорби великой” [Ed ecco ha preso a soffiare dal deserto / un vento di grande afflizione]. La sofferenza, considerando quanto diffusamente il poeta ne scrive, sembrerebbe essere “la principale esperienza spirituale dell'umanità”³⁷. In presenza di una sofferenza insopportabile e inascoltata come quella che colpì Giobbe, sorge spontanea la domanda “Se

Dio c'è, allora mi ha lasciato. E se non c'è niente oltre al dolore, allora è Dio stesso questo dolore?”³⁸. Se l'epilogo biblico della vicenda vede l'intervento di Dio, che riconduce la ribellione di Giobbe all'umiltà (questi si pente sinceramente delle proprie parole e in conclusione riacquista nuovi beni e nuovi figli, in un contesto di rinnovata felicità), dovrebbe ormai risultare chiaro come il rimaneggiamento di Stratanovskij deformi questo lieto fine e gli sostituisca un'infinita dilatazione delle questioni poste da Giobbe. Un accenno in questo senso si trova in *V den' Roždestva – tam na nebe...* [Il giorno di Natale, lassù in cielo..., 2003], dove Giobbe si differenzia dalle altre figure bibliche liete per il suo essere ‘meditabondo’. È poi nuovamente protagonista nella poesia *Iov i arab* [Giobbe e l'arabo, 2005], che si sviluppa nel dialogo fra l'ormai noto personaggio biblico e un personaggio puškiniano tratto da “*I putnik ustalyj na Boga roptal...*” [E lo stanco viandante si lagnò con Dio...], nona lirica del ciclo *Podražanie Koranu* [Imitazione del Corano, 1824]. I due personaggi sono accomunati “da una medesima sorte di impossibile restituzione del passato”³⁹ infatti se Giobbe ha esperito lungamente l'agonia, il viandante è stato punito da Dio con un sonno durato anni, causa le sue lamentele. L'epilogo della vicenda puškiniana è affine a quello del Corano: risvegliatosi vecchio, il viandante piange e china la testa, dunque ritrova l'umiltà, il mondo rinverdisce ed egli riacquista la giovinezza. Ma l'armonia ripristinata è sempre messa in discussione da Stratanovskij, che lo presenta subito come *čelovek nesčastlivyj* [uomo infelice]. L'arabo si reca da Giobbe per confrontare le loro seconde vite, convinto che, a differenza sua, l'altro abbia ritrovato la felicità. Giobbe smentisce però la convinzione che i doni di Dio abbiano ristabilito il benessere di un tempo:

Бог меня задарил,
 чтобы я прекратил свои вопли
 И забыл о погибших
 от хищных мечей савейских.
 Их-то было зачем?
 [...] Пусть я в чем-то виновен,

³⁵ “Dio diceva a Giobbe: / ‘Troppo ti ho preservato / Sia dalle disgrazie preservato / Sia dalle strade nebbiose / Dove senza volto e gambe / Gironzola soltanto il Nulla / Ed ecco che ha preso a soffiare dal deserto / un vento di grande afflizione / Ed è venuto il tempo di sapere / Davanti a Dio chi tu sia veramente’”, S. Stratanovskij, *Bog govoril Iovu*, in *Buio*, op. cit., p. 164. Traduzione italiana di A. Niero, in *Buio*, op. cit., p. 165.

³⁶ E. Pazuchin, *V poiskach*, op. cit., p. 142.

³⁷ R. Karasti, *Pust' on zapišet*, “Zvezda”, 2005, 5, <<https://magazines.gorky.media/zvezda/2005/5/pust-on-zapishet.html>> (ultimo accesso: 22.11.2023).

³⁸ Ibidem.

³⁹ A. Niero, *Graffiti*, op.cit., p. 158.

но их-то вина, в чем?
Кто умен и учен,
пусть объяснит мне все это,
Если сам Бог не хочет
никому ничего объяснять⁴⁰.

Malgrado la ricchezza ritrovata e l'ideale superamento della disgrazia, Giobbe si sente nutrito da un *drevnij i medlennyj jad* [veleno antico e lento], ciò che desidera veramente non è la gioia ma una *jadovitaja mudrost'* [venefica saggezza]. La sua forte vena critica ha suggerito l'idea di un Giobbe

che si direbbe parzialmente declinato à la Dostoevskij, ossia intingatosi a chiedere lumi sulla ratio del Dio veterotestamentario che lo ha privato dei figli [...] così come Ivan Karamazov era intellettualmente inchiodato allo scandalo della sofferenza dei bambini in questo mondo [...]⁴¹.

LA SCELTA

Facendoci guidare dalla citazione che ha aperto il paragrafo precedente possiamo affermare che Elia e Giobbe sono perfetti interpreti delle “domande ultime dell'esistenza”. Mentre, per quanto riguarda la “collisione con la scelta”, Stratanovskij attinge al già frequentato Libro di Esdra. La vicenda di *Vozvraščenie v Vavilon* [Ritorno a Babilonia, 2005] è di fantasia, ma innestata su un racconto ben preciso (Esd 9-10): Esdra, ricevuti pieni poteri dal re persiano, stabilisce a Gerusalemme un ordine ierocratico e chiama a raccolta il popolo per comunicare la sua riforma contro i matrimoni misti. L'atmosfera inaugurale della poesia è vagamente mesta per la presenza di una leggera pioggia, in contrasto con la solennità della riunione dai toni accesi e con il carisma che doveva mostrare un uomo politico come Esdra. Il legislatore è definito nei versi “creatore di una nuova vita”, con un termine retorico e antiquato, già proprio dello slavo ecclesiastico, *zižditel'* [creatore], che è di solito epiteto riservato a Dio, come se in questo componimento ne facesse le veci.

La riforma di Esdra è radicale e l'annuncio procede con toni perentori: l'ordine è di lasciare andare le proprie mogli non ebreo, descritte come sfrontate sobillatrici che corrompono la fede a favore dei loro dei. L'aggettivo possessivo è reso con la forma vernacolare *ichnij* [loro] e altrettanto colloquiale è nel verso successivo il verbo *ubirat'sja* [andarsene]. A seguire il livello linguistico torna ad attestarsi sul tono biblico, con l'inversione poetica fra determinato e determinante *potomkov Iakova dom* [dei discendenti di Giacobbe la casa] e soprattutto con la formula pseudobiblica *tak Gospod' govorit* [così il Signore dice], ricorrente nella Bibbia con l'inversione verbo-soggetto *tak govorit Gospod'* [così parla il Signore]. Compare ancora una volta lo stilema preferito dal poeta: lingue diverse collidono e danno vita a inaspettati “mostri stilistici”⁴².

Tramite la ripetizione dei versi iniziali la pioggia accompagna la voce narrante fino alla riunione e di nuovo verso casa, il parallelismo però è progettato per spezzarsi nello scontro fra la veemenza del predicatore nella piazza e la premura della donna sulla soglia:

Дождь какой-то безжизненный
Лил в тот день,
и пришел я домой весь промокший,
И жена-вавилонянка
меня у порога встретила,
Сняв одежды с меня,
их у огня развесила
И до утра их сушила.
А потом мы вдвоем
тронулись в путь далекий —
На восток, в Вавилон — город громкий,
Город хищный
и в лапах звериных державно
Когтивший народ мой еще недавно.
Вдоль холмов, долго-долго
Шли мы с женой в Вавилон...⁴³

⁴⁰ “Dio mi ha subissato di doni / affinché io smettessi di urlare / E scordassi coloro che caddero / sotto le spade rapaci sabee. / Costoro, costoro a che scopo? [...] Sia pure che io abbia delle colpe / ma la loro in cosa consiste? / Chi è intelligente e dotto / mi spieghi tutto ciò; / Qualora Dio stesso non voglia, / nessuno mai potrà spiegare nulla”, pp. 341-342. Traduzione italiana di A. Niero, in *Graffiti*, op. cit. p. 143.

⁴¹ A. Niero, *Liriche scabre sul crudo dei muri*, ivi, p. 17.

⁴² O. Rogov, *O poëzii Sergeja Stratanovskogo (Očerki russkoj nepodcenzurnoj poëzii vtoroj poloviny XX veka. Stat'ja vtoraja)*, “Volga”, 1999, 9, <<https://magazines.gorky.media/volga/1999/9/o-poezii-sergeya-stratanovskogo.html>> (ultimo accesso: 22.11.2023).

⁴³ “Una pioggia come senza vita / Cadeva quel giorno, / e io tornai a casa tutto fradicio, / E mia moglie babilonese / mi accolse sulla soglia, / Toltimi gli abiti di dosso, / li appese accanto al fuoco / E li asciugò fino al mattino. / E poi noi due insieme / iniziammo un lungo cammino — / Verso est, verso Babilonia — città chiassosa / Città rapace / che nelle zampe ferine dispotica / aveva ghermito il mio popolo poco prima. // Lungo le colline ancora e ancora, / Camminai con mia moglie verso Babilonia...”, p. 345.

Nella Bibbia pochi dissentono con Esdra e tutti si risolvono a cacciare via le proprie mogli, mentre il componimento mostra una nuova ribellione rispetto alle imposizioni che sono e politiche e divine. La decisione rapida ma sofferta del protagonista di tornare verso la “città rapace” sembra venire da sé di fronte alla devozione della moglie, una scelta dunque che privilegia l’umano sul divino e al contempo il personale sul politico⁴⁴ la vita privata viene protetta, l’ubbidienza ai leader problematizzata.

DALLA METAFISICA ALL’URGENZA NEOCIVILE

Vale ora la pena, prima di introdurre un nuovo approccio ai Testi, di fermarsi un istante a fare il punto sul percorso poetico di Stratanovskij. Il grado di sperimentalismo del nostro autore può dirsi moderato, l’evoluzione della sua poetica non procede mai per brusche virate e i temi, una volta emersi, tendono a permanere nel tempo. Un’importante tendenza evolutiva però esiste: il progressivo passaggio dalla ‘ lirica pura ’ a quella imperniata su tematiche sociali, politiche e religiose⁴⁵. Questo mutamento, che investe tutti i pur diversificati orizzonti d’interesse dell’autore, è osservabile anche circoscrivendo l’analisi al filone tematico biblico-religioso.

Agli albori della sua produzione domina la metafisica, ne è un esempio la già citata *Dio*. Questo Dio è però tanto evanescente che non si può parlare di motivi biblici almeno fino a *Fantazija na temu pervogo psalma* [Fantasia sul tema del primo salmo, 1972], dove il testo di partenza (Sl 1) sembra essere la base per un esercizio di stile e di trasposizione: l’attenzione è sui dettagli, sulla cura della lingua, sull’atmosfera, ma il poeta rimane tutto sommato coerente alla traccia di partenza. Da questo momento in poi il poeta andrà intensificando il dialogo con il testo biblico per scoprirvi nuove possibilità e gradualmente l’eredità cristiana diventerà per lui lo strumento principale per indagare il mondo circostante⁴⁶. I componimenti analizzati finora si potrebbero dire rappresentino una tappa intermedia, nonché

la più lunga, dell’ideale evoluzione poetica: per oggetto hanno perlopiù fatti concreti, la loro ‘pasta’ è tutta veterotestamentaria, solo alterata nel punto di vista quanto serve ad aprire nuove prospettive sulla vicenda in esame. Così facendo si ragiona sia su questioni che toccano l’uomo di ogni tempo e luogo (la presenza di Dio, il dolore) sia su problemi forse meno universali e più legati alla vita in Unione Sovietica, ma in qualche modo sempreverdi (l’ubbidienza). Questo è l’approccio più prolifico in assoluto, tanto che investe quarant’anni di produzione poetica.

Le tematiche sociali del vivo presente si fanno brucianti negli anni Novanta, ma è a partire dal primo decennio del Duemila che si osserva un utilizzo palesemente mutato dei rimandi biblici. Un esempio, che permette un’incursione nel Nuovo Testamento, è *Russkij biznesmen v Patmose* [Un uomo d’affari russo a Patmos, 2008], dove il vago riferimento è all’Apocalisse di Giovanni. Sull’isola greca di Patmos sorge infatti un monastero dedicato a San Giovanni Teologo, il che rende particolarmente coerente il rimando alle profezie. Ma se dallo Stratanovskij della fase precedente appena ripercorsa ci saremmo aspettati un rimaneggiamento stilistico e semantico di almeno una profezia, qui il riferimento non è a nessuna di esse in particolare:

Вот он — Патмос: море, скалистый мыс,
За отелем лежит многоотельный пляж,
И в кафе у причала утренний ветер свеж...
Не сбылись те пророчества, не сбылись⁴⁷.

La funzione di questo elemento generico che richiama alla mente scenari catastrofici è fungere da contrasto con il “languore balneare” in cui si crogiola l’uomo d’affari russo. Assolto il proprio dovere, il sottotesto biblico lascia spazio in tutta la seconda e in quasi tutta la terza strofa alla critica sociale. È questo, infatti, che ora preme al poeta:

А в России сегодня у власти Тень,
И все время дрожишь, что отнимут бизнес.
Здесь же — пляжная нега, живая лень...
Неужели лучшее в жизни — праздность?

⁴⁴ Corrispondenza personale con l’autore datata 06.01.2023.

⁴⁵ S. Stratanovskij, *Biografičeskaja spravka*, <http://www.poetry-bible.ru/pages/stratanovskij_sergej/> (ultimo accesso: 25.05.2023).

⁴⁶ J. Von Zitzewitz, *Poetry*, op. cit., p. 166.

⁴⁷ “Eccolo, Patmos: il mare, un roccioso promontorio; / Dietro l’hotel — la spiaggia e corpi a brulicare, / Fresca è la brezza mattutina nel caffè, al molo... / Non s’avverarono le profezie, non s’avverarono.”, p. 314. Traduzione italiana di A. Niero, in *Graffiti*, op. cit., p. 87.

Мы не верим ни в Бога, ни в Страшный суд,
 Нам приятны купанья и свежий воздух,
 На фи́га нам Россия... Остаться бы тут,
 Обретя от заботы и дела отдых⁴⁸.

Nel 2014, con l'annessione della Crimea e lo scoppio della guerra nel Donbass, l'attualità si fa ancora più pressante, è forse il culmine dell'urgenza 'neocivile'⁴⁹ che investe il poeta. Con *I opjat' Avraam...* [E di nuovo Abramo..., 2015] Stratanovskij ricorre di nuovo alla Genesi (Gen 22, 1-18) per leggere la contemporaneità:

И опять Авраам
 посылает на гибель сына,
 На Донбасс добровольцем...
 Ступай, мол, без страха, сынок,
 Так как я в свое время,
 потому что профессия война —
 Убивать не жалея
 и самому быть убитым,
 Если Бог пожелает...⁵⁰

L'espressione *esli Bog poželaet* [se Dio vorrà], non comune e formulaica quanto *dast Bog* [se Dio vuole], ma ad essa ispirata e tendenzialmente augurale, chiude l'ultimo verso con un certo sarcasmo inscindibile dalla tragicità⁵¹.

I riferimenti geografici espliciti non lasciano dubbi sull'identificazione del tema nella viva realtà e sul piglio impegnato, concentrato su un presente che sembra ripetere le dinamiche di un epico passato. È vero che già nel 2000 Krivulin osservava in Stratanovskij una generale tendenza ad azzardare analogie storiche fra le tragedie del passato e quelle del presente, individuando come fonti del terrore di tutti i tempi il volere del Creatore e la natura mostruo-

sa dell'uomo⁵². In questa concezione della storia, già consolidata anche nella poesia non religiosa del nostro autore, gli eventi rilevanti si ripetono e rimangono per sempre attuali, da qui l'utilizzo di archetipi culturali come strumento per gettare luce sugli eventi della storia più recente⁵³. Tuttavia, a differenza di quanto già visto, per esempio, in *Appunti biblici*, dove storia biblica e storia sovietica si fondevano lungo tutto il racconto, il filtro culturale anticheggiante ispirato alle Scritture funge qui solo da introduzione e non pervade il testo. È dunque possibile ritenere questo un nuovo approccio, con cui Stratanovskij si sofferma su "destini emblematici di scacco esistenziale o su storture sociali [...] il tutto iniettato di riferimenti cultural-religiosi che hanno appunto il compito di astrarre dalla contingenza il fatto in sé, proiettandolo su uno scenario meno transeunte"⁵⁴.

NUOVO TESTAMENTO: FRA CRITICA E POESIA

La rielaborazione del Nuovo Testamento segue alcune consuetudini proprie dei già visti motivi anticotestamentari, innanzitutto il punto di vista inedito e talvolta controcorrente, come quando in *Apokrif ob Iude* [Apocrifo su Giuda, 2006] viene data voce al personaggio più invisibile dell'intera tradizione neotestamentaria:

Видит Бог — я не думал,
 что Он будет унижен, казнен.
 Знает Бог — я не думал
 о распятии крестном, а думал:
 Будет суд здравомудр
 и присудит к изгнанию за бунт
 Против отчих законов...
 К изгнанию в пустыню всего лишь⁵⁵.

Il dubbio, che il poeta ama insinuare nelle figure più rette, investe in *Apostol Pavel* [Paolo Apostolo, 1999] anche il valore dell'operato di Paolo, ripercorso

⁴⁸ "Ma oggi, in Russia, è l'Ombra a comandare, / Temi che ti sottraggano la ditta e tremi sempre. / Qui, invece, indolenza viva, languore balneare... / Possibile che il meglio della vita sia — far niente? // Noi non crediamo in Dio né nel Giudizio Universale, / Bagni e aria fresca ci aggradano, / Ce ne freghiamo della Russia... Ah, poter restare / A ristorarci da pensieri e impegni che gravano", p. 314. Ibidem.

⁴⁹ A. Niero, *Introduzione*, in *Buio*, op. cit., p. XVI.

⁵⁰ "E di nuovo Abramo / manda il figlio a morire / Volontario in Donbass... / Vai, dice, senza timore, figliolo / Come me ai miei tempi, / perché il mestiere della guerra — / È uccidere senza provare pietà / e tu stesso restare ucciso / Se Dio lo vorrà...", p. 396.

⁵¹ L. Oborin, *Pamjatnik stradaniju drugoj žensčiny (Tri poëticheskie knigi ijunija)*, "Gor'kij", 02.07.2019, <<https://gorky.media/reviews/pamyatnik-stradaniyu-drugoj-zhenshhin/>> (ultimo accesso: 25.05.2023).

⁵² V. Krivulin, *Skvoz' prizmu*, op. cit., pp. 175-176.

⁵³ J. von Zitzewitz, *Poetry*, op. cit., p. 165.

⁵⁴ A. Niero, *Graffiti*, op. cit., p. 10.

⁵⁵ "Iddio m'è testimone — non pensavo / che Lui venisse umiliato, messo a morte. / Iddio lo sa — io non pensavo / che Lo crocifiggevano, pensavo, invece, / A un tribunale che, savio, / lo condannasse all'esilio per rivolta / Contro le leggi dei padri... / Che lo esiliasse nel deserto — e soltanto", p. 356. Traduzione italiana di A. Niero, in *Graffiti*, op. cit., p. 117.

come un elenco annoiato di imprese in cui spicca l'assenza di un secondo incontro con Dio:

Ну а дальше было —
шум сирийских, понтийских, египетских
Городов торговых,
и аппарат понятийный,
Порожденный полемикой,
и посланья к общинам, и тысячи
Обращенных язычников.
Много всякого было...
Только вот с Господом нашим
Больше не было встречи...⁵⁶

Non mancano poi le contaminazioni tra solenne tragicità e *byt*, come ad accomunare due esperienze emotive. Ne è un esempio *Strastnaja pjatnica* [Venerdì santo, 1997]:

В черный день Его скорби,
когда Он на гору волок
Крест железобетонный,
задыхаясь в поту, спотыкаясь,
В этот день страстотерпный
накиряться по-черному, в стельку,
Выть от скорби иной,
Непонятной какой-то, дрянной,
Но такой же смертельной...⁵⁷

Ma dal confronto con il Nuovo Testamento Stratanovskij trae anche — e questo costituisce una novità rispetto a quanto visto finora — un “commento filosofico”, un’interpretazione critica di una particolare vicenda e più in generale un tentativo di rintracciare il pensiero del Gesù-uomo. Si tratta di *Pritča o smokovnice*⁵⁸ [La parabola del fico, 2012], commento dell’omonimo episodio evangelico (Mc 11, 12-14 e 20-21; Mt 21, 18-22), su cui vale la pena soffermarsi perché con questo testo il poeta fornisce la chiave di lettura della poesia *Smokovnica* [L’albero

di fico, 2006], come si vedrà alla fine del paragrafo. Inoltre, in questa testimonianza di profondo interesse per i Testi si articola chiaramente la concezione che l’autore ha di Gesù, al punto che il fico sterile può dirsi “l’immagine centrale della Cristologia di Stratanovskij”⁵⁹.

La “parabola del fico” (definita tale da Stratanovskij per il suo contenuto allegorico, in realtà episodio collocato nei pressi delle parabole) costituisce il fulcro della riflessione: Gesù si avvicina a una pianta di fico e la trova priva di frutti, dunque la maledice e quella si secca all’istante. La versione prediletta è quella di Matteo, che colloca la vicenda alla fine della vita pubblica di Gesù, subito dopo la cacciata dei mercanti dal Tempio. A proposito di quest’ultimo episodio, il nostro autore — riportando osservazioni condivise in ambito esegetico — evidenzia come la presenza di venditori e cambiavalute fosse nei luoghi di culto non solo normale, ma necessaria. Ciò rende difficile interpretare la rabbia di Gesù, la quale potrebbe però avere senso se manifestata in un momento vicino alla fine dei tempi, un momento in cui non erano più prioritari i sacrifici e dunque i cambiavalute risultavano ‘insignificanti’ (come si dirà nei versi). Il gesto violento di Gesù è ulteriormente motivato da Stratanovskij (e qui sta l’interpretazione più personale e originale) come il bisogno di agire per stimolare un segno da parte di Dio: il “Regno agognato” tardava ad arrivare, Gesù stesso doveva porsi delle domande sulla propria predicazione, cercare un riscontro. Quando questo riscontro non arriva — nell’ipotesi di Stratanovskij — Gesù attraversa un momento di confusione e sconforto. A questo punto subentra in Matteo il fico sterile. L’analogia con la sterilità dell’anima è estesa dal poeta all’aspettativa disattesa del Regno di Dio, come se anche questa rispondesse alle leggi della botanica e non fosse matura. Ecco che a posteriori Stratanovskij offre con questo scritto la chiave per comprendere i passaggi logici in *L’albero di fico*, esempio di “teologia poetica”⁶⁰:

⁵⁶ “Beh e poi ci fu: / chiasso di pontiani, siriani, egiziani / Di città mercantili / e un apparato concettuale, / Nato da una polemica / e lettere alle comunità, e migliaia / Di pagani convertiti. // Molte cose ci furono... / solo col nostro Signore / Non ci furono altri incontri...”, p. 358.

⁵⁷ “Nel giorno nero del Suo strazio, / allorché Egli sul monte strascinava / La croce di cemento armato, / ansando nel sudore, incespicando / In questo giorno di tribolazione / inciucarsi, sbronzarsi di brutto, / Ululare per un altro strazio / Uno incomprensibile, meschino / Ma altrettanto mortale”, p. 210. Traduzione italiana di A. Niero, in *Buio*, op. cit., p. 157.

⁵⁸ Si veda S. Stratanovskij, *Pritča o smokovnice*, “Zvezda”, 2012, 10, <<https://magazines.gorky.media/zvezda/2012/10/pritchaosmokovnicze.html?ysclid=ldbcqfddb118481515>> (ultimo accesso: 25.05.2023).

⁵⁹ J. Von Zitzewitz, *Poetry*, op. cit., p. 182.

⁶⁰ K. Butyrin (Mamontov), *Strasti po smokovnice*, “Zvezda”, 2010, 12, <<https://magazines.gorky.media/zvezda/2010/12/strasti-po-smokovnicze.html>> (ultimo accesso: 21.11.2023).

На Голгофе агония
 так не страшна, вероятно,
 Как глубокая скорбь
 оттого, что Господь не помог,
 Рать свою не послал
 в помощь Сыну, когда тот вступал
 В Дом Отца своего
 и оттуда ничтожных менял
 Выгнал в гнев великом.
 И отлично, что выгнал,
 но разве того Он желал!
 А душа, как смоковница,
 та, на дороге, за городом:
 Говорливые листья,
 а смокв... (они раньше листья
 На ветвях появляются)
 Смокв нет — бесплодна...
 Так и Царство желанное...
 Не настало...
 Не время, наверно...
 Что ж... Руби этот ствол
 и в огонь эти сучья без смокв
 Брось... Легче будет...⁶¹

L'esortazione finale evoca la morte e si ricollega ai versi iniziali, sul Golgota, dove il poeta pone l'accento sulla sensazione di abbandono. Questa trova conferma anche nel "commento filosofico", dove lo Stratanovskij saggista ipotizza che Gesù non abbia mai smesso di sperare di essere tratto dalla croce per mano divina, fino all'ultimo grido: "Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?", che corrisponde all'inizio del ventunesimo salmo. Tutto il salmo è infatti una supplica per la salvezza e un grido di sconcerto perché Dio tarda a intervenire.

Stratanovskij insegue le tracce di Gesù alla ricerca del suo lato più umano, mettendo in atto un processo di 'psicologizzazione' secondo cui il divino viene misurato attraverso il metro della psicologia umana⁶². Indugiando con realismo sulle sofferenze

fisiche e spirituali tenta di avvicinarsi a ciò che razionalmente al di là della fede può aver sconvolto l'uomo Gesù.

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Tirando le fila, si può affermare che l'analisi dei motivi biblici nella poesia di Sergej Stratanovskij abbia rivelato lungo tutto il duraturo arco produttivo una coerenza globale per quanto riguarda i temi di fondo, con alcuni lenti e tardi mutamenti nelle intenzioni che conducono il poeta alla scrittura. La fascinazione personale (alimentata anche dallo studio) per la Bibbia e l'immensità dei mondi e dei temi ivi contenuti è la chiave prediletta da Stratanovskij per indagare l'uomo nel suo sentire più profondo e più spiacevole. La sua ricerca è rivolta alle domande esistenziali, alle incertezze e alle contraddizioni degli eroi, spesso mutati in antieroi, che popolano la Bibbia. Partendo da specifici episodi, su cui si innestano nuove riflessioni e interpretazioni, il poeta tende a portare le esperienze narrate su un piano universale.

Negli anni Novanta Stratanovskij si ritrova in prima persona a dover analizzare i motivi religiosi nella poesia dei suoi contemporanei. L'analisi ha luogo in un ciclo di quattro articoli, intitolato proprio *Religioznye motivy v sovremennoj russkoj poëzii* [Motivi religiosi nella poesia russa contemporanea], apparso sulla rivista "Volga"⁶³. La questione non emerge dunque solo nell'attività poetica di Stratanovskij, che se ne occupa anche in veste di critico, a testimonianza di un interesse personale profondo e multiforme⁶⁴ e a riprova dell'importanza che il tema riveste per tutta una generazione.

⁶¹ "Sul Golgota l'agonia / non è, probabilmente, così atroce / Come l'afflizione profonda / per l'avere, il Signore, negato / L'invio del suo esercito / a soccorrere il figlio allorché mise piede / Nella Casa del Padre, / donde scacciò nella sua somma ira / Gli insignificanti cambiavalute. // E fece bene a scacciarli, / ma davvero era ciò che Egli voleva? // E l'anima è come quell'albero di fico, / sulla via, oltre la città: / Un parlottio di foglie, / ma quanto a fichi... (Sui rami spuntano / Prima delle foglie) / Niente fichi: l'albero è sterile. . . / E così il Regno agognato. . . / Non è giunto. . . / Non è maturo il tempo, si direbbe. . . / E dunque? Taglialo quel tronco, / quei rami spogli di fichi getta / Nel fuoco... Sarà un sollievo. . ." p. 353. Traduzione italiana di A. Niero, in *Graffiti*, op. cit., p. 113.

⁶² K. Butyrin (Mamontov), *Strasti*, op. cit.

⁶³ Si vedano S. Stratanovskij, *Religioznye motivy v sovremennoj russkoj poëzii: Stat'ja pervaja*, "Volga", 1993, 4, pp. 158-161; Idem, *Religioznye motivy v sovremennoj russkoj poëzii: Stat'ja vtoraia*, "Volga", 1993, 5, pp. 148-151; Idem, *Religioznye motivy v sovremennoj russkoj poëzii: Stat'ja tret'ja*, "Volga", 1993, 6, pp. 142-145; Idem, *Religioznye motivy v sovremennoj russkoj poëzii: Stat'ja četvertaja*, "Volga", 1993, 8, pp. 153-156.

⁶⁴ L'interesse per gli influssi religiosi in senso lato emerge in Stratanovskij anche in un'ulteriore forma saggistica, si veda G. Parravicini — S. Stratanovskij, *Julija Danzas*, Milano 2001. Per una recente sperimentazione in prosa innestata sulla Bibbia si veda inoltre S. Stratanovskij, *Aleksandrinskij papirus*, "Zvezda", 2020, 2, <<https://magazines.gorky.media/zvezda/2020/2/aleksandrinskij-papirus.html>> (ultimo accesso: 14.07.2023).

Il primo articolo del nostro autore si chiude con un'affermazione che risulta vera per la sua stessa esperienza poetica e si presta a concludere le passate riflessioni: "A colui che cerca nella religione solo conforto, la poesia di Sedakova, Švarc, Blažennyj, non serve. Ma l'uomo con una coscienza religiosa contemporanea, che non teme di fare 'domande scomode', vi troverà forse esattamente ciò di cui ha bisogno"⁶⁵.

www.esamizdat.it ◇ G. Scanu, *I motivi biblici nella poesia di Sergej Stratanovskij* ◇
eSamizdat 2023 (XVI), pp. 149-161.

⁶⁵ S. Stratanovskij, *Religioznye motivy v sovremennoj russkoj poëzii: Stat'ja pervaja*, op. cit., p. 161.

◇ *Biblical motifs in Sergei Stratanovskii's poetry* ◇

Giada Scanu

Abstract

This article aims to analyse the biblical motifs in Sergei Stratanovskii's poetry. Starting with a brief mention of the religious poetry in the Leningrad underground, to which Stratanovskii belonged, the analysis goes on to compare a series of selected poems to the biblical passages they are related to. Since most of the poems are rewritings of biblical episodes, this comparison enables the changes made by the author to the language, the characterization of the characters and the overall meaning of the text to emerge clearly. The way the poet dialogues with the Bible partially changes throughout his long career. This article attempts to briefly retrace this evolution as well.

Keywords

Stratanovskii, Poetry, Bible, Underground, Existentialism.

Author

Giada Scanu graduated with honours in Foreign Languages and Literatures from Alma Mater Studiorum University of Bologna in 2023. Her dissertation focused on the biblical motifs in Sergei Stratanovskii's poetry.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0** 
© (2023) Giada Scanu

◇ ISSN 1723-4042 ◇

Dolgota dnej di V. Rafeenko

Esplorazioni identitarie di un autore (russofono) ucraino

Maria Gaia Ruggiero

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 163-176 ◇

SCRIVERE (IN) ‘RUSSO’, OLTRE LA RUSSIA:
UN’INTRODUZIONE

LA lingua ha un peso simbolico altissimo nell’eterogeneo complesso di mitologemi e suggestioni neoimperiali a fondamento della narrazione politica della Russia contemporanea. Nel legittimare tanto l’intervento in Ucraina orientale nel 2014 quanto l’invasione su larga scala avviata nel febbraio 2022, l’establishment russo si è appellato tra l’altro al proprio ‘diritto’ di difendere i russofoni del Paese, facendo della ricostituzione territoriale di un ipotetico ‘mondo russo’ unificato da lingua, storia e tradizioni comuni un imperativo etico e geopolitico che prescinde da considerazioni puramente etniche¹. Oggi come allora, l’essenzializzazione della lingua nella retorica putiniana ha catalizzato dinamiche sotto certi profili analoghe in Ucraina. Se nel tumultuoso processo di *nation-building* del Paese la lingua ucraina è, sin dall’epoca romantica, un fattore centrale nell’espressione identitaria della nazione e nel rafforzamento dell’unità statale², l’aggressione russa ha contribuito da un lato a istituzionalizzare una simile visione della lingua di Stato (e quindi dell’identità nazionale), dall’altro ad avvalorare la tesi speculare che il russo sia un retaggio coloniale endogeno alla cultura ucraina, se non una vera e propria minaccia alla

stabilità del Paese³. In un momento storico in cui ‘cultura russa’ e ‘cultura ucraina’ sembrano più che mai categorie – etiche e ontologiche – del tutto distinte e contrapposte, la presenza di opere di lingua russa nella produzione letteraria dell’Ucraina contemporanea lancia una sfida importante anche a chi si approcci a studiarle: la lingua è davvero un criterio efficace nel tracciare una linea di demarcazione tra gli spazi culturali ‘russo’ e ‘ucraino’? Un autore ucraino può scrivere in russo senza sentirsi parte del mondo russo putiniano?

Il presente articolo esplora tali quesiti attraverso la vita e la prosa dello scrittore di Donec’k Vladimir Rafeenko (ucr. Volodymyr Rafjejenko, 1969)⁴, concentrandosi in particolare sul suo ultimo romanzo in russo, *Dolgota dnej* [La lunghezza dei giorni, 2017]. La ricerca si inserisce nell’ambito dei recenti studi legati alla letteratura russofona e all’elaborazione di un nuovo approccio transnazionale alla cultura di lingua russa, e indaga il peculiare dialogo che la prosa di Rafeenko intesse con i contesti socioculturali russo e ucraino. Obiettivo del lavoro è mettere in luce la graduale definizione da parte dell’autore di una propria identità pienamente ‘ucraina’, valutando il ruolo ricoperto dalla lingua russa in questo difficile processo di rinegoziazione identitaria.

A partire dal 2014, il mondo accademico ha mostrato un crescente interesse verso la letteratura di

¹ Per un’analisi del concetto di ‘mondo russo’ (*russskij mir*) e dell’evoluzione del suo utilizzo, cfr. M. S. Gorham, *When Soft Power Hardens: The Formation and Fracturing of Putin’s “Russian World”*, in *Global Russian Cultures*, a cura di K. M. F. Platt, Madison 2019, pp. 185-206.

² Un resoconto del ruolo determinante della lingua nella formazione dell’identità ucraina e del canone letterario nazionale è offerto in M. Pavlyshyn, *Literary History as Provocation of National Identity, National Identity as Provocation of Literary History: The Case of Ukraine*, “Thesis Eleven”, 2016 (136), 1, pp. 74-89.

³ Per un’esposizione di tale punto di vista, cfr. L. Bilaniuk, *Ideologies of Language in Wartime*, in *Revolution and War in Contemporary Ukraine: The Challenge of Change*, a cura di O. Bertelsen, Stuttgart 2016, pp. 146-147. Bilaniuk offre tra l’altro un rapido prospetto della legislazione ucraina in ambito linguistico. Per un’integrazione, si veda M. Puleri, *Ukrainian, Russophone, (Other) Russian: Hybrid Identities and Narratives in Post-Soviet Culture and Politics*, Berlin 2020, pp. 185-191.

⁴ Mi riferirò all’autore usando la prima grafia del cognome – M.G.R.

lingua russa realizzata oltre i confini della Russia⁵. Sviluppato come consapevole contrappeso – ideologico e metodologico – al mondo russo putiniano, tale interesse ha portato all’elaborazione di nuovi schemi d’analisi e paradigmi interpretativi, volti a ‘decentralizzare’ la russistica contemporanea e offrire una nuova concezione, plurale e pluricentrica, dello spazio culturale di lingua russa. Come rileva Kevin Platt nell’introduzione al volume *Global Russian Cultures* da lui curato, in un contesto storico di forte ibridazione culturale, di nuove e vecchie diaspore e nazionalismi, non è più possibile parlare di ‘centro’ della cultura russa, e nemmeno di un’unica ‘cultura russa’ al singolare: le culture russe sono molte e varie, e quella della Federazione Russa è solo una tra le tante espressioni di una “web of distinct entities”⁶, senza alcun primato o egemonia. A un approccio di stampo romantico basato sull’idea che lo Stato-nazione sia la patria naturale di una lingua, Platt e gli altri partecipanti al volume oppongono una prospettiva globale e transnazionale, che vede nell’interazione con la realtà sociopolitica circostante un elemento centrale nel plasmare e differenziare le ‘culture russe’ formatesi nelle diverse realtà territoriali:

Both within and without the Russian Federation, Russian culture is fragmented and multiple, and everywhere it is the object of diverse and contradictory institutional, political, and economic forces that seek to define and constrain it. [...] In other words, “being Russian” or “performing Russian culture” is everywhere subject to local constraints, but those constraints, and therefore the content of “Russianness” as well, are distinct in each new context⁷.

Partendo dall’importante sguardo non-gerarchico promosso da *Global Russian Cultures*, il presente lavoro condivide tuttavia l’ormai diffusa opinione che le connotazioni politiche, ideologiche e geografiche di cui l’aggettivo ‘russo’ è inevitabilmente caricato

rendano problematico il suo utilizzo⁸: adoperarlo per definire manifestazioni culturali non afferenti alla Federazione Russa rischia di veicolare un’immagine fuorviante di autori e opere che è chiamato a descrivere, semplificandone la natura ibrida e prestando il fianco a pretese di appropriazione culturale.

Sulla base di tali considerazioni, si è scelto di ricorrere qui l’aggettivo ‘russofono’⁹. Il lavoro si riallaccia così a un ambito di ricerca già piuttosto consolidato, che intende la ‘letteratura russofona’ come l’insieme della produzione artistica di autori che scrivono in russo ma non si indentificano (soltanto) come russi¹⁰. Il campo degli ‘studi russofoni’ coniuga a un consapevole approccio transnazionale metodi, terminologia e paradigmi interpretativi degli studi letterari postcoloniali, guardando ai testi come ‘terzo spazio’¹¹, luogo d’elezione da cui esplorare possibilità identitarie ‘altre’, fluide e naturalmente resistenti a categorizzazioni su base linguistica. Impegnate nel sottoporre la lingua russa a continue reinterpretazioni e ibridazioni con lingua e cultura locali, le opere russofone rappresentano una naturale decostruzione del determinismo linguistico a fondamento del discorso politico nazionalista: nel panorama culturale di Russia come in quello locale esse rimangono il più delle volte ‘anomale’, poco rispondenti allo spettro di opzioni identitarie offerto dalle narrative ufficiali. Come scrive Naomi Caffee, è tuttavia proprio nella volontà di molti autori di trasformare tale anomalia

⁸ Per un’esposizione dettagliata di tale punto di vista, coniugato a un invito a ‘transnazionalizzare’ gli studi culturali di area post-sovietica, cfr. I. Gerasimov – S. Glebov – M. Mogilner – A. Semyonov, *War and the State of the Field*, “Ab Imperio”, 2022, 1, pp. 9-18.

⁹ Proposta da Naomi Caffee nel 2013, tale scelta terminologica veniva dalla studiosa così motivata: “the term is not ethnically, politically, or geographically specific. Its only central criterion for inclusion is the participation in Russian-language discourse. As such it provides a space for viewing authors of a variety of cultural backgrounds and historical periods”, N. Caffee, *Russophonia: Towards a Transnational Conception of Russian-Language Literature*, Los Angeles 2013, pp. 20-21. A Caffee si deve tra l’altro il primo tentativo di elaborazione di un paradigma di analisi atto allo studio della letteratura russofona, sviluppato sull’esempio degli studi francofoni e sinofoni.

¹⁰ Idem, *Not Only Russian*, op. cit., p. 3.

¹¹ Concetto elaborato dallo studioso postcoloniale Homi Bhabha, che intende il ‘terzo spazio’ (third space) come luogo in cui elaborare una cultura internazionale, “based not on the exoticism of multiculturalism or the diversity of cultures, but on the inscription and articulation of culture’s hybridity”, H. Bhabha, *The Location of Culture*, London 1994, pp. 37-38.

⁵ Una panoramica dei principali lavori relativi al tema è offerta in N. Caffee, *Not Only Russian: Explorations in Contemporary Russophone Literature. Introduction*, “Russian Literature”, 2022, 127, pp. 1-10 (3-5).

⁶ K. M. F. Platt, *Introduction: Putting Russian Cultures in Place*, in *Global Russian*, op. cit., pp. 3-20 (4).

⁷ Ivi, p. 6.

in un mezzo di ‘riconfigurazione’ dell’identità nazionale che si esprime la carica innovativa di queste opere:

In a development that may come as a surprise to veteran scholars of the transnational ‘turn’, many of the Russophone writers and performers [...] are actively invested in the idea of the nation and the national literary tradition, albeit in radically altered form, as they re-embed their works and selves in local identities, languages and communities. Their attempts to reconfigure national culture and align it with alternative practices of political sovereignty resemble not so much a ‘tidy coincidence’ but a feat of the imagination¹².

Offrendo un diverso sguardo tanto sulla cultura russa ‘canonica’ quanto su quella nazionale, gli autori russofoni sondano con i loro testi nuovi modelli di espressione, “new ways of being and belonging”¹³, elaborando spesso “allegorie nazionali”¹⁴ alternative che ‘riscrivono’ l’identità locale in chiave polifonica e inclusiva. L’aggressiva retorica assimilazionista del Cremlino ha avuto in tal senso l’effetto opposto di radicare con ancora più forza i testi degli autori russofoni nelle rispettive realtà socioculturali, contribuendo a vivacizzare questo processo di ‘riscrittura’ identitaria¹⁵.

Consapevole utopia nazionale volta a proporre una nuova concezione multilingue di identità ucraina, *Dolgota dnei* di V. Rafeenko rappresenta un caso di studio ideale nell’approfondire le considerazioni esposte. L’opera, pubblicata a tre anni dall’inizio della guerra in Donbas, si configura inoltre come un punto di osservazione privilegiato nel rilevare i mutamenti intercorsi nella cultura ucraina in seguito agli sconvolgimenti sociali e militari del 2014. Come nota Marco Puleri, l’esperienza di Rafeenko permette di ricostruire le diverse fasi dell’evoluzione del paradigma russofono nel panorama editoriale ucraino – “from marginality to recognition; from minority to self-determination; and, eventually, even to literary bilingualism”¹⁶: dopo le prime pubblicazioni presso

piccoli editori di Donec’k, il successo letterario di Rafeenko si è legato a stretto giro al processo culturale russo, ed è soltanto nell’Ucraina post-Majdan che l’autore è riuscito ad affermarsi professionalmente nel Paese, reiventandosi come scrittore bilingue. Nel supportare l’analisi di *Dolgota dnei* con estratti di interviste a Rafeenko e rimandi a opere precedenti, il presente lavoro ripercorre le tappe principali della complessa traiettoria identitaria e letteraria dell’autore, mettendone in luce sviluppi e linee di continuità. In chiusura vengono infine riportate alcune recenti dichiarazioni dello scrittore, che, gettando nuove ombre su quanto esposto nella presente introduzione, sembrano integrare l’elenco di ‘fasi evolutive’ del paradigma russofono ucraino individuate da Puleri: dalla marginalità al bilinguismo letterario, per arrivare, dunque, alla completa ucrainofonia.

DOLGOTA DNEJ: LA ‘LUNGHEZZA DEI GIORNI’ DI UNA NUOVA UCRAINA

Con lo scoppio del conflitto in Donbas, la guerra si impone con violenza anche sulle pagine degli scrittori ucraini, riflettendosi in un’ampia gamma di generi testuali: componimenti poetici; reportage di guerra più o meno romanzzati; memoir e raccolte in versi di autori – professionisti e non – impegnati in prima linea nei combattimenti; romanzi di fiction. In questo eterogeneo corpus di testi, *Dolgota dnei* occupa un posto particolare. Come nota il critico Oleh Kocarev, quella di Rafeenko è la prima opera a raccontare il conflitto con un’enfasi estetica prima che etica, a trasfigurare in metafore il materiale di guerra¹⁷.

Rafeenko comincia a lavorare al romanzo nel corso dei suoi primi mesi a Kyjiv, dove si è trasferito da

L’articolo di Puleri, pioniere degli studi russofoni in ambito ucraino, è ad oggi l’unico lavoro accademico completamente dedicato a Rafeenko.

¹⁷ O. Kocarev, *Dolgota dnei*, “Krytyka”, 2018 (XXII), 1-2, pp. 243-244, <<https://krytyka.com/ua/reviews/dolhota-dney>> (ultimo accesso: 27.09.2023). Per un prospetto della produzione letteraria ucraina legata al conflitto in Donbas, cfr. U. Blacker, *Writing around War: Parapolemics, Trauma, and Ethics in Ukrainian Representations of the War in the Donbas*, “East/West: Journal of Ukrainian Studies”, 2002 (9), 1, pp. 17-36; A. Plechanov – V. Gerasimov, *Formirovanie ukrainskogo literaturnogo kanona o vojne v Donbasse: emocional’nye matricy nonkombatantov*, “Étnografičeskoe obozrenie”, 2021, 4, pp. 176-191.

¹² N. Caffee, *Not Only Russian*, op. cit., p. 5.

¹³ Ivi, p. 8.

¹⁴ M. Puleri, *Narrazioni ibride post-sovietiche: Per una letteratura ucraina di lingua russa*, Firenze 2016, p. 93.

¹⁵ Cfr. K. M. F. Platt, *Introduction*, op. cit., p. 8.

¹⁶ M. Puleri, *How the Writer R. Left the City of Z For the Country U, and Along the Way He Died and Wrote a Novel: Ukrainian Russophonism through the Lens of Vladimir Rafeenko’s Literary Experience*, “Russian Literature”, 2022, 127, pp. 71-97 (72).

Donec'k dopo l'entrata delle truppe in città. L'esigenza di verbalizzare l'esperienza traumatica di guerra ed esilio forzato lo spinge a comporre alcuni brevi racconti in cui confluiscono autobiografia, storie e personaggi reali. Il conflitto viene narrato attraverso gli occhi dei civili: quelli rimasti in Donbas, costretti a vivere in circostanze invivibili, e quelli che invece – come l'autore – sono fuggiti a Kyjiv, dilaniati dalla nostalgia per la casa perduta e dal senso di estraneità verso una realtà circostante in cui faticano a inserirsi.

Presto Rafeenko si accorge tuttavia che gli strumenti del realismo non sono sufficienti a trasmettere un'immagine della guerra aderente a quello che essa è davvero per chi la vive. Come scriverà nell'introduzione al romanzo¹⁸, la guerra infatti non si limita ad agire su vita e psiche della popolazione, ma altera il funzionamento stesso del mondo empirico, annulla le leggi della natura imponendo una propria realtà deformata. È così che si sviluppa il corpo principale dell'opera – una “favola per adulti sulla guerra”¹⁹, dove Donec'k e Kyjiv si popolano di mostri e fantasmi, eventi soprannaturali si intrecciano e sovrappongono a fatti reali:

La follia della guerra è totale. Perciò il mondo non è solo crudele, è irrazionale. Spettri affollano le strade. Cliché retorici e memi del tempo di guerra prendono vita e diventano personaggi a tutti gli effetti. La realtà degli schemi mentali, politici e ideologici ha il sopravvento sulla realtà abituale e assoggetta a sé le persone. Il buon senso cede sotto il peso della metafisica della guerra²⁰.

Cedendo alla “metafisica della guerra”, la narrazione fantastica fagocita i racconti realistici, che vi si inframmezzano creando un doppio livello narrativo. A giustificare l'intrusione il più classico degli espedienti: i sette racconti vengono presentati come frutto della penna di uno dei personaggi, in un emblematico atto di sostituzione della fantasia alla

realtà. Nel mondo al rovescio di *Dolgota dnej*, la realtà è quella surreale del corpo favolistico del testo, mentre i racconti, spietati nella loro verosimiglianza, si fanno invenzione, finzione letteraria.

Nel suo rifiuto di una modalità narrativa esclusivamente realistica, *Dolgota dnej* si pone in continuità con i precedenti lavori di Rafeenko. La “trasformazione alchemica”²¹ del reale è infatti uno dei tratti distintivi della prosa dell'autore sin dai suoi esordi letterari. Il mondo romanzesco di Rafeenko è uno spazio ibrido in cui elementi delle culture russa e ucraina si intrecciano a modelli e suggestioni afferenti ad altre tradizioni culturali, creando originali ‘innesti’ che reinterpreteano in chiave fantastica e umoristica miti e geografia nazionali. Il luogo privilegiato per questi esperimenti trasfigurativi è la natale Donec'k, la cui topografia viene celata sotto diverse ‘false identità’: è ad esempio Tokorozawa, “piccola cittadina ucraina dallo strano nome”²², in *Nevozvratnye glagoly* [Verbi intransitivi, 2009], in cui il paesaggio del Donbas si fonde con l'universo di animazione di Hayao Miyazaki, mentre diventa la “città Z” (город Z)²³ in *Demon Dekarta* [Il demone di Cartesio, 2014], dove è sotto l'incantesimo di una fabbrica che rilascia nell'aria sostanze capaci di alterare lo spazio urbano e la psiche dei cittadini, sfocando irrimediabilmente il confine tra realtà e allucinazione.

Dolgota dnej intesse uno stretto dialogo innanzitutto con quest'ultimo romanzo, di cui rielabora il gioco con il ‘mito del Donbas’ riadattandolo al nuovo contesto bellico. Anche qui l'azione dell'opera si svolge prevalentemente a Z, sotto la morsa adesso di soldati russi, separatisti locali e creature fantastiche

¹⁸ L'introduzione è curiosamente a firma ‘Viktor Zabolot’, fantasmagorico personaggio del primo romanzo dell'autore, *Kratkaja kniga proščanij* [Breve libro degli addii, 1999].

¹⁹ E. Konstantinova, *Vladimir Rafeenko: “Ja ne veril, čto Doneck možet stat’ ‘neukrainskim’”*, “ZN,UA”, 13.11.2017, <https://zn.ua/ART/vladimir-rafeenko-ya-ne-veril-čto-doneck-mozhet-sat-neukrainskim-265773_.html> (ultimo accesso: 27.09.2023).

²⁰ V. Rafeenko, *Dolgota dnej*, Char'kov 2017, pp. 3-4. La traduzione è mia, come tutte quelle dal russo e dall'ucraino a venire; la grafia dei toponimi ucraini adoperata nelle traduzioni si basa sulla lingua originale del testo – M.G.R.

²¹ E. Dajs, *Orfej Rafeenko*, “Russkij Žurnal”, 08.05.2013, <<http://russ.ru/Mirovaya-povestka/Orfej-Rafeenko>> (ultimo accesso: 26.10.2023).

²² V. Rafeenko, *Nevozvratnye glagoly*, “Sojuz Pisatelej”, 2010 (12), 1-2, pp. 3-81, <<http://sp-issues.narod.ru/12/rafeenko.htm>> (ultimo accesso: 26.09.2023).

²³ “La città ‘Zero’. Fine e inizio. Assenza e possibilità potenziale di senso”. L'autore motiva così tale denominazione in D. Taradaj, *Rafjejenko pro ‘Dovhi časy’: ‘Ce ne Donec'k, zvyčajno’*, “BBC Ukrajina”, 13.11.2017, <<https://www.bbc.com/ukrainian/in-depth-41917500>> (ultimo accesso: 27.09.2023). Non c'è collegamento, dunque, tra la ‘Z’ latina di Rafeenko e quella degli attuali slogan bellici russi *Za našich*, *Za pobedu* [Per i nostri, Per la vittoria], di gran lunga posteriori all'opera.

d'ogni risma. Nella città vivono, tra i rombi costanti dell'artiglieria, i protagonisti: il filosofo Sokrat Gre-dis, sua nipote Liza e Nikolaj Veresaev (l'"autore" dei racconti). I tre gestiscono la *banja* Quinta Roma, luogo fantastico e misterioso alla periferia di Z dove i soldati (filo)rusi spariscono senza lasciare traccia, risucchiati da un pozzo che 'purifica' dalla loro presenza la città. Sacerdoti *sui generis* di questo peculiare tempio, i protagonisti ricevono la missione di recarsi a Kyjiv per salvare Z e l'Ucraina dalla guerra e dallo scompiglio metafisico che essa ha generato. Dalla città occupata, però, è possibile andare via solo passando attraverso la morte: Sokrat, Liza e Nikolaj devono accettare di essere fucilati per poter rinascere nella capitale. Una volta a Kyjiv, gli eroi mettono in atto il loro piano di salvataggio dell'Ucraina: dopo aver sconfitto il drago-maiale (*svinoj zmej*), temibile mostro che tiene in ostaggio la città, i protagonisti ristabiliscono finalmente la pace nel Paese. L'Ucraina è salva e pronta a dirigersi nella "lunghezza dei giorni" – l'eternità promessa ai giusti nel Salmo 23.

Questa, in breve, la trama principale di *Dolgota dneji*: "un romanzo sull'Ucraina, sulle sfide nazionali e culturali della contemporaneità"²⁴, una "ballata urbana"²⁵ che si articola attraverso un'intricata rete di allegorie e rimandi al contesto nazionale. La creazione artistica si configura nell'opera come mezzo per "comprendere e accettare il presente di guerra"²⁶, per 'salvare' il proprio Paese attraverso una ricreazione cosmogonica della realtà volta a proporre una nuova concezione di identità ucraina:

Hanno cominciato a Mosca la guerra, ma possiamo concluderla qui, trasformando la mentalità delle persone. È di questo che parla il romanzo. Il rito misterico che vi si realizza è l'unificazione dell'Ucraina. Siamo tutti diversi, e il problema è che ognuno ritiene di essere l'unico ad amare l'Ucraina nel modo giusto. Con l'aiuto dei miei eroi si compie l'unificazione di tutte le persone che amano questo Paese²⁷.

L'esigenza di Rafeenko di risolvere artisticamente dissidi e conflitti (retorici) interni fa eco alla 'riflessività identitaria' attivata nella società e nel dibattito intellettuale ucraino dagli eventi del 2014. Il Majdan e, soprattutto, il conflitto in Donbas contribuiscono infatti a incentivare il dialogo nel Paese, nella ricerca di una narrazione 'dal basso' capace di decostruire le retoriche binarie del discorso politico, opponendosi alle dinamiche di appropriazione ed emarginazione della popolazione russofona locale portate avanti rispettivamente dalle élite russa e ucraina²⁸. Formato-si "all'intersezione di mondi e culture"²⁹, Rafeenko ha sempre rivendicato la natura 'autoctona' della propria identità ibrida, inscrivendo la sua esperienza di russofono del Donbas nel più ampio contesto di una cultura ucraina intesa in senso civico e 'de-etnicizzato':

[I] giochi con l'identità nazionale che impongono il rifiuto di determinati Paesi e culture hanno davvero stancato. Bisognerebbe pensare ai fatti, e non accusarsi a vicenda di simpatie per le nazioni e le culture sbagliate, di non avere le giuste radici culturali, la giusta memoria storica. L'ideale sarebbe che un ucraino che parla ucraino e un ucraino che parla russo potessero sentire di appartenere in egual misura alla cultura ucraina. Che l'autentica cultura ucraina cessasse di essere uno spazio fondamentalmente ermetico, radicato in un passato ideale in cui è impossibile inserirsi, ma qualcosa di vivo e polifonico, come una sinfonia, in cui ogni nazione, ogni lingua ha la sua voce e la sua parte³⁰.

Nell'intervista del 2013 da cui è tratta la citazione riportata, Rafeenko rilevava tra l'altro l'isolamento del Donbas dal processo letterario ucraino e la generale difficoltà a pubblicare opere russofone nel Paese. "Gli autori ucraini che scrivono in russo sono e saranno pubblicati prevalentemente all'estero finché in Ucraina mancherà un mercato editoriale per la prosa contemporanea russofona"³¹, dichiarava lo scrittore, spiegando come una scelta pressoché obbligata

²⁴ V. Rafeenko, *Dolgota*, op. cit., p. 3.

²⁵ *Gorodskaja ballada* è il sottotitolo del romanzo.

²⁶ D. Taradaj, *Rafjejenko*, op. cit.

²⁷ Ju. Abibok, *Vladimir Rafeenko o svoëm novom romane – a takže o smerti, prevraščenijach i Donecke, v kotoryj nevozmožno vernul'sja*, "Ostrov", 10.11.2017, <<https://www.ostro.org/ru/articles/vladimir-rafeenko-o-svoem-novom-romane-a-takzhe-o-smerty-prevrashhenyah-y-donetske-v-kotoryj-i252075>> (ultimo accesso: 27.09.2023).

²⁸ Cfr. M. Puleri, *Hybridty Reconsidered: Ukrainian Border Crossing after the 'Crisis'*, "Ab Imperio", 2017, 2, pp. 257-286 (267-275).

²⁹ Ju. Abibok, *Doneckij pisatel' V. Rafeenko: Kakoj jazyk dolžen byt' gosudarstvennym, mne ne osobo interesno*, "Ostrov", 19.07.2013, <<https://www.ostro.org/ru/articles/donetskyj-pysatel-v-rafeenko-kakoj-yazyk-dolzhen-byt-gosudarstvennym-mne-ne-osobo-ynteresno-i146808>> (ultimo accesso: 26.09.2023).

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

la sua decisione di rivolgersi all'editoria russa³². I cambiamenti socioculturali innescati dal Majdan e dal conflitto in Donbas contribuiscono a mutare parzialmente la situazione: il chiaro orientamento pro-Ucraina di molti scritti di lingua russa legati agli eventi 'legittima' l'inserimento di tali lavori in un panorama letterario tradizionalmente monolingue, favorendo l'integrazione degli scrittori russofoni nell'editoria ucraina. Pubblicato a breve distanza dalla casa editrice Fabula di Charkiv (in originale russo) e dalla prestigiosa Staroho Leva di Leopoli (in traduzione ucraina), *Dolgota dnej* testimonia di questo processo, ma anche della volontà di Rafeenko di parlare d'ora in avanti innanzitutto ai lettori ucraini. L'autore rompe tutti i ponti con l'editoria russa, deciso a fare dei propri lavori uno strumento (anche) politico, atto a favorire la comprensione reciproca nel Paese.

Alla cristallizzazione di stereotipi etno-nazionalisti propria di molti testi sul conflitto realizzati da scrittori-combattenti³³, Rafeenko contrappone in *Dolgota dnej* una narrazione che rimette al centro l'esperienza dei cittadini del Donbas: nella sua 'favola' sono significativamente dei russofoni di Donec'k/Z a farsi agenti del cambiamento, a sacrificarsi per una nuova Ucraina libera da guerra e retoriche divisive. Il passaggio degli eroi attraverso la morte assume un alto valore simbolico: è la concretizzazione allegorica della morte spirituale di chi è costretto a lasciare la sua città per rifarsi una vita altrove, ma anche una metafora della necessità di superare il passato per sopravvivere al trauma. Il futuro — dei protagonisti come dell'Ucraina — può nascere solo da una tabula rasa, da uno sforzo a mettere da par-

te rancori e pregiudizi, ideologie e falsi miti, senza diventare prigionieri del proprio dolore. Per gli eroi di Rafeenko, l'Ucraina è in tal senso un'utopia, una terra promessa per cui morire (e rinascere) in nome di un futuro ideale:

L'Ucraina per noi di Z non è tanto un Paese, uno Stato povero e giovane che viene fatto a pezzi dagli sciacalli russi come da quelli locali. L'Ucraina non è nemmeno un territorio! Perciò, Kolja, queste orde di alcolizzati, nazional-idioti, carristi buriati e degenerati nello spirito non riusciranno ad abbatterla. L'Ucraina è in sostanza la nostra patria celeste. Qualcosa di molto simile alla vita dopo la morte!³⁴

Proiettati nel futuro, autore e personaggi ironizzano spesso sul culto del passato che caratterizza il discorso pubblico dell'Ucraina contemporanea. Emblematico è a proposito il lungo monologo sul 'diavolo ucraino' offerto da Marina Vorona, bizzarra vicina di casa dei protagonisti. In pagine dal forte sapore gogoliano, la donna racconta a Liza che il diavolo ha percorso per secoli le campagne nazionali, raccogliendo su un carretto da rigattiere il ciarpame della gente locale; inizialmente proclivi a liberarsi degli inutili oggetti accumulati, le donne ucraine non riuscivano tuttavia a resistere al seducente richiamo del passato, e finivano puntualmente a fare l'amore col diavolo. La "roba vecchia" (*barachlo*), spiega Vorona, è un'allettante promessa di vita eterna nello spazio sicuro del già noto:

— È una cosa intima, spaventosamente vecchia, ormai inutilizzabile. Qualcosa di simile al peccato, al piacere, a una passione segreta che affonda le sue radici nell'aspirazione a possedere e abitare il passato accumulatosi nei cervelli umani e negli utensili di tutti i giorni...

— Nei vecchi oggetti?

— Nelle vecchie idee, nelle azioni, in imperi inadatti alla vita, in carte geografiche mute coi confini segnati a penna, in mostrine, lettere, fotografie...

[...]

— Ti attrae, — aggiunse Liza, — e ti alletta, ad esempio, l'Unione Sovietica...

— Sì, anche quella, — convenne Marina. — Ma può essere pure l'Impero ottomano, Bisanzio, Roma. O magari i tempi dell'indipendenza cosacca, il cui ricordo ti ribolle nel sangue. [...] Lui grida il suo "roba vecchia", e dentro di te è tutto un subbuglio [...] Roba vecchia! L'infanzia, la giovinezza, la gioia di non sapere cosa verrà dopo. I tuoi genitori sono giovani e sani. I sentieri tra i meli freschi e puliti³⁵.

³² Come per molti autori russofoni ucraini, la carriera letteraria di Rafeenko è decollata a Mosca grazie al *Russkaja Premija* [Premio russo], prestigioso concorso letterario dedicato a scrittori di lingua russa nati e residenti all'estero. Dopo un decennio di pubblicazioni a Donec'k con tirature assai limitate, l'inserimento del romanzo *Nevozvratnye glagoly* nella *long list* del concorso nel 2008 ha segnato la graduale assimilazione dell'autore nel panorama editoriale russo, consolidata dalla vittoria del secondo e del primo posto alla competizione nel 2011 e nel 2013, con i romanzi *Moskovskij divertiment* [Divertissement moscovita, 2011] e *Demon Dekarta*. Nonostante il successo di questi lavori — pubblicati a Mosca rispettivamente da Tekst ed Èksmo — nell'Ucraina pre-Majdan l'autore rimaneva pressoché sconosciuto al grande pubblico.

³³ Cfr. A. Plechanov — V. Gerasimov, *Formirovanie*, op. cit.

³⁴ V. Rafeenko, *Dolgota*, op. cit., p. 29.

³⁵ Ivi, pp. 104-106.

È proprio nell'ambiguo rapporto con i simboli del passato che Vorona vede la caratteristica primaria della cultura nazionale: “una tresca col diavolo: ecco cos'è l'Ucraina!”³⁶. Il suo allucinato discorso assume un chiaro significato sociopolitico, la ‘demoniaca’ ed erotica mitizzazione del passato diventa un sorprendente punto di contatto tra le varie regioni e identità locali ucraine – semplicemente, c'è chi coltiva il mito dell'URSS e chi quello dei tempi dei cosacchi. In un invito paradossalmente serio nella sua comicità, la donna propone una concezione alternativa di ‘identità ucraina’ imperniata, tra l'altro, sulla comune tendenza alla retrotopia:

Sono secoli che cerco di farlo capire alla gente, – Marina Arkad'evna scrollò le spalle. – L'Ucraina non è un confine, una dogana, un background religioso. Non è una mappa delle preferenze linguistiche. Non è i bacini idrografici o le placche tettoniche. È le persone, cacchio! Le persone e ancora le persone! Sono loro la cultura! Ai loro antenati ha fatto visita di secolo in secolo lo stesso rigattiere! Li ha sempre protetti lo stesso Dio! Eccoti tutta la questione identitaria³⁷.

Questi passaggi sono caratteristici dell'andamento narrativo di *Dolgota dnei*: se per i personaggi dei racconti, costretti a lottare quotidianamente per la sopravvivenza, la riflessione identitaria passa nettamente in secondo piano, è attraverso la trama surreale e allegorica della favola che Rafeenko esprime il suo invito all'unificazione, affidandolo a portavoce a prima vista del tutto inaffidabili. In una conversazione con Sokrat, anche Nikolaj, non meno strampalato di Vorona, propone una visione dell'identità ucraina che rimetta al centro del discorso la popolazione, nelle sue variegate manifestazioni linguistiche e culturali:

E la ‘nazione’ cosa sarebbe? – si infiammò di nuovo Nikolaj. – Ecco tu, ad esempio, sei lituano. Io invece, supponiamo, chimico. Ed entrambi siamo cittadini ucraini. Io non ci vedo nessuna contraddizione. [...] La nazione andava bene ai tempi di Napoleone, ma ora che significa? Per come la vedo io, adesso ciò che conta è il popolo! [...] E il ‘popolo’ cos'è? Siamo tutti noi, per l'appunto, senza distinzione. Noi buffi, ridicoli, stupidi figli d'Ucraina, che amiamo tutti a modo nostro. E cos'è, in sostanza, il nostro Paese? Non è né la Rada, né l'amministrazione presidenziale, né il territorio. E sicuramente non un partito politico o un gruppo sanguigno. Figuriamoci un pedigree! Non siamo mica cani, Sokrat Ivanovič?! Siamo persone, o sbaglio?³⁸

Dolgota dnei abbonda di simili riflessioni, che testimoniano l'esigenza di autore e personaggi di chiarire il proprio posto nel Paese, reclamando una parte attiva nella società e nella cultura ucraine. “La nazionalità diventa non una questione di origine, ma di libera scelta”³⁹, recita una delle epigrafi poste in apertura al romanzo. Questa citazione del poeta Tomas Venclova segnala subito il tono che la riflessione identitaria assume nel corso dell'opera: i personaggi di *Dolgota dnei* svincolano la loro identificazione con il contesto ucraino da fattori etnolinguistici, intendendo la propria ‘ucrainità’ come una consapevole scelta civica.

Nelle sue interviste, Rafeenko non ha mai mancato di esprimere un sostanziale scetticismo verso gli ideali romantici di ‘nazione’ e ‘nazionalità’, soprattutto in un Paese in cui i confini tra lingue ed etnie sono tradizionalmente mobili e permeabili:

In generale, la cosa principale è non mentire, non cercare di mettere in cattiva luce una cultura a vantaggio dell'altra. Domande astratte del tipo “a quale nazione senti di appartenere?”, se pure hanno senso, non hanno significato. L'unica cosa che ha davvero significato è l'autoidentificazione in ogni preciso istante della tua vita⁴⁰.

Queste parole trovano eco nelle pagine di *Dolgota dnei*. La nazionalità dei protagonisti del romanzo è ambigua e sfocata, e l'insistenza con cui l'informazione si ripropone nel testo non fa che sottolinearne la strumentalità: Sokrat è un “lituano che non è mai stato in Lituania”⁴¹; di Liza si dice che è ebrea, ma lo si ripete perlopiù fuori luogo e senza alcun fondamento, dato che la ragazza è cresciuta in orfanotrofio e non sa chi siano i suoi genitori; quanto a Nikolaj, egli stesso si definisce continuamente “chimico” di nazionalità, portando all'estremo la vacuità di simili etichette.

Tale ‘indeterminatezza etnica’ rappresenta un significativo punto di contatto tra *Dolgota dnei* e i precedenti romanzi dell'autore. Nella prosa russofona di Rafeenko, l'appartenenza nazionale dei personaggi è sempre formale e reversibile: in *Nevoz-vratnye glagoly*, i medesimi eroi sono di capitolo in

³⁶ Ivi, p. 112.

³⁷ Ivi, p. 114.

³⁸ Ivi, p. 276.

³⁹ Ivi, p. 8.

⁴⁰ Ju. Abibok, *Doneckij pisatel'*, op. cit.

⁴¹ V. Rafeenko, *Dolgota*, op. cit., p. 8.

capitolo ebrei, giapponesi, ucraini; in modo analogo, il protagonista Lëvkin di *Demon Dekarta* si reincarna ripetutamente nel corso del testo, assumendo le nazionalità più disparate – è russo, ucraino (ucrainofono), ebreo, serbo, senza che ciò alteri la sua personalità o la memoria delle ‘vite precedenti’. Tuttavia, è solo in *Dolgota dnej* che il gioco con l’identità (nazionale) dei personaggi si carica di un consapevole messaggio politico, facendosi strumento di riconfigurazione dell’identità ucraina nel suo complesso. Nei romanzi precedenti al 2014, Rafeenko non intendeva proporre una propria idea seria e strutturata di ‘ucrainità alternativa’: ciò che emerge dai lavori ‘prebellici’ dell’autore è piuttosto un invito a liberarsi da schemi ideologici prefissati, ad accettare la mutevolezza del mondo e di sé stessi, affrancandosi dall’imperativo di definirsi. Le parole-manifesto di Lëvkin in *Demon Dekarta* sono in tal senso una perfetta sintesi del tono assunto dalla riflessione identitaria nei testi di Rafeenko antecedenti a *Dolgota dnej*:

Oggi sei russo, domani invece ebreo, tataro, arabo o serbo. Ma è nel disincanto verso la nazione, la famiglia e il Paese, verso le idee più grandi e le cose più necessarie, che sei vivo. E nessuno è in potere di [...] annullare il tuo essere, perché l’“io” eterno è al di sopra delle forme illusorie di cui viene vestito. E la memoria della vita è vana e fallace, ma è in ciò che risiede la sua bellezza. Ed è soltanto un filo sottile a guidarti per i mondi. E bisogna andare avanti, senza avere paura di niente, senza fermarsi davanti a nulla⁴².

Con lo scoppio del conflitto in Donbas, simili inviti alla ‘dis-identificazione identitaria’ perdono in parte di attualità: nel nuovo clima bellico, i protagonisti di *Dolgota dnej* sentono la necessità di definire sé stessi e la loro appartenenza civica, dichiarandosi convintamente ‘ucraini’ e riflettendo – per la prima volta nella prosa dell’autore – sugli elementi costitutivi della propria ucrainità. Ciò li porta inevitabilmente a riflettere anche sulla (propria) russofonia, dando modo a Rafeenko di argomentare, attraverso pensieri e parole dei personaggi, ciò di cui l’intero romanzo vuole essere dimostrazione: il russo è una delle lingue parlate in territorio nazionale nelle quali è possibile articolare un’identità pienamente ucraina. Nell’ironizzare sul cliché retorico di “lingua del

nemico”, Nikolaj ne mina ad esempio le fondamenta rilevando come molti intellettuali del pantheon letterario nazionale scrivessero (anche) in russo, mentre Sokrat rivendica per sé, un russofono di Z, l’etichetta di “patriota” ucraino, rifiutando specularmente quella di *vatnik*⁴³:

- Bisogna sbrigarsi, sennò poi dicono che i rifugiati non vogliono lavorare.
- Sacrosanta verità, – sospirò Veresaev. – Sono colpevoli di tutti i mali dell’Ucraina. Alcolizzati, nullafacenti, erotomani...
- *Vatniki*, – continuò l’elenco Sokrat.
- Non c’è *vatnik* più accanito di chi da Z è fuggito! [...] Parliamo nella lingua del nemico, ovverossia di Skovoroda, di Ševčenko, di Gogol’.
- Il russo è una grande lingua! – esclamò Gredis [...].
- Detto fra noi, – si portò la mano al cuore Veresaev, – se parliamo di lingua, io personalmente preferisco quella di vitello...
- No, Kolja, aspetta un attimo, – lo interruppe Gredis. – Il fatto qui è davvero singolare. Sai, io ho la netta sensazione di non essere un *vatnik*. Mi sento piuttosto un... come dirlo in modo più elegante...
- Un patriota?
- Ecco, sì, qualcosa del genere, – annui Sokrat. – Certo, non nel senso convenzionale del termine...⁴⁴

Il tema dei pregiudizi verso i cittadini del Donbas si presenta con particolare frequenza nelle pagine del romanzo. In un suo saggio del 2019, Rafeenko scrive di aver sofferto molto della “convinzione di una certa parte d’Ucraina [...] che la gente del Donbas sia direttamente colpevole della disgrazia che le è capitata”⁴⁵; come l’autore, i personaggi di *Dolgota dnej* lamentano spesso di essere trattati alla stregua di cittadini “di seconda o addirittura terza classe nel proprio Paese”⁴⁶, dagli abitanti delle altre regioni come dal mondo politico ucraino:

La cosa più difficile era sopportare il totale abbandono, la retorica di Kiev che rinnegava i cittadini di Z, le bugie dei media ufficiali. A Sokrat faceva male il cuore quando leggeva quello che pensavano certe, in fin dei conti, brave persone, che però vivevano ormai, Dio mi perdoni, non tanto in Ucraina, quanto, pareva, dall’altro lato del bene e del male. Quello che dicevano della gente di Z certi ragazzi stanchi e incattiviti che lottavano per l’indipendenza del Paese abbracciando le armi⁴⁷.

⁴³ Termine dispregiativo adoperato per riferirsi ai sostenitori della propaganda russa. Il *vatnik* è letteralmente una giacca imbottita di cotone idrofilo (*vata*), indossata dai soldati dell’Esercito imperiale russo e dell’Armata rossa.

⁴⁴ Idem, *Dolgota*, op. cit., pp. 272-273.

⁴⁵ Idem (V. Rafjejenko), *Ostannja ljubov*, “VN”, 25.04.2019, <<https://nv.ua/ukr/opinion/ostannya-lyubov-50013684.html>> (ultimo accesso: 27.09.2023).

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ V. Rafeenko, *Dolgota*, op. cit., pp. 43-44.

⁴² Idem, *Demon Dekarta*, Moskva 2014, p. 206.

Il patriottismo di *Dolgota dnei* è etico più che politico, e non si traduce pertanto in sostegno al governo nazionale, il cui leader è negli anni di stesura e pubblicazione dell'opera Petro Porošenko. Rafeenko è anzi assai critico verso l'establishment ucraino, al quale rivolge frequentissimi strali satirici, non privi di note sferzanti estranee alla scanzonata parodia dei precedenti testi dell'autore. Porošenko, proprietario del colosso dolciario Roshen, diventa ad esempio nel romanzo "il pasticciere"⁴⁸; il cioccolato, prodotto di punta della sua azienda, si fa vero e proprio feticcio, grottesco oggetto di culto di chi fraintende l'amore per il proprio Paese con quello per i funzionari che lo amministrano.

È tuttavia nello *svinoj zmej* – il 'drago-maiale', mostruoso antagonista kievita di Sokrat, Liza e Nikolaj – che la satira 'antigovernativa' di Rafeenko trova la sua più pungente incarnazione. Questa creatura è un fantasioso *pastiche* di allusioni politiche e suggestioni mitologiche. Come i draghi del folklore slavo (*zmei*), anche il mostro 'apocrifo' di Rafeenko ha molte teste, e il loro numero è tutt'altro che casuale: sono quattrocentocinquanta, quanti i deputati del parlamento ucraino. Il drago-maiale vive "sotto la celebre casa di via Gruševskogo"⁴⁹ – la via di Kyjiv dove ha sede il Palazzo del Governo – e si configura come una sorta di simbolo cumulativo della classe dirigente del Paese, della quale incarna ossimoricamente tutti i difetti che l'autore le attribuisce: è in guerra con Mosca ma vi fa affari, odia i russi ma crede alla loro propaganda, è corrotto, omofobo, opportunista. Del suo mostro Rafeenko fa un emblema dell'ipocrisia di chiunque sieda in un ruolo di potere: il suo non è tanto un posizionamento politico, quanto una visione intrinsecamente anarchica (o, volendo, populista), che vede nel sincero patriottismo dei personaggi l'unico vero contrappeso a un nazionalismo di facciata divisivo e stereotipato.

Naturalmente, sarebbe un errore interpretare la satira di Rafeenko come tacito supporto a russi e separatisti. La realtà riflessa di *Dolgota dnei* non lascia spazio a facili semplificazioni: i protagonisti del romanzo condannano senza indugio chi ha portato

la guerra nella loro città, e i pochi personaggi filorusi cui l'autore dà voce nei racconti sono guardati o con aperto scherno, o con sincera compassione, vittime in ogni caso della propaganda putiniana. Prima del conflitto, Rafeenko non aveva problemi a dirsi "russo" oltre che "ucraino":

Sono uno scrittore russofono ucraino. Una persona cresciuta in ambiente ucraino, ma nell'alveo della cultura russa sovietica. Sono ucraino, ma in relazione al mio percorso culturale sono in buona parte anche russo. Io personalmente non ci vedo nessun problema. [...] La nostra è una regione multietnica e multilingue. [...] Siamo cresciuti all'intersezione di almeno due culture. E questa è semplicemente la nostra vita⁵⁰.

In rottura con simili dichiarazioni, in *Dolgota dnei* lo scrittore segna il proprio distacco da un contesto sociopolitico ormai evidentemente altro, ostile: il rifiuto delle azioni del Cremlino si traduce nell'opera nell'indisponibilità dei protagonisti a (continuare a) vestire l'identità russa'. Liza corregge stizzita un soldato che le si rivolge con l'appellativo "ragazza russa": la sua replica – "a dire il vero io sono ucraina!"⁵¹ – riflette la volontà di autore e personaggi di affrancarsi dal mondo russo putiniano, decentralizzando la propria russofonia.

Significativamente, l'orizzonte culturale di Rafeenko rimane però ibrido, e l'uso che l'autore fa del proprio ibridismo è senz'altro uno dei tratti più originali del romanzo. La presenza di ucrainismi, battute in ucraino e citazioni a testi letterari ucrainofoni (in lingua originale e sprovviste di traduzione) è un primo, chiaro esempio del desiderio di Rafeenko di 'rilocalizzare' la sua prosa russofona, reiscrivendola nella cultura nazionale. Tuttavia, è nelle deformazioni e riscritture del patrimonio culturale russo 'canonico' che si esprime con più forza la ribellione anticoloniale della lingua 'russa-ucraina' dell'autore.

La scelta di chiamare "Quinta Roma" la *banja* dove lavorano i protagonisti a Z è emblematica dei meccanismi allegorici alla base dei giochi filologici di Rafeenko. Questo luogo magico e spirituale, il cui nome richiama il cliché retorico di Mosca-Terza

⁴⁸ Ivi, p. 119.

⁴⁹ Ivi, p. 260.

⁵⁰ M. Puleri, *Narrazioni*, op. cit., p. 210.

⁵¹ V. Rafeenko, *Dolgota*, op. cit., p. 296.

Roma⁵², ha il ruolo simbolico di purificare la città dai soldati (filo)russi, convinti che i vapori della *banja* si limiteranno a purificare la loro mente e il loro corpo. Le aspettative dei visitatori sono al tempo attese e disattese, come anche la massima del monaco Filofej: facendo della sua *banja* la ‘quinta’ Roma, Rafeenko sovverte e rispetta l’adagio, parodiando le ambigue dinamiche secondo cui il governo russo proietta sul Donbas i propri sogni (teocratico-)imperiali. Nella città Z, questi sogni si ribellano ai loro ideologi, assumono forme del tutto inaspettate.

Un analogo processo di manomissione interessa anche letteratura russa e cultura di massa. La guerra a Z è una forza centripeta che riconduce a sé tutto ciò che sia ‘russo’, classici letterari e canzoni popolari vengono spesso modificati dall’autore in modo da adattarli alla descrizione del conflitto in atto. Si offre di seguito un esempio di queste ‘citazioni distorte’, dove Rafeenko riscrive alcuni versi di S. Esenin:

Ах, как много на свете кошек,
нам с тобой их не счастье никогда.
Оккупация, Путин, кокошник,
и кремлевская снится звезда⁵³.

La suddivisione in versi qui adoperata è funzionale all’analisi in corso: la pseudocitazione è riportata nel corpo del testo senza alcun segno di interpunzione o accorgimento grafico. Significativamente, il patrimonio culturale russo ‘contamina’ riflessioni e descrizioni del russofono Rafeenko senza soluzione di continuità, e l’autore si riappropria di questa eredità comune ‘contaminandola’ a sua volta con allusioni alla contemporaneità bellica. La lingua russa insorge contro la sua presunta patria naturale, si fa strumento per decostruirne miti e ossessioni, ma anche per denunciarne crimini e nefandezze. Nel corso

del romanzo, Rafeenko indugia spesso in lunghe e impietose disamine della vita russa, offrendo un quadro estremamente negativo della Federazione Russa nel suo complesso. La guerra assurge a filo conduttore dell’identità del Paese, intrappolato in una crisi morale e valoriale tanto profonda da sembrare irrimediabile:

Da secoli ogni santo giorno spuntano sul volto alcolizzato della Russia queste anime, e nelle loro profondità non c’è nient’altro che dolore, vuoto, e postumi della sbornia. Non c’è, a ben vedere, neanche una patria. Gliel’hanno tolta un’eternità fa mandandoli a combattere l’ennesima guerra. [...] Però poi sono tornati. Tornano sempre da queste guerre. [...] Scansando le domande, senza vedere niente, si mettono a letto. Da svegli non ricordano le loro morti nella serie di strade militari purpuree. E perciò, con una rabbia e un’angoscia indefinite, al mattino chiedono: — Ma che cazzo succede? Dove sono? Che fare, e di chi è la colpa? — ed ecco che subito arriva la risposta, come un’epifania: — l’Ucraina! L’Ucraina — ecco che fare, e di chi è la colpa, e che cazzo succede! È l’Ucraina tutto ciò che in te fa male di un dolore insanabile. [...] L’Ucraina come remissione dei peccati, come promessa di morte rapida e vita eterna⁵⁴.

La satira verso la retorica politica russa non è una novità nella prosa dell’autore. Rafeenko ha all’attivo un intero romanzo ambientato a Mosca e impegnato nel sovvertimento dei cliché della propaganda putiniana: *Moskovskij divertisment*, pubblicato in Russia nel 2011. Nell’opera, l’autore sovrapponeva comicamente alla Mosca contemporanea l’immagine della Troia omerica — “il luogo colpevole di tutto, la città che deve essere distrutta”⁵⁵ — popolando la capitale di eroi greci e troiani e parodiando così l’ossessione delle autorità russe di essere accerchiate da nemici intenzionati a imporre il proprio monopolio politico sul mondo.

Il tono leggero e umoristico di questo romanzo è tuttavia assai distante dalla pungente satira di *Dolgota dnej*. Attraverso la parodia della retorica del Cremlino, in *Moskovskij divertisment* l’autore si proponeva di rilevare innanzitutto la natura grottesca e fittizia di qualsivoglia ‘mito nazionale’ e ‘conflitto di civiltà’: come spiegato dallo stesso Rafeenko, nel testo Mosca è simbolo di un mondo moderno vittima di narrazioni identitarie fallaci e inconsistenti,

⁵² Concetto teologico e politico sviluppatosi a partire dalle parole del monaco Filofej di Pskov: “Due Rome sono cadute, la terza [Mosca — M.G.R.] è in piedi, e non vi sarà una quarta”. Cfr. M. Poe, *Moscow, the Third Rome: The Origins and Transformations of a ‘Pivotal Moment’*, “Jahrbücher Für Geschichte Osteuropas”, 2001 (49), 3, pp. 412-429.

⁵³ “Ah, quanti sono al mondo i gatti / io e te non li potremo mai contare / L’occupazione, Putin, il *kokošnik* / e in sogno la stella del Cremlino”. V. Rafeenko, *Dolgota*, op. cit., p. 144. Nella strofa eseniniana qui ripresa da Rafeenko gli ultimi due versi invece recitano: “сердцу снится душистый горошек / И звенит голубая звезда” [“Il cuore sogna la cicercchia odorosa / e tintinna la stella azzurra”]. S. Esenin, *Ach, kak mnogo na svete košek*, in Idem, *Polnoe sobranie sočinenij v 7 tomach*, I, Moskva 1995, p. 244.

⁵⁴ V. Rafeenko, *Dolgota*, op. cit., p. 122.

⁵⁵ Idem, *Moskovskij divertisment*, “Znamja”, 2011, 8, pp. 5-75, <<https://magazines.gorky.media/znamia/2011/8/moskovskij-divertisment.html>> (ultimo accesso: 26.10.2023).

“non c’è in essa più marasma che nel resto del mondo”⁵⁶. È emblematico inoltre che la satira dell’autore avvenisse nell’opera ‘dall’interno’: collocandosi nel ‘centro dell’Impero’, il narratore-Rafeenko non si proponeva come ‘outsider’, né intendeva il proprio testo come un manifesto politico promosso da una coscienza nazionale altr⁵⁷. Tale prospettiva cambia radicalmente in *Dolgota dnei*. Nel romanzo, Rafeenko guarda alla Russia dall’Ucraina, la sua satira si fa violento atto di accusa verso l’establishment del Paese, ma anche mezzo per sancire la propria distanza da coloro che vivono oltre il confine orientale, colpevoli di supportare una narrazione nazionale compiaciuta e (auto)distruttiva:

Il senso russo della vita è nella negazione di ogni misura. Il mondo russo non sa nemmeno cosa sia, la misura. È questo il suo unico metro. Il senso è nel disprezzo dei limiti. Se deve esserci una letteratura, che sia la più grande. Se bisogna fare una rivoluzione, che sia la più terribile. In primo luogo per sé stessi. [...] Il russo non conosce la proprietà privata. Tutto ciò che esiste al mondo, – territori, artefatti culturali, idee – o gli appartiene già in virtù del sacro diritto della santità della Terra Russa, o è capitato accidentalmente nelle mani sbagliate. *Tertium non datur*. Tutte le culture sono secondarie, fatta eccezione per la Santa Rus’ che è primaria. Tutto ciò che l’ha preceduta, in realtà è venuto dopo. Perciò si può prendere la roba d’altri e dichiararla propria. Sia essa la Crimea, Z, oppure Sodoma e Gomorra⁵⁸.

Come per la retorica politica ucraina, la decostruzione del mondo russo procede nel romanzo di pari passo con quella del suo presunto difensore: Vladimir Putin. *Dolgota dnei* abbonda di allusioni al presidente, che compare il più delle volte nel testo come *Prekrasnyj Chozjain* [Padrone Magnifico]. Accorciato spesso in *P.Ch.* (ПХ), tale appellativo si carica di un ulteriore sfumatura parodica e disacrante: l’acronimo rimanda allo slogan *Putin – chujlo!* [Putin è un cazzone!], diffusosi in Ucraina a partire dal 2014. Putin è nel romanzo un personaggio ridicolo senza alcun potere sul conflitto a Z. Manie di persecuzione e sogni neoimperiali del Cremlino vengono carnevalizzati facendo del leader un ingenuo fantoccio al soldo di agenti stranieri, autoconvintosi che la distruzione della Russia che sta portando avanti su commissione di americani

e “sionisti” corrisponda a fare il bene del “Cosmo universale slavo”⁵⁹.

Dolgota dnei si sviluppa, dunque, all’incrocio di due diverse decostruzioni. Alle narrazioni identitarie ucraina e russa Rafeenko oppone una ‘terza via’ che esce dai sentieri battuti dal discorso politico, riconcettualizza il proprio Paese intorno al suo naturale ibridismo. L’Ucraina riparte da Z(ero), e il suo orizzonte è un futuro di pace e armonia interna, dove la lingua è finalmente libera dall’onere della rappresentatività politica.

RAFEENKO E IL RUSSO OGGI: UNA CONCLUSIONE?

A due anni dall’uscita di *Dolgota dnei*, Rafeenko pubblica inaspettatamente il suo primo romanzo in ucraino, *Mondegrin* [Mondegreen, 2019]. Come spiega in varie interviste, attraverso tale scelta linguistica l’autore si propone innanzitutto di confutare gli assiomi della propaganda russa:

Nella mia città sono arrivate delle persone a difendere la popolazione russofona. E io sono russofono – ho studiato filologia russa, ho scritto in russo, ho ricevuto dei premi. Non avevo bisogno di essere protetto da nessuno. Questo slogan, “proteggere i russofoni”, mi ha reso al contempo vittima e causa della guerra. Le persone che sono arrivate nella mia città hanno fatto della guerra una mia faccenda privata. Sentendo questa guerra come mia, ho deciso di imparare l’ucraino e di scrivere un romanzo in questa lingua⁶⁰.

Uniti da un intimo legame interno, *Dolgota dnei* e *Mondegrin* rappresentano due facce simmetriche della sperimentazione identitaria attivata nell’autore dal conflitto in Donbas. Se il russofono *Dolgota dnei* ‘riscrive’ l’identità ucraina partendo dallo ‘sguardo eccentrico’ dei cittadini di Donec’k/Z, l’ucrainofono *Mondegrin* è un’esplorazione della propria soggettività attraverso il nuovo filtro della lingua ucraina: Rafeenko segue il protagonista Haba, rifugiato di Z a Kyjiv, attraverso un difficile processo di ‘traduzione’ della realtà dal russo all’ucraino, facendo dell’apprendimento della lingua una potente metafora della necessità di reinventarsi in una

⁵⁶ M. Puleri, *Narrazioni*, op. cit., p. 214.

⁵⁷ Cfr. Ivi, pp. 164-168.

⁵⁸ V. Rafeenko, *Dolgota*, op. cit., pp. 281-282.

⁵⁹ Ivi, p. 207.

⁶⁰ K. Hluščenko, *Jak mova vyznačaje pam’jat’*, “Zbruč”, 19.08.2019, <<https://zbruc.eu/node/91540>> (ultimo accesso: 27.09.2023).

realtà post-traumatica altrimenti incomprensibile. L'autore mette tuttavia in guardia dalla tentazione di interpretare l'opera come definitiva accettazione del paradigma monolingue. Con il suo nuovo bilinguismo letterario, Rafeenko si propone al contrario di mettere in luce la strumentalità della questione linguistica nel conflitto in corso, dimostrando che è possibile ricorrere sia al russo che all'ucraino pur mantenendo un'inequivocabile posizione civica: “la lingua non è mai stata un problema. Il problema è andare d'accordo gli uni con gli altri”⁶¹, sostiene l'autore, intenzionato a continuare a scrivere anche in russo. Svincolando le proprie pratiche linguistiche da istanze strettamente identitarie, Rafeenko problematizza in tal senso la massima heideggeriana che la lingua sia la “casa dell'essere”: “Non sono sicuro che sia una casa.” – dichiara – “Non sono sicuro che debba esserci per forza un'unica casa”⁶².

Nata in risposta al conflitto in Donbas, l'utopia bilingue e biculturale di Rafeenko si frantuma tuttavia il 24 febbraio 2022. La guerra sorprende l'autore a Poroskoten', nei pressi di Kyjiv, e lo confina nel villaggio accerchiato dalle truppe russe per diverse settimane, finché lo scrittore riesce a fuggire grazie all'aiuto di alcuni volontari. “È una strana cosa, questa loro cultura. Fai giusto in tempo a fidartene, ed ecco che te la ritrovi in casa su carri armati sovietici”⁶³, commenta amaramente Rafeenko nella sua prima pièce teatrale, *Mobil'ni chvyli buttja, abo Verbum caro factum est* [Le onde mobili dell'essere, o *Verbum caro factum est*], pubblicata a Kyjiv nell'aprile 2023. Questa seconda opera ucrainofona è un violento atto d'accusa verso la lingua russa, dalla quale Rafeenko segna il proprio congedo in diversi

articoli e interviste:

[A]fter February 24, I decided that never again in my life would I write or publish any of my work in Russian. It hurts me to even imagine that someone might now mistake me for a Russian writer based on my command of the Russian language. [...] At this moment, language has ceased to be perceived by me as something secondary to the main topic of life. Language has become a powerful identifier of who one truly is. And that is why, in my opinion, Ukrainians should use the Ukrainian language exclusively, at least in the public sphere. [...] They are shooting at us “in Russian”: Russian speakers from across the territory of Russia are killing us. [...] all of this will be closely connected with the Russian language. And nothing can be done about it⁶⁴.

Nella loro sconvolgente contrapposizione a tutto ciò che è stato finora esposto e analizzato, queste dichiarazioni sembrano rendere le riflessioni accademiche sulla natura transnazionale e pluricentrica della letteratura di lingua russa ormai del tutto speculative, quantomeno nel contesto ucraino: il russo viene ‘restituito’ alla Russia, si carica di responsabilità politiche e militari.

Tuttavia, è proprio il carattere transitorio e mutevole dell'esperienza di Rafeenko a descrivere al meglio la complessa interazione di fattori economici, politici e identitari nello sviluppo della letteratura russofona contemporanea, ucraina e non solo, condensando le diverse posizioni che i singoli scrittori possono assumere rispetto al proprio ibridismo culturale. Se di fronte al trauma della guerra in corso l'autore ha sentito l'esigenza di conformare il suo sguardo a una visione monolingue e monoculturale di identità ucraina, *Dolgota dnej* è la testimonianza che un altro tipo di risposta è possibile, che un testo può essere incontestabilmente ‘ucraino’ (kazako, bielorusso, lettone) anche quando parla russo, facendo della propria ‘alterità’ uno strumento assai produttivo per la cultura nazionale e per quella russofona nel suo complesso.

Significativamente, per molti autori ucraini il russo rimane, anche nell'attuale contesto di guerra, strumento primario di espressione letteraria e quotidiana, sebbene il nuovo inasprimento della questione linguistica nel Paese non apra prospettive troppo

⁶¹ V. Rafeenko (V. Rafjejenko), *Ostannja ljubov*, op. cit.

⁶² K. Hluščenko, *Jak mova*, op. cit. Le parole di Rafeenko fanno eco a quelle di numerosi autori russofoni spinti verso il bilinguismo dal conflitto in Donbas. In un suo articolo, anche l'odessita Boris Chersonskij scinde, ad esempio, la propria identità di uomo e scrittore da considerazioni linguistiche (“Ho detto molte volte che il territorio di un poeta è la lingua in cui scrive. Adesso aggiungerei: in tempo di pace”), intendendo la scelta di iniziare a scrivere anche in ucraino come un gesto innanzitutto vicino. Cfr. B. Chersonskij, *Soskočit' s jazyka. Možno li pisat' po-russki, ostavajas' pri etom ukraincem*, “Fokus”, 22.05.2016, <<https://focus.ua/opinion/opinions/350822>> (ultimo accesso: 27.09.2023).

⁶³ V. Rafeenko (V. Rafjejenko), *Mobil'ni chvyli buttja, abo Verbum caro factum est*, Kyjiv 2023, p. 67.

⁶⁴ Idem, *I Once Wrote – and Spoke, and Thought – in Russian... No more. Volodymyr Rafeenko on Unlearning His Mother Tongue*, “Literary Hub”, 29.07.2022, <<https://lithub.com/i-once-wrote-and-spoke-and-thought-in-russian-no-more/>> (ultimo accesso: 26.09.2023).

ottimistiche alla pubblicazione di opere di lingua russa, almeno nel prossimo futuro⁶⁵. Se nel 2019 Vitaly Chernetsky scriveva che l'integrazione dei testi russofoni nel canone letterario ucraino rimaneva un "work in progress" dagli esiti incerti⁶⁶, lo sviluppo di tale processo dipende oggi più che mai dalla spesso contraddittoria influenza di fattori extra-letterari.

Quanto a Rafeenko, l'autore dimostra con il proprio esempio l'imprevedibilità di simili sviluppi, e la vanità di qualsivoglia previsione. Interpretare il suo nuovo monolinguisimo come atto conclusivo di un irreversibile processo di omogeneizzazione culturale nell'Ucraina contemporanea sarebbe senz'altro prematuro, e non terrebbe conto né della polifonia di posizioni che continua ad animare lo spazio letterario ucraino⁶⁷, né soprattutto della fondamentale contingenza di ogni dichiarazione identitaria e linguistica nel Paese, di cui il percorso dell'autore è espressione quasi paradigmatica. Ciò che è certo è che la guerra in corso ha avuto, come già quella in Donbas, un effetto paradossalmente produttivo sulla prosa dello scrittore, dando vita a nuove opere⁶⁸ e ampliando il raggio editoriale dei suoi testi con nuove traduzioni⁶⁹. Il dialogo letterario di Rafeenko con la realtà nazionale continua, attraverso una com-

plexa esplorazione identitaria che racconta della costante necessità "di ricreare sé stesso e il proprio destino"⁷⁰, "in an environment where no language is left unmarked and no language choice is made without consequences"⁷¹.

www.esamizdat.it ◇ M.G. Ruggiero, *Dolgota dnei di V. Rafeenko. Esplorazioni identitarie di un autore (russofono) ucraino* ◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 163-176.

⁶⁵ Particolarmente interessanti sono a proposito le dichiarazioni rilasciate nel 2022 dai noti scrittori russofoni Aleksej Nikitin e Andrej Kurkov: entrambi hanno espresso l'intenzione di continuare a scrivere in russo, ma ritengono che i loro testi saranno pubblicati in futuro solo in traduzione ucraina. Cfr. M. Napolitano, *Aleksej Nikitin: Putin ha cancellato la cultura russa in Ucraina*, "Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa", 26.09.2022, <<https://www.balcanicaucaso.org/aree/Ucraina/Aleksej-Nikitin-Putin-ha-cancellato-la-cultura-russa-in-Ucraina-220677#>> (ultimo accesso: 28.09.2023); G. Caldiron, *Andrei Kurkov, letteratura e sogno alla prova della guerra*, "Il manifesto", 19.07.2022, <<https://ilmanifesto.it/andrei-kurkov-letteratura-e-sogno-alla-prova-della-guerra>> (ultimo accesso: 28.09.2023).

⁶⁶ V. Chernetsky, *Russophone Writing in Ukraine: Historical Contexts and Post-Euromaidan Changes*, in *Global Russian Cultures*, op. cit., pp. 48-68 (66).

⁶⁷ Cfr. A. Averbuch, *Russophone Literature of Ukraine: Self-decolonization, Deterritorialization, Reclamation*, "Canadian Slavonic Papers", 2023 (65), 2, pp. 146-162.

⁶⁸ Oltre alla già citata pièce teatrale *Mobil'ni chvyli buttja*, nel 2023 Rafeenko ha pubblicato il suo secondo romanzo ucrainofono, *Petrikor* [Petricore].

⁶⁹ Sono di recente usciti per la Harvard University Press *Mondregrin* (Mondegreen, 2022, trad. ing. di M. Andryczyk) e *Dolgota Dnej* (The Length of Days, 2023, trad. ing. di S. Forrester). Quest'ultima traduzione si aggiunge a quelle in ceco e polacco già esistenti, realizzate rispettivamente nel 2019 e nel 2020.

⁷⁰ V. Rafeenko (V. Rafjejenko), *Ostannja ljubov*, op. cit.

⁷¹ N. Caffee, 'Not Only Russian', op. cit., p. 2.

◇ *Dolgota dnei* by V. Rafeenko: Identity Explorations of a Ukrainian (Russophone) ◇
Maria Gaia Ruggiero

Abstract

This article explores the life and prose of Ukrainian author Vladimir Rafeenko (ukr. Volodymyr Rafeyenko, Donetsk, 1969), with a focus on his latest russophone novel, *Dolgota dnei* [The Length of Days, 2017]. Rafeenko's personal and professional trajectory is examined in its complex dialogue with the Russian and Ukrainian sociopolitical contexts, in order to highlight the close interrelation between extra-literary factors, identity reflection and linguistic practices in the author's literary experience. Specifically, *Dolgota dnei* is interpreted as a manifesto of the national consciousness developed by the author following the outbreak of the conflict in Donbas. In the novel, Rafeenko deconstructs the linguistic determinism promoted by political discourse, proposing an alternative perspective on Russian language and culture and a new, civic and multilingual conception of 'Ukrainianness'.

Keywords

Russophone Literature, Ukrainian Literature, Rafeenko, Donbas, Ukrainian Identity, War in Donbas.

Author

Maria Gaia Ruggiero holds a Bachelor's degree in Applied Interlinguistic Communication from the University of Trieste and a Master's degree in Russian Language and Literature from the University of Venice. After a period of study in Moscow, Russian language brought her to Kharkiv, where she developed an interest in Ukrainian culture in all its multifaceted manifestations. Further academic interests include translation and translation studies, Russian and Russophone literature, mostly contemporary.

Publishing rights

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



© (2023) Maria Gaia Ruggiero

Il superamento dell'alienazione: antologia di poesia russofona kazaka oggi

Massimo Maurizio

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 177-206 ◇

NEL decennio successivo all'indipendenza dall'URSS (1991) la nuova letteratura kazaka attraversava una lenta e confusa fase di definizione, mentre tentava di affrancarsi dalle istituzioni culturali sovietiche, allora dominanti e che ancora oggi hanno un certo ruolo, seppure più marginale. Su questo sfondo vengono poste le basi per quelle strutture alternative che dall'inizio del nuovo millennio avrebbero rappresentato e diffuso voci nuove e per lo più giovani. Nel 1993 Ol'ga Markova incomincia la pubblicazione della rivista "Apollinarij" e dal 1998 crea il fondo Musaget, attraverso il quale organizza seminari, laboratori e tavole rotonde sulla nuova cultura russofona, anche grazie al coinvolgimento di autori e critici da Mosca e dalle ex repubbliche sovietiche¹. "Apollinarij" e tutti i progetti a esso legati si sarebbero bruscamente conclusi nel 2008 con la morte dell'ideatrice, ma avrebbero lasciato un terreno fertile per l'elaborazione di altre modalità per la diffusione di quell'humus culturale. Altre due realtà che hanno avuto un ruolo importante per questo periodo sono la rivista "Knigoljub", edita da Lilja Kalas dal 2001 al 2014, e il Centr sovremennogo iskusstva [Centro dell'arte contemporanea] curato da Valerija Ibraeva. Altre riviste che hanno avuto un ruolo in questo processo sono "Prostor", "Niva", "Tamyр" e "Amanat", ma la loro portata culturale è certamente inferiore a quello delle prime tre. A oggi la letteratura kazaka continua a presentare progetti interessanti, soprattutto ad Almaty, fulcro della vita culturale del paese. Nonostante ciò, se prima le eccezioni alla cultura almatina erano rappresentate da Kanat Omar e Anuar Djujsenbinov nella capitale,

nell'ultimo lustro si sono fatte strada voci nuove provenienti dalla 'provincia' (nell'accezione russa del termine), come Amangel'dy Rachmetov a Šimkent e Ol'ga Kurbangaliev a Semej², per citare i più conosciuti. Almaty resta comunque il centro culturale più vivo del paese, come dimostrano i diversi luoghi sorti nell'ultimo quindicennio e deputati alla diffusione della cultura indipendente, per esempio OLŠA (Otkrytaja literaturnaja škola Almaty [Scuola letteraria aperta di Almaty])³ e il teatro ARTiŠOK, che collabora attivamente con gli scrittori. Ad Almaty si organizza anche il festival letterario Polifonija.

Queste osservazioni preliminari danno la misura di un fenomeno importante, ma anche profondamente sentito non soltanto dai protagonisti: dall'inizio degli anni Duemila la cultura kazaka si è mossa alla ricerca di una propria specificità, che sempre più ha coinciso con la volontà di affrancarsi dall'ingombrante vicino russo, all'ombra del quale si era sviluppata in epoca sovietica.

Ancora oggi le produzioni culturali russofone fuori dalla Russia sono viste come derivazioni, come 'sorelle minori'⁴. Proprio questa coscienza è alla base

¹ E. Abdullaev, *Almatinskaja anomalija*, "Novyj mir", 2015, 12, <http://nm1925.ru/articles/2015/201512/almatinskaja-anomaliya-6219/> (ultimo accesso: 22.01.2024).

² Cfr. I. Gumyrkina, *Novye golosa kazachstanskoy literatury*, "Daktil", 2020, 5, <https://daktilmag.kz/5/article/irina-gumyrkina/novye-golosa-kazachstanskoy-literatury/53> (ultimo accesso: 22.01.2024).

³ Alla OLŠA si tengono anche corsi di scrittura per giovanissimi. Come scrive I. Gumyrkina, "il 24 settembre [2022] ha avuto luogo la presentazione di una raccolta di racconti di coloro che hanno terminato il laboratorio della Scuola letteraria aperta di Almaty. Nella raccolta sono confluiti i testi di venti giovani autori dai 13 ai 21 anni che scrivono in russo e in kazako. Per la letteratura kazaka questo è un avvenimento probabilmente non meno importante dell'uscita del nuovo libro di uno scrittore famoso, e forse anche di più", I. Gumyrkina, *Literatura pokolenija Z*, "Daktil", 2022, 36, <https://daktilmag.kz/36/article/irina-gumyrkina/literatura-pokolenija-z/462> (ultimo accesso: 22.01.2024).

⁴ Le considerazioni che seguono vorrebbero prima di tutto suffragare questa convinzione. Basti dire che nell'editoria russa contemporanea

della ricerca di un'identità autonoma avvertita come primaria:

Per il lettore occidentale l'assenza di testi non-russi nel canone letterario russo ha portato a un'idea errata riguardo coloro ai quali appartiene la lingua russa e su chi sia in grado di creare letteratura in lingua russa. Questo travisamento è reso ancora più acuto dal fatto che gli studiosi occidentali spesso spiegano come una conseguenza della politica di sopraffazione russa il fatto che si continui a utilizzare la lingua russa nella comunicazione quotidiana e nella vita letteraria al di fuori dei confini russi. La lingua russa nelle repubbliche postsovietiche viene vista come una sgradata eredità del colonialismo sovietico e, seguendo questa logica, contiene degli elementi di quella "sottomissione". Nell'interpretazione occidentale l'assenza di testi in russo scritti da autori di questi paesi non fa che persuadere in questo senso. Come che sia, in Kazachstan, un paese che ha avuto relazioni strette e complesse con la Russia e la lingua russa, la letteratura russofona continua a prosperare malgrado tutto, portando avanti una tradizione letteraria che risale all'epoca sovietica. Aĵerim Taĵi e Mariĵa Vil'koviskaja sono due poetesse kazake contemporanee che operano nell'alveo di questa tradizione e che contemporaneamente rielaborano lo status dell'autore russofono nel mondo contemporaneo. Con la propria opera esse sfidano il monocentrismo della lingua russa, il fatto che essa appartenga a un solo paese che la controlla⁵.

Al fermento di cui abbiamo parlato corrisponde, ovviamente, una vivacità della produzione letteraria poetica, che definisce almeno due generazioni di scrittori, grosso modo corrispondenti alle due fasi della poesia kazaka russofona contemporanea. Tra gli esponenti della prima fase vanno citati almeno Kanat Omar, Tigran Tunijanc, Il'ja Odegov, Taĵi ed Elena Zeĵfert⁶. Per quanto riguarda coloro che hanno esordito verso la fine degli anni Zero ricordiamo Pavel Bannikov, Jurij Serebrjanskij, Ivan Bekeťov, Vil'koviskaja, Zoĵa Fal'kova, Ol'ga Peredero e Ksenija Rogoĵnikova⁷.

Bannikov è uno degli organizzatori dello spazio culturale del Paese degli ultimi quindici anni e a più

riprese ha rilevato una caratteristica comune a queste generazioni: "Lo scrittore kazako che scrive in russo si trova nella posizione di eterno marginale, tanto in patria, dove il suo pubblico è assolutamente variegato, quanto in Russia, dove spesso e per inerzia viene recepito come autore 'provinciale' o dove si aspettano da lui esotismo"⁸. La costante rilevata dal critico è una conseguenza del multiculturalismo e del multilinguismo peculiare del paese, del distintivo "bilinguismo culturale" di cui parla Viktor Badiĵkov⁹, una delle figure che ha maggiormente contribuito alla definizione di una cultura contemporanea autonoma.

L'idea di bilinguismo è in realtà una parte della questione: le culture russa e kazaka sono solo due delle influenze di una terra che sempre più si apre alla cultura occidentale e che si appropria di esperienze scritte ed estetiche altrui. La grande quantità di influenze dall'esterno poteva rappresentare un problema negli anni immediatamente successivi all'indipendenza e non è un caso che la 'sospensione' della cultura russofona degli anni Novanta coincida con il cambio radicale del contesto socio-politico, un cambio ancora più doloroso e disorientante che in Russia. Gli intellettuali kazaki sono riusciti tuttavia a trasformare quella situazione magmatica e destabilizzante in fervore culturale, dal momento che oggi questa poesia è in grado di restituire suggestioni estremamente originali, che sanno condensare influenze diversissime e rielaborarle alla luce delle specificità locali.

L'atteggiamento di sfiducia nei confronti della 'grande sorella' e la conseguente volontà di affrancamento è dimostrata anche dal fatto che, politicamente e socialmente, il Kazachstan si stia sensibilmente allontanando dalla sfera russa, e di riflesso la cultura guarda sempre più all'Europa e ai prodotti culturali occidentali, spesso, per di più, nelle loro manifestazioni meno 'mainstream': a questo proposito è interessante notare l'interesse di molti poeti per la cultura polacca (per esempio Serebrjanskij, Bekeťov e Marat Isenov) o giapponese (per esempio Raviĵ

sempre più spesso figurano nomi di autori kazaki, invitati da riviste e premi letterari in Russia. Inoltre, come si vedrà in seguito, la cultura russa non è che una delle numerose influenze per gli autori che tratteremo, e spesso marginale rispetto ad altre.

⁵ S. Kim, *Osveščaja "Temnyj uĵol" russkogo kanona: kazachstanskaja poezija i rassčirenje russkojazyčnogo mira*, "Daktiĵ", 2021, 16, <https://daktilmag.kz/16/article/sergey-kim/osveschaya-temnyj-ugol-russkogo-kanona/155> (ultimo accesso: 22.01.2024).

⁶ P. Bannikov, *Literatura ad marginem*, "Novyj mir", 2015, 12, <https://nm1925.ru/articles/2015/201512/literatura-ad-marginem-6220/> (ultimo accesso: 22.01.2024).

⁷ Idem, *Russkaja poezija Kazachstana: na granice jazykov i literatur*, <https://www.youtube.com/watch?v=kwajOiaG-Gg> (ultimo accesso: 22.01.2024).

⁸ Idem, *Literatura*, op. cit.

⁹ Ibidem.

Ajtkaliev e Tunijanc)¹⁰. Un'altra differenza evidente con la cultura di Russia sta nel fatto che quest'ultima (quanto meno a livello di cultura promossa dal potere) si chiude sempre più in se stessa, per professare una supposta superiorità prima di tutto proprio rispetto all'Occidente.

Da qui scaturisce una riflessione ulteriore: l'*intelligencija* kazaka ha un atteggiamento istintivamente decoloniale, quanto meno nei confronti di chi per la quasi totalità del XX secolo ha operato nel Paese e ha portato a uno sradicamento della cultura autoctona, facendo del Kazachstan un luogo per le deportazioni forzate (i vainachi e i russi tedeschi, per esempio) e per i Gulag (basti pensare alle associazioni che evoca il toponimo "Karaganda")¹¹. Da un punto di vista generale, a differenza di quanto avviene nella letteratura russa post-sovietica, la letteratura russofona kazaka contemporanea è attenta alla propria storia, e non soltanto a quella più recente, come si evince da alcune delle liriche qui presentate, e questo tema è, appunto, legato al discorso decoloniale e quindi alla definizione della propria identità personale e irripetibile. E non è un caso che, descrivendo il vettore dello sviluppo culturale del paese, spesso si facciano confronti con la realtà russa, sottolineando come differenza fondamentale l'atteggiamento non imperiale nei confronti tanto della lingua russa, quanto della concezione della cultura¹².

Come si diceva, la città di Almaty è particolarmente attenta agli stimoli culturali, ma anche politici a essi strettamente legati, come dimostrano le proteste del 2022 contro il governo di Nursultan Nazarbaev. A fronte di una politica accentratrice e autoritaria, la cultura kazaka ha dimostrato una certa propensione per tematiche sociali estremamente attuali per

la cultura contemporanea nel suo complesso: non è un caso infatti che proprio il Kazachstan sia stato il primo Paese dell'Asia Centrale a pubblicare un almanacco di poesia omosessuale nel 2010¹³, e che tra le scrittrici contemporanee figurino nomi di punta del movimento femminista russofono, come Vil'koviskaja o Fal'kova, ma anche meno noti fuori dai confini del paese, come Viktorija Rusakova o Mar'jam Ziai¹⁴.

La 'politicizzazione' del discorso artistico si sviluppa a partire dalla fine del primo decennio del XXI secolo, in concomitanza con un processo simile in Russia, che però ha caratteri e genealogia ben diversi e che è stato fermato sul nascere. Per la nuova generazione di poeti kazaki (per esempio, Anastasija Belousova o Ramil' Nijazov) l'attenzione politica è imprescindibile dalla costruzione identitaria¹⁵. Questo aspetto mette in stretta relazione la cultura del paese con quella russa di opposizione (oggi per lo più di emigrazione), con la differenza che per i kazaki la presa di coscienza dell'inscindibilità del discorso politico da quello sull'io viene declinato alla luce della storia del paese da una prospettiva, appunto, decoloniale. Una delle ragioni è da ricercare nel fatto che dopo l'indipendenza i cittadini kazaki russofoni¹⁶ si sono trovati nella condizione di emigrati interni, di minoranza che ha dovuto adattarsi e cercare una propria specificità culturale all'interno del Paese, conscia delle profondissime differenze tra l'essere russi in Kazachstan e in Russia. Questi autori dimostrano quindi una grande attenzione, come si

¹⁰ Idem, *Russkaja poëzija*, op. cit.

¹¹ Cfr.: "Tra tutte le ex repubbliche sovietiche, il Kazachstan non ha eguali nella riduzione della popolazione autoctona. Questo paese è stato luogo di esilio [...] per molti slavi e altri europei da Oriente. Secondo l'ultimo censimento sovietico del 1989, soltanto il 40% della popolazione del Kazachstan sovietico era kazaka. Il popolo kazako ha smesso di essere maggioranza sulla sua terra natia. E quindi il Kazachstan è diventato non solo la repubblica postsovietica più plurinazionale, ma anche quella più russificata dal punto di vista della lingua e della cultura. Per fortuna dal momento della disgregazione dell'Unione Sovietica la popolazione kazaka è sensibilmente aumentata", S. Kim, *Osveščaja "Temnyj ugol"*, op. cit.

¹² P. Bannikov, *Russkaja poëzija*, op. cit.

¹³ Idem, *Russkaja literatura v Kazachstane: 2015-2020. Vozvraščenie džedaev*, "Daktil", 2020, 4, <https://daktilmag.kz/4/article/pavel-bannikov/russkaya-literatura-v-kazachstane-vozvrashenie-dzhedaev/47> (ultimo accesso: 22.01.2024).

¹⁴ Di particolare interesse a questo riguardo è l'antologia *Amanat. Women's Writing from Kazakhstan*, a cura di Z. Batayeva – S. Fairweather-Vega, New York 2022, che raccoglie opere di autrici del Kazachstan degli ultimi trent'anni e propone un punto di vista femminile sulla storia e la cultura dall'indipendenza del paese dall'URSS ai giorni nostri.

¹⁵ P. Bannikov, *Russkaja poëzija*, op. cit.

¹⁶ Nell'uso russofono all'interno del paese esistono due aggettivi distinti della parola kazako, *kazachskij*, riferentesi alle persone di etnia kazaka, e *kazachstanskij*, i cittadini dello stato, ma etnicamente 'altri', similmente agli aggettivi *russkij* e *rossijskij*. Non ho però mai incontrato l'uso della parola *kazachskij* per accampare primati nazionali a discapito di altri gruppi etnici, come invece avviene con l'aggettivo *russkij*.

diceva, alla storia del Paese, che sfocia spesso nella ricerca identitaria. La produzione di Omar, Bannikov, Serebrjanskij e Nijazov si muove evidentemente in questo senso. Per quest'ultimo la scrittura ha di per sé un risvolto *engagé*, in quanto "l'autofiction è la continuazione e la messa in pratica della vecchia tesi 'il privato è politico'. L'esperienza è politica. La memoria è politica. E contemporaneamente è documento e letteratura"¹⁷. Per altri scrittori la ricerca della propria identità passa per un discorso maggiormente legato alla corporeità, come per Selina Tajsengirova o Irina Gumyrkina, ma il senso della scrittura va sostanzialmente nella stessa direzione.

Dal punto di vista della cultura, le istituzioni ereditate dall'URSS (l'Unione degli Scrittori su tutte) erano chiaramente orientate alla promozione della produzione di scrittori kazakofoni, almeno fino alla perdita di importanza di quelle stesse istituzioni nei primi anni Dieci; allora i contatti e gli scambi tra le produzioni russofona e in lingua kazaka si sono intensificati, al punto che oggi è consuetudine tradurre e pubblicare scrittori kazakofoni su riviste russofone¹⁸, come dimostra la pratica di "Daktil". *Kazachstanskij literaturnyj on-lajn žurnal* che ospita sezioni di poesia, prosa, critica (in russo e in kazako), letteratura per l'infanzia e testi teatrali, scritti da autori russofoni e non (in traduzione e in originale), non soltanto del Kazachstan. Questo fatto ha un riflesso non da poco, dal momento che, per esempio, anche la storia della cultura lettone dell'ultimo quarto di secolo va in questa direzione. Si pensi in particolare alla produzione editoriale del gruppo Orbita, che stampa libri di poesia sempre bilingui (o trilingui nel caso di traduzioni). Ciò ha creato una sintesi culturale organica tra autori di lingua lettone e russa, fino a rendere naturale l'uso contemporaneo di entrambi gli idiomi, almeno fino all'invasione su larga scala dell'Ucraina. Ritornando alla cultura kazaka contemporanea, uno degli esempi più riusciti di sintesi linguistica 'dall'interno' è l'opera di Dujsembinov, che mescola le due lingue in una stes-

sa composizione, a formare un ibrido comunicativo che presuppone la conoscenza approfondita di entrambe, ma soprattutto che presenta come parallele e interdipendenti le visioni che ognuna di esse porta con sé¹⁹.

L'atomizzazione di approcci e la ricerca individuale nella poesia kazaka contemporanea, di un'individualità e di un'espressività personale per ogni scrittore, ha fatto sì che le scritture odierne siano estremamente eterogenee e impossibili da accomunare in una prospettiva generale. Dico questo perché, all'indomani dell'indipendenza, per molte delle ex repubbliche sovietiche si parla di poetiche legate al territorio, come nel caso della poesia lettone o, all'altro capo dell'ex impero, della scuola di Fergana (*Ferganskaja škola*) di Šamšad Abdullaev, Chamdam Zakirov e altri. In queste realtà l'unione di voci diverse tende a formare un testo cittadino omogeneo (riprendendo l'idea del 'testo pietroburghese' di Vladimir Toporov), che determina una direzione culturale comune, al netto delle ovvie differenze estetiche ed espressive; nel caso della poesia kazaka, invece, proprio la coesistenza di visioni estetiche e modi espressivi eterogenei e spesso antitetici definisce la cultura come commistione armonica e dialogica di differenze non assimilabili. Questo è dovuto anche all'estrema varietà delle influenze culturali, di cui si parlava prima.

L'interesse per la contaminazione nella poesia contemporanea kazaka va ben oltre: molti autori, in linea con pratiche simili in altre realtà, cercano di addivenire a un testo sincretico tramite l'utilizzo di linguaggi artistici diversi e complementari. Così Aleksej Švabauer affianca alla forma 'poesia' linguaggi quali la fotografia, la musica o il cinema, Vil'koviskaia crea una poetica che deriva dalla sua esperienza di musicista e artista, per la quale lo spazio kazako è il risultato della fusione di cultura e lingua²⁰, Tunijanc introduceva concetti strettamente legati

¹⁷ R. Nijazov, *Pamjat' – èto političeskoe*, "Daktil", 2022, 35, <https://daktilmag.kz/35/article/ramil-nijazov/pamyat---eto-politicheskoe/460> (ultimo accesso: 22.01.2024).

¹⁸ P. Bannikov, *Russkaja poezija*, op. cit.

¹⁹ Per Dujsembinov la coesistenza del russo e del kazako in una stessa lirica sono metodo artistico e contemporaneamente fungono da chiave interpretativa della poetica; questo ha purtroppo reso impossibile l'inserzione delle liriche dell'autore in questa cretostomazia.

²⁰ S. Kim, *Osveščaja "Temnyj ugol"*, op. cit. Si veda anche L. Muchina, *Tri kazachstanskich lirika*, "Daktil", 2020, 9, <https://daktilmag.kz/9/article/lena-mukhina/tri-kazachstanskikh-lirika/97> (ultimo accesso: 22.01.2024).

al suo interesse per il buddismo mistico, rendendo un tratto caratteristico di questa poesia, come nota Bannikov, “il porre attenzione a ciò che sta all'esterno [e] il non limitare la propria coscienza poetica alle geografia, consci[o] del fatto che [quest']attività mira non a [definire] il miglior poeta della città/del paese/della regione, ma uno spazio ben più ampio”²¹. E questa ampiezza permette di abbracciare la cultura mondiale come elemento primo per la creazione di un'espressività specifica, locale ed estremamente originale.

²¹ P. Bannikov, *Preodolenie otčuzdenija. O sovremennoj russko-jazyčnoj poëzii Kazachstana*, “Literatura” < sic! >, 2024, 214, <https://literatura.org/criticism/757-pavel-bannikov-preodolenie-otchuzhdeniya.html> (ultimo accesso: 22.01.2024).

РАМИЛЬ НИЯЗОВ

Лекция по деколониальной теории

1. МОИ ПРЕДКИ БЫЛИ ТРОЦКИСТАМИ

говорившими на языке
запёкшейся крови нечестивцев
сейчас он называется русским

2. ОНИ ВЕРИЛИ В КОММУНИЗМ

ведь «русские» им обещали
что пыльная степь закончится
и будет наконец-то
преломлён горизонт

как будто мир это закупоренная банка
со свечой которую надо зажечь

3. ОНИ НЕНАВИДЕЛИ МОСКАЛЕЙ КАЦАПОВ
И РУСНЮ

потому что Справедливый послал им Ленина
провозвестником мира смотрящего в бездну
и не отворачивавшегося

4. ОНИ БЛАГОСЛОВЛЯЛИ ВЛАСТЬ

строившую дороги
чтобы там где время
резало крестьянам глотки
и держало в чёрных смоляных цепях
люди знали:

теперь

у них есть винтовки с позолоченными пулями
чтобы больше никогда не пришлось убежать

5. ОНИ СЧИТАЛИ СОФЬЮ ПЕРОВСКУЮ

дочерью Фатимы бинт Мухаммад
презирали использующих своё горе
для легитимизации чужих политических проектов
а перед смертью молились аятом
эта жизнь лишь потеха и забава

6. ОНИ ВЕРИЛИ

что отверстие в потолке храма
из которого идёт свет
и царь стоящий под ним
будет гореть если в него
кинуть бомбу так же
как все мы всё остальное время

а храм будет разрушен
и свет польётся на всех

абсолютно на всех

RAMIL' NIJAZOV

Una lezione sulla teoria decoloniale

1. I MIEI ANTENATI ERANO TROCKISTI

che parlavano nella lingua
del sangue rappreso degli impuri
oggi si chiama russo

2. CREDEVANO NEL COMUNISMO

perché i “russo” avevano promesso
che la steppa polverosa sarebbe finita
e finalmente l’orizzonte
sarebbe stato diffranto

come se il mondo fosse una lattina sigillata
con una candela che bisogna accendere al suo interno

3. ODIAVANO QUEI CANI DI MOSCOVITI E RUSSI

perché il Giusto aveva mandato loro Lenin
in qualità di preannunziatore di pace che osserva l’abisso
e non distoglie lo sguardo

4. ADORAVANO IL POTERE

che costruiva le strade
affinché là dove il tempo
tagliava le gole ai contadini
e manteneva in catene nere e resinose
la gente sapesse

che da allora

avrebbero avuto fucili con pallottole d’oro
affinché non dovessero mai più fuggire

5. RITENEVANO CHE SOF’JA PEROVSKAJA

fosse la figlia di Fatima bint Muhammad
disprezzavano chi sfruttava il proprio dolore
per la legittimazione dei progetti politici altrui
e prima di morire pregavano sugli āyāt
questa vita è solo sfizio e divertimento

6. CREDEVANO

che l’apertura nel soffitto del tempio
dal quale penetra la luce
e lo zar che vi sta sotto
sarebbero bruciati se vi avessero
gettata una bomba così
come tutti noi in periodi diversi

e il tempio sarebbe stato distrutto
e la luce si sarebbe riversata su tutti

su tutti senza esclusione

7. ИХ ОБМАНУЛИ

8. свора дикарей отобрала их язык
9. думающая что весь вес судьбы
10. в быстроубитой свежести

11. и не знать им что за ним
12. склянка с керосином
13. и может загореться на ходу

14. мы остались на этой земле
15. чтобы нашим детям недалеко
16. было ходить на наши могилы

17. но после нашей смерти
они уехали и больше не вернулись

Турецкий блокнот (фрагмент)

перебитые Романовыми убыхи не создали айфон и контрацепцию, но и не создали газовые камеры и атомную бомбу, а просто превратились в турков

Аллах говорят, если вы не справитесь, мы заменим вас другим народом — это Нам несложно.

Мне не нужно ваше одобрение, чтобы презирать свой народ. Здесь вы просто подглядываете, как женщины за гостями в старых мусульманских семьях

Только глупый неверный говорит, что Стамбул начинается там, где кончается Константинополь. Стамбул не заканчивается никогда

что для тебя Иерусалим
ничто и весь мир

я хочу
чтобы твоя любовь прошла по мне
как танк по чеченцу
оторвала язык
как голову Хаджи Мурат
сожгла прошлое
как татарина в мечети
и выколола глаза

чтобы наконец-то
я увидел тебя
голую
и проницаемую

7. LI HANNO INGANNATI

8. una cricca di selvaggi ha sottratto loro la lingua
9. essa pensava che tutto il peso del destino
10. fosse nella freschezza uccisa in fretta

11. e non potevano sapere che dietro la lingua
12. ci fosse una boccetta di kerosene
13. e che potesse incendiarsi a ogni movimento

14. noi siamo rimasti in questa terra
15. perché i nostri figli non avessero da andare
16. lontano per visitare le nostre tombe

17. ma dopo la nostra morte
se ne sono andati e non sono più tornati

Block notes turco (frammento)

gli ubych sterminati dai Romanov non hanno creato l'iphone e la contraccezione, ma non hanno creato neppure le camere a gas e la bomba atomica, ma si sono semplicemente trasformati in turchi

Allah dice, se non ce la farete, vi scambieremo con un altro popolo, per Noi è una cosa da niente

Non ho bisogno della vostra approvazione per disprezzare il mio popolo. Qui voi potete soltanto guardare, come le donne guardano gli ospiti nelle vecchie famiglie musulmane

Soltanto uno stupido infedele afferma che Istanbul incomincia laddove termina Costantinopoli. Istanbul non termina mai

ché per te Gerusalemme
è nulla e tutto il mondo

voglio
che il tuo amore mi trascorra
come un carro armato trascorre un ceceno
mi ha strappato la lingua
come la testa a Chadži Murat
ha bruciato il passato
come bruciavano i tatars in moschea
e mi ha cavato gli occhi

affinché alla fine
io potessi vedere te
nuda
e penetrabile

говори со мной
языком и слова
мои

встанут пред тобой как Амангельды
перед винтовками алашординцев

я хочу

дышать тобой а не памятью

когда казах играет кюй
самое важное
это воздух между звуками

я украду тебя и спрячу
от их всевидящего глаза
как дым сигарет во рту

эти далёкие паруса
скачут
мимо мазаров и кладбищ
кажется
я почти достаю до них

parla con me
con la lingua e le parole
saranno le mie

si ergeranno di fronte a te come Amankeldi
di fronte ai fucili degli autonomisti dell'alah

io voglio

che il mio respiro sia tu e non la memoria

quando un kazako intona un kjuj
la cosa più importante
è l'aria tra i suoni

ti rapirò e ti nasconderò
dal loro occhio onniveggente,
come fumo di sigaretta in bocca

queste vele lontane
galoppiano
accanto a mazār e cimiteri
mi pare
quasi di toccarle

КСЕНИЯ РОГОЖНИКОВА

русская речь
за границей
как взъерошенная
тревожная птица

женщина из Украины
рассказывает
«переехала
в турецкий Каş
в 2014
когда всё началось»

в черногорском Свети Стефане
заселяемся в квартиру
из соседней выглядывает
девушка
«вы откуда»
«мы из Алматы»
«а ну хорошо тогда
мы из Харькова»

на побережье
русскоязычный официант
из Баку
жалуется на
группу русских
которые хотят
бесплатной еды

они стоят тихо
возле ресторана
с закрытыми глазами
говорят
«накормите
среди нас бог»

Внезапность

в провинциальном городке
где вывеска салона красоты
затмевает архитектуру
наша верхняя одежда
в гардеробе
нежно прикасается
рукавами друг к другу
в то время как мы
стараемся держаться
подальше
пока воспоминание
не кольнёт безымянный палец

KSENİJA ROGOŽNIKOVA

la lingua russa
all'estero
è come un uccellino
inquieto e rabbuffato

una donna che viene dall'Ucraina
racconta
“mi sono trasferita
a Kaş in Turchia
nel 2014
quando è cominciato tutto”

a Sveti Stefan in Montenegro
ci sistemiamo in un appartamento
da quello accanto spunta
una ragazza
“da dove venite”
“siamo di Almaty”
“allora va bene
noi siamo di Char'kov”

sul lungomare
un cameriere russofono
di Baku
si lamenta di
un gruppo di russi
che vogliono
mangiare gratis

se ne stanno tranquilli
accanto al ristorante
con gli occhi chiusi
dicono
“dateci da mangiare
tra di noi c'è dio”

Subitaneità

in una cittadina di provincia
dove l'insegna di un salone di bellezza
oscura l'architettura
i nostri cappotti
nel guardaroba
si sfiorano dolcemente
con le maniche
mentre noi
cerchiamo di tenerci
più distanti possibile
finché un ricordo
ci pungerà l'anulare

как раз в то место
откуда берут кровь
у детей

proprio nel punto
in cui prelevano il sangue
ai bambini

АМАНГЕЛЬДЫ РАХМЕТОВ

Артемиде

В зеркалах, изготовленных на дом,
я узнал направление взгляда,
то ты выбирала — с какой
стороны наблюдать за рекой.

Ты давала названия каждому
повороту реки, будто жажду
утоляла — а я наизусть
изучал твою тихую грусть.

А твоё настоящее имя,
я запомнил у стен Аркаима;
я учился у местных аркан,
как снимать с языка облака.

Удивительно, мокрое время
не смогло изменить направления
взгляда, жажды давать имена
и привычки сидеть у окна.

За окном начинается ливень,
настоящий, густой и красивый —
это ты, как в стране городов,
говоришь языком облаков.

А внизу, под висячим балконом,
тебя слушает дух Актеона,
он боится, что ты прекратишь
говорить, но ведь ты говоришь!

Происходящее

мало реальности говоришь? ладно
где тут поблизости швейная мастерская
нитки закончились, Ариадна,
сбегаю быстро так что морская

совесть местного капитана
станет точностью городского мифа
ночью на площади у фонтана
дождь спустился по какому-то лифту

спящий проснулся, собрал вещи
вышел на улицу и столкнулся
с плотностью воздуха сном вещим
страх взял своё человек вернулся

AMANGELDY RACHMETOV

Artemide

Negli specchi approntati per la casa
la rotta dello sguardo io ho appresa,
le tue scelte, da che scorcio e come
è opportuno contemplare il fiume.

Ogni ansa sua ha un nome adesso
tu l'hai dato, come ti togliessi
sete, e imparavo io il silente,
quieto abbattimento tuo a mente.

Alle mura, a Arkaim poi il vero
nome tuo ho ricordato; ero
dagli arcani a scoprire il metodo
per liberar la lingua dalle nuvole.

La rotta dello sguardo più non varia
nemmeno con l'umidità dell'aria,
né la mania di dare nomi o l'estro
di restartene vicino alla finestra.

Oltre i vetri infuria il temporale,
quanto è fitto e bello e reale!
Nella landa di città sei tu che
parli nella lingua delle nuvole.

E giù per strada, sotto al balcone
ti porge orecchio l'anima di Attone,
teme che tu di parlare cessi,
ma di parlare tu non hai mai smesso!

Ciò che accade

la realtà è poca, dici? taccio,
c'è una sartoria qui vicino
son finiti i fili, Arianna, faccio
un salto lì e l'animo marino

del capitano della nostra zona
del mito di città sarà estensione
di notte in piazza accanto alla fontana
la pioggia scese come in ascensore

si svegliò un dormiente prese ogni
cosa, uscì, e s'imbattè nel corpo
d'aria denso, in forieri sogni
la paura ottenne il suo — ritorna

а город остался — пустым и диким
только дождь переходил дорогу
перепрыгивая через арыки
не замечая светофора сбоку

l'uomo, resta la città — spettrale,
atroce passa nella via soltanto
la pioggia, saltellando oltre i canali
ignora il semaforo lì accanto

ЗАИР АСИМ

прохладное утро сентября
 комната освещена пустотой
 ворованное время пауза голоса
 на стекле бледные веснушки грязи
 фотография последнего дождя
 чтение стихов с монитора
 полет замедленных слов
 сияние пыли в луче света
 на перекрёстке возле выпотрошенной помойки
 грустные голуби и гордые вороны
 пиршествуют как журналисты
 отбирая друг у друга выгодное место
 вспоминаю вчерашний вечер
 проведённый под сенью густого винограда
 безмолвные переплетения лозы
 приковали покинутый взгляд
 как судороги умирающей плоти

из соседней комнаты где сидит поседевший папа
 все больше похожий на моего сына чем на отца
 доносится шум бесконечного телевизора
 нарушая выпуклую неподвижность вечера
 холод зрения пронизывает вещи
 покрывая их тонким налётом сияния
 безмолвным инеем мечты
 рассыпчатым алфавитом стекла
 лицо теряет связь с отражением
 погружаясь в тени воздуха
 язык черствеет как глина
 высушенные немотой слова
 хрупкие кусочки земли лопаются
 при лёгком напряжении пальцев
 рамки фотографий распахнуты форточками времени
 семья корнями впивается в сердце
 глотая мутные соки сиротства
 немислимые люди от которых остались
 только бесцветные полупустые воспоминания
 нет не «все проходит»
 мы проходим — все остаётся

Кладбище

В детстве, когда приезжали на кладбище,
 я смотрел на лицо папы
 и воспринимал все через его выражение.
 Позже я стоял над могилой и думал,
 что там происходит с телом.
 Остались глаза, выпали волосы,

ZAIR ASIM

una fredda mattina di settembre
 la stanza è illuminata dal vuoto
 tempo rubato pausa voci
 sul vetro pallide lentiggini di sporco
 la fotografia dell'ultima pioggia
 la lettura di versi allo schermo
 il volo di parole rallentate
 il bagliore della polvere in un raggio di luce
 all'incrocio accanto al bidone dei rifiuti sbudellato
 piccioni tristi e gazze fiere
 banchettano come giornalisti
 carpendosi a vicenda il posto migliore
 ricordo la serata di ieri
 trascorsa all'ombra di un fitto filare di vite
 i muti intrecci del tralcio
 inchiodavano lo sguardo ripudiato
 come i fremiti di una carne morente

dalla camera accanto dov'è seduto mio papà incanutito
 sempre più simile a mio figlio che a mio padre
 giunge il suono dell'infinito televisore
 che viola la convessa fissità della sera
 il freddo dello sguardo s'infiltra nelle cose
 le ricopre di sottile efflorescenza di bagliore
 della brina muta del sogno
 dell'alfabeto friabile del vetro
 il volto perde il legame col riflesso
 sprofondando nelle ombre dell'aria
 la lingua si fa dura come argilla
 parole insecchite dal mutismo
 una lieve pressione delle dita
 fa scoppiare fragili frammenti di terra
 le cornici delle foto son fessure del tempo dischiuse
 la famiglia affonda le sue grinfie dentro il cuore
 suggendo dei succhi la feccia d'orfanezza
 persone impensabili delle quali sono restate
 soltanto scolorite memorie mezze vuote
 no non "tutto passa"
 noi passiamo il tutto resta

Il cimitero

Da bambino, quando arrivavamo al cimitero,
 osservavo la faccia di papà
 e tutto recepivo attraverso la sua espressione.
 Più tardi sopra la tomba pensavo
 a ciò che succede al corpo.
 Sono rimasti gli occhi, sono caduti i capelli,

истлела одежда.
Теперь мне это известно.
Время уничтожает все символы.
От полумесяца остался клык.
Мужчина, забывший о смерти,
как путник потерявший дорогу.

Земля холма, где лежит бабушка,
похожа на ее последнее лицо.
Прекрасен узор сухой
потрескавшейся почвы.

putrefatti i vestiti.
Ora ne sono conscio.
Il tempo distrugge tutti i simboli.
Della mezzaluna è rimasta una zanna.
L'uomo dimentico della morte,
è come un viandante che ha smarrito la strada.

La terra del poggio dove riposa la nonna
ricorda il suo ultimo volto.
Meraviglioso è l'arabesco arso
del suolo crepato.

РАВИЛЬ АЙТКАЛИЕВ

Красота

Сейчас я произнесу правильное слово,
и жизнь изменится.
Хлеб разломают пополам.
Больные расстанутся с болью.
Все несчастные случаи запретят,
разрешат только счастливые...
Ты закрываешь мне рот своим, дорогая,
и, как всегда — вовремя...
Ну вот — забыл какое слово правильное.
Нате, сделайте с миром что-нибудь...
И я же — «идиот»?
Красота.
Красота, Фёдор Михайлович.

Телефон

На столе телефон, но телефон молчит.
Линия в порядке, и счета оплачены,
это я сам отключил, чтобы подобрать
способ передвижения или вид транспорта.
Я бы, конечно, летел самолётом, но
у меня нет для него билета,
и галстук надо искать, а, может, легче купить новый.
Далее.
Я, естественно, плыл бы морем,
но у меня нет к нему выхода.
Теперь.
Я бы, наверное, поехал в авто,
но у меня для него пробки, а у него для меня выхлоп.
Насчёт велосипеда — экологически безупречно.
Если только не осенью.
Наконец — можно пешим ходом.
Но на улице холодно, нужно надеть пальто,
а у меня нет для него пуговиц,
они остались в автобусе, вместе с купюрами и сотовым.
Да, забыл — есть ещё сновидения,
очень экономно, а главное — быстро.
Но ведь можно случайно увидеть деньги или мясо,
а это, говорят — к нехорошему.
Оригинальные виды и способы:
телекинез, прыжки с шестом, бронепоезд,
тоже имеют ограничения.
Но телефон тут, скорее всего, ни при чем.
Можно включать, можно так оставить.

RAVIL' AJTKALIEV

La bellezza

Ora pronuncerò la parola corretta
e la vita cambierà.
Spezzeranno il pane a metà.
Il dolore abbandonerà i malati.
Tutte le coincidenze infauste verranno messe al bando,
soltanto le fauste saranno permesse...
Tu mi tappi la bocca con la tua, cara,
e come sempre al momento giusto...
Ecco, ho dimenticato qual è la parola corretta.
Prendetevela, fate qualcosa con questo mondo...
Chè io sono "L'idiota"?
Bellezza.
La bellezza, Fëdor Michajlovič.

Il telefono

Sul tavolo c'è il telefono, ma il telefono è muto.
La linea è a posto, le bollette son pagate,
l'ho staccato io stesso per scegliere
un modo per spostarmi o un mezzo di trasporto.
Ovviamente andrei in aereo, ma
non ho il biglietto,
e devo trovare la cravatta o, forse, faccio prima a comprar-
ne una nuova.
Avanti.
Naturalmente andrei per mare,
ma non ho lo sbocco.
Allora.
Probabilmente ci andrei in auto,
ma ho per lei degli ingorghi e lei per me lo scappamento.
Per quanto riguarda la bicicletta, è ecologicamente inap-
puntabile.
Se solo non fosse autunno.
Infine si può andare a piedi.
Ma fuori fa freddo, bisogna mettere il cappotto,
ma non ho i bottoni,
sono rimasti sull' autobus con le banconote e il cellulare.
Già, dimentico, ci sono anche i sogni,
molto economico e soprattutto veloce.
Però ti può capitare di sognare soldi o carne,
e questo, dicono, porta male.
Tipi e modi originali:
la telecinesi, il salto con l'asta, il treno blindato,
anche loro hanno i loro limiti.
Il telefono in tutto questo probabilmente non c'entra
niente.
Si può ricollegare, si può lasciare così.

СЕЛИНА ТАЙСЕНГИРОВА

Конец эпохи динозавров

с телом больше не дружим

раньше оно было твёрдым
плотным от костей мяса и крови
двигалось так что могло убить
или родить новую жизнь

что-то случилось
тело стало мягкое гладкое жидкое
извивается в темноте и влаге
стремится уйти в землю
или не может выбраться из

форма растворяясь тонет
делится на микроорганизмы
в этом бессмысленном таянии
исчезает единственное слово
простейшее местоимение

можно было бы рассказать
сделать жест
показать пантомиму
но
больше с телом не дружит
кто
нет больше никого в этом теле

я маленький человек
копошусь
копошусь
когда душа во мне говорит
смотрю на неё как на дуру
не время говорю

время копошиться
копошиться
не высовываться

я маленький человек
а то что говорит
хочет бросить меня под танки
мое маленькое тело
отдать на грехи человечества
не время говорю
глупая душонка
цена тебе
медный пятак

SELINA TAJSENGIROVA

La fine dell'epoca dei dinosauri

non sono più amica del mio corpo

prima era coriaceo
compatto di ossa carne e sangue
compiva movimenti che avrebbero potuto uccidere
o partorire una nuova vita

è successo qualche cosa
il corpo s'è fatto molle liscio fluido
si contorce nell'oscurità e nell'umidità
mania di sparire nella terra
o non sa tirarsi fuori da

la forma fondendosi affoga
si scinde in microrganismi
in questa liquefazione insensata
scompare l'unica parola
il più semplice dei pronomi

si sarebbe potuto narrare
fare un gesto
mimare una pantomima
ma
non è più amico del suo corpo
chi
non c'è più nessuno in questo corpo

io sono un piccolo uomo
mi dimeno
mi dimeno
quando l'anima in me parla
la guardo come fosse una scema
i tempi non sono maturi dico

è tempo di dimenarsi
di dimenarsi
di stare al proprio posto

io sono un piccolo uomo
e ciò che dice
vuole gettarmi sotto i carri armati
il mio piccolo corpo
immolarlo per i peccati dell'umanità
i tempi non sono maturi dico
stupida animuccia
vali quanto
un soldo bucato

я маленький человек
кто-то за окном умер
наблюдаю сквозь тонкий просвет занавески
сейчас не время говорю
многие сгинут
а те кто не сгинет
впадут в отчаяние

ну а не останется никого с душой
выйду на площадь
сожгу запылившуюся шинель
вот теперь время
скажу душа
гуляй душа
душоночка
маленького
человека
вот теперь можно

конец эпохи динозавров наверное был таким
тесно жить
нечего есть
нечем дышать
тех кто господствовал миллионы лет
косило
холодным воздухом паникой
неумением и нежеланием

женщины 1987, 1956 и 1946 годов рождения
мужчины 1936 и 1970 годов рождения

за спокойной беспечностью эволюции
прятались маленькие трагедии
детёныши
отдающие кислород рот в рот
надежда
нежно тающая в беспросветности
братские могилы
в пустыне
выключенные абоненты и заброшенные вышки 5G

мужчина 1977 года рождения
женщины 1935, 1947 и 1961 годов рождения

думали ли динозавры
находясь в самом конце эпохи
что это происходит с кем-то другим
верили
ли
что скоро все станет как прежде

io sono un piccolo uomo
qualcuno là fuori è morto
osservo attraverso lo spiraglio sottile del sipario
adesso i tempi non sono maturi dico
molti non faranno ritorno
e chi farà ritorno
cadrà nella disperazione

già e non rimarrà nessuno che abbia un'anima
andrò in piazza
brucerò la mia mantella impolverata
ecco adesso i tempi sono maturi
dirò anima
vaga anima
animuccia
di un piccolo
uomo
ecco adesso puoi

la fine dell'epoca dei dinosauri probabilmente è stata così
si viveva allo stretto
mancava il cibo
mancava l'aria
chi ha dominato per milioni di anni
falciato
dall'aria fredda dal panico
dall'incapacità e dall'apatia

donne nate 1987, nel 1956 e nel 1946
uomini nati nel 1936 e nel 1970

dietro alla quieta spensieratezza dell'evoluzione
si celavano piccole tragedie
cuccioli
che l'ossigeno si passavano di bocca in bocca
la speranza
che dolcemente sfumava nell'oscuro più nero
fosse comuni
nel deserto
utenze staccate e ripetitori 5G abbandonati

uomo nato nel 1977
donne nate nel 1935, nel 1947 e nel 1961

pensavano forse i dinosauri
trovandosi alla fine dell'epoca
che stesse succedendo a qualcun altro
credevano
forse
che presto tutto sarebbe tornato come prima

мужчины 1973, 1966, 1944, 1970 и 1962 годов рождения
женщины 1956 и 1954 годов рождения.

а может в самый последний день
строили планы
барбекю с друзьями на выходных
пара недель отпуска на морском берегу
концерт на спортивной арене
где все обнимутся заплачут
и запоют одну песню

мужчины 1945, 1938, 1979, 1973, 1945, 1951, 1953,
1955, 1967, 1946, 1956 и 1961 годов рождения

женщины 1970, 1972, 1947, 1956, 1954, 1950, 1988,
1965, 1947, 1980, 1979 и 1949 годов рождения

uomini nati nel 1973, nel 1966, nel 1944, nel 1970 e nel
1962
donne nate nel 1956 e nel 1954

ma forse in quell'ultimo giorno
facevano piani
la grigliata con gli amici nel weekend
un paio di settimane di ferie al mare
il concerto al palazzetto dello sport
dove tutti si sarebbero abbracciati e avrebbero pianto
e cantato insieme la stessa canzone

uomini nati nel 1945, nel 1938, nel 1979, nel 1973, nel
1945, nel 1951, nel 1953, nel 1955, nel 1967, nel 1946,
nel 1956 e nel 1961

donne nate nel 1970, nel 1972, nel 1947, nel 1956, nel
1954, nel 1950, nel 1988, nel 1965, nel 1947, nel 1980,
nel 1979 e nel 1949

ИРИНА ГУМЫРКИНА

жить в раковине
слушать белый шум
не спасать выброшенных
рыбок кошечек собачек

мне говорят: зачем тебе это
это большое большое
с ним тяжело уместиться в мире

я улыбаюсь в ответ
и кормлю бесхвостую кошку на улице
я глотаю слёзы и мечтаю стать
ма-а-аленькой улиткой
ползти по тропинке большого сада
и прятаться в раковину от людей

в детстве я мечтала стать космонавтом
первой девочкой-космонавтом
выйти в открытый космос
увидеть небо изнутри
и землю снаружи
попробовать борщ из тюбика
похож ли он на тот который готовит мама
из красной картошки и с кусочками сала

я выросла и научилась выходить в космос
это прекрасно
это страшно
и невыносимо одновременно
искать в бесконечном пространстве
хоть малейший намёк на существование бога
и чувствовать как чёрные дыры
поглощают свет
внутри меня

IRINA GUMYRKINA

vivere in un guscio
ascoltare il rumore bianco
non salvare pescetti gattini
cagnolini abbandonati

mi dicono: che te ne fai di questo
di questo grande grande
se lo tieni è difficile trovar posto nel mondo

sorrido in risposta
e nutro un gatto senza coda per strada
ingoio le lacrime e sogno di diventare
una pi-i-icola lumachina
di strisciare sul sentiero di un grande giardino
e nascondermi dalla gente nel mio guscio

da bambina sognavo di diventare un astronauta
la prima bambina-astronauta
uscire nello spazio aperto
vedere il cielo dall'interno
e la terra dall'esterno
assaggiare il boršč dal tubetto
per capire se ricordasse quello della mamma
con le patate rosse e i pezzettini di lardo

sono cresciuta e ho imparato a uscire nello spazio
è meraviglioso
è terribile
e insopportabile allo stesso tempo
cercare nell'immensità infinita
il benché minimo indizio dell'esistenza di dio
e sentire i buchi neri
ingoiare la luce
dentro di me

ОРАЛ АРУКЕНОВА

полный день с утра
огромная луна —
лицо девушки
цвета пластилиновых тюльпанов
слеplенных артуром для бабушки
на восьмое марта
бледное лицо девушки
которая уйдёт
накануне следующего
праздника

умляуты
дефисы многоточия
замерли в глухой
безусловности —
мешки с влажной почвой
напрочь запечатали
боковую нишу
в глубине двухметровой ямы

льдинки
подмёрзших лепестков —
капельки лака
на пластилиновых тюльпанах
слеplенных артуром
на восьмое марта

мама говорила
нет ничего прекраснее слова
ужаснее слова
папа говорил
нет ничего важнее истины
страшнее истины
внутренняя волчица шепчет
нет ничего сильнее крови
беззащитнее крова
я говорю себе не бойся
это всего лишь слова —
истина, кровь, дом

ORAL ARUKENOVA

dal mattino una giornata intera
una luna immensa
è il volto della giovane donna
che ha il colore dei tulipani in plastica
che artur ha intrecciato per la nonna
per l'otto marzo
il volto pallido di una giovane
che se ne andrà
alla vigilia della festa
ventura

gli umlaut
i trattini di sospensione
hanno congelato il moto
in una sorda absolutezza:
sacchi con la base di cotone
hanno lasciato segni evidenti
sulla nicchia laterale
sul fondo di una buca di due metri

i ghiaccioli
di petali assiderati —
sono le goccioline di lacca
sui tulipani di plastica
che artur ha intrecciato
per l'otto marzo

mia mamma diceva
non c'è nulla di più bello della parola
di più terribile della parola
mio papà diceva
non c'è nulla di più importante della verità
di più terribile della verità
la mia lupa interiore sussurra
non c'è nulla di più forte del sangue
di un tetto più blando
dico a me stessa non temere
sono soltanto parole:
verità, sangue, casa

ПАВЕЛ БАННИКОВ

трещина вторгается в стену, как жизнь в искусство —
голая жизнь вторгается в искусно возведённую стену
чёрная трещина вторгается в пространство белой стены
зияющий чёрный разлом ширится, разъединяя белое

если сместить фокус с чёрной черты катастрофы —
можешь ли ты сказать мне какое белое более белое?
помнишь ли ты что это белое было иным белым? более
того — было ли белое цельным? если представить себе

что лежало в основе разлома — гвоздь или сдвиг
тектонических плит — меняет ли это дело? всё ли ещё
это жизнь вторгается в стену, не ведая что есть такое
чертёж, перекладка, обжиг, раствор, мастерство?

жизнь ли ты принимал за жизнь, глядя на трещину
в стене в самом начале этой погони за образом?

70%

телевизор не рассказывает
что сталин хороший —
об этом мне рассказывает
алматинский таксист
кореец
деда и бабушку которого в

людских

вагонах

отправили в казахстан

в общем и целом —
во вполне себе людских
вагонах —

вайнахам и немцам повезло меньше
(с вагонами — не с расстрелами)

в таких —
вполне себе — людских
вагонах —
с нарами и буржуйкой

в которых терялись:
имена
даты
связи

PAVEL BANNIKOV

la crepa penetra nel muro, come nell'arte la vita
la vita nuda penetra nel muro eretto ad arte
una nera crepa penetra nello spazio del muro bianco
la faglia che splende di nero s'espande, e il bianco
disgiunge

se sposti il punto di fuoco dal tratto nero di una sventura,
riesci tu a dirmi che il bianco è ancora più bianco? ricordi
che questo bianco era un bianco financo d'un bianco
diverso? più terso e più intero? se tu ti figuri ciò che era

al fondo della faglia: un chiodo od una frattura
di zolle tettoniche — cambia forse qualcosa? è ancora
la vita che penetra nel muro, senza sapere che esiste
un bozzetto, un piolo, la calcinatura, miscela e maestria?

hai confuso con la vita la vita, osservando la crepa
nel muro all'inizio di questa rincorsa all'immagine?

70%

la televisione non racconta
che stalin era bravo —
me lo racconta
un tassista coreano
di almaty
i suoi nonni in

vagoni

per umani

sono stati mandati in kazakhstan

tutto considerato,
dei vagoni molto
umani —

ai vainachi e ai tedeschi non è andata così bene
(con i vagoni, non con le fucilazioni)

in vagoni
così — assolutamente
umani —
con cuccette e stufette

nei quali si perdevano:
nomi
date
legami

о
кто ты
ким?

не наследник ли императорского трона?

о
кто ты
нам?

не родич ли последнему будде?

о
кто ты
цой?

не последний ли
герой
глядящий на жёлтый
цветок буржуйки?

oh
chi sei
tu kim

forse l'erede del trono dell'imperatore?

oh
chi sei
per noi

forse apparentato con l'ultimo budda?

oh
chi sei
tu coj

forse l'ultimo
eroe
che osserva il fiore
giallo della stufetta?

КАНАТ ОМАР

Годовщина

проблески паутины сквозили в осеннем воздухе
в лучах вечеряющего солнца
тёплого как детский поцелуй
в небритый подбородок

внезапно на рубаху в голубую клетку
под которой уже слегка выпирает стыдливое пузо
села последняя в этом году стрекоза
шевельнула прозрачными лопастями
и постукивая хвостом
как бы щупальцем Чужого
установилась слепыми зенками
на грохочущего великана

он не моргая пялился на живой глазастый вертолёт
и медленно размышлял
на инопланетянку не тянет
и вряд ли она ведь лазутчица
летучего какого-то воинства

и всё-таки ведь неспроста
и это какой-то знак
попытка вот-вот разговора
шорохом как бы и проблесками

а вдруг это даже и ты
завершился какой-нибудь цикл
и вот ты опять тут
и вот мы вместе опять
и также как раньше не говорим ни о чем
но всё понимаем
точно и не было этих тринадцати лет

паутина гаснет
вздвигнув всем тельцем полупрозрачное существо
подпрыгивает в сереющий воздух

двуногое с плоскими ногтями запрокидывает голову
протягивает свету синее лицо
точно в попытке различить блики
какой-то шелест
дискретный алфавит разлуки

Это в меня стреляли

когда пожилые родители пересидев у дочери
все три кошмарных дня

KANAT OMAR

L'anniversario

i guizzi di una ragnatela traspasano nell'aria autunnale
nei raggi di un sole che sereggi
caldo come il bacio di un bambino
su un mento non rasato

improvvisamente sulla camicia a quadretti azzurri
sotto la quale già s'intravede una pancetta pudibonda
si è posata l'ultima libellula di quest'anno
ha agitato le sue ali trasparenti
e picchiettando con la coda
come con tentacoli dell'Altrui
ha fissato con i suoi occhi bovini e ciechi
il titano tuonante

lui fissava senza battere ciglio quell'elicottero vivo ed
occhiuto
e pacato rifletteva
non sembra una extraterrestre
e difficilmente è in avanscoperta
per conto di qualche esercito alato

e non può comunque essere un caso
è un qualche segno
una prova di conversazione
a sussurri sembra e a guizzi

e d'un tratto tutto questo e tu
un ciclo si è concluso
e tu sei di nuovo qui
e noi siamo insieme di nuovo
e proprio come prima non parliamo di niente
ma comprendiamo tutto
come se questi trent'anni non ci fossero stati

la ragnatela si smorza
con un fremito di tutto il suo piccolo corpo l'essere
semitrasparente
saltella dentro l'aria che sereggi

un bipede con le unghie piatte getta la testa all'indietro
offre alla luce il suo viso blu
come cercando di distinguere i barlumi
un qualche fruscio
l'alfabeto discreto della separazione

È a me che hanno sparato

quando gli anziani genitori rimasti dalla figlia
per tutti quei tre giorni da incubo

и заставив сидеть с ними сына
 который поначалу рвался на площадь
 чтобы видеть своими глазами
 как народ наконец говорит
 пусть неумело косноязычно задыхаясь от ярости но
 честно
 и оттого речь его чиста
 а потом увидев по центральному телеканалу
 (потому что интернет сразу отключили а независимых
 журналистов
 сделали зависимыми от воли случая и пули-дуры)
 погромщиков с их криворотыми предводителями
 тех самых титушек знакомых по зарубежным новостям
 прошлого десятилетия
 а следом за ними трясущихся от вожделения мародёров
 рушащих любимый город
 то сразу как-то сник и просидел с ними вместе
 все эти три дня
 со стариками сестрой и племянниками

так вот когда пересидев три дня у дочери и дождавшись
 затишья
 пожилая пара отвозит сына на стареньком митсубиши
 до самой его квартиры
 чтобы с ним ничего по пути не случилось и затем успо-
 коенная
 возвращается наконец домой
 её без предупреждения расстреливают военные
 прицельным огнём на поражение
 очень точным как на стрельбище или экзамене на поли-
 тическую зрелость
 умение стремительно развернуться по ветру
 и сохранить невозмутимость
 как будто бы это совсем не позорно и нестигаемые пред-
 ки столетиями
 учили именно этому

и автомобиль взрывается и горит на перекрёстке
 как во время войны
 которую объявили себе
 не спросив никого
 и никто его не тушит потому что никому нет дела

и сын всё никак не может дозвониться до стариков
 и потом они с сестрой ищут по всему городу
 звонят в полицию больницы морг
 и только на четвёртый день находят останки автомобиля
 на том самом перекрёстке

и сын собирает пошатываясь
 рассыпающийся пепел любимых
 обугленные косточки матери
 хрупкий как ёлочная игрушка из новогоднего детства
 череп отца
 и никак не может отскоблить

e costretto a rimanere con loro il figlio
 che all'inizio agognava di andare in piazza
 per vedere con i suoi occhi
 la gente che finalmente parlava
 anche se in modo maldestro grezzo soffocando per la
 rabbia ma onesto
 e questo rendeva puro quel parlare
 e poi visto al canale principale della televisione
 (perché internet l'avevano chiuso subito e i giornalisti
 indipendenti
 li avevano resi dipendenti per volere del caso o di una cieca
 pallottola)
 i teppisti con i loro capi dalle bocche storte
 gli stessi titušky che conosceva dalle notizie dall'estero
 del decennio scorso
 e dopo di loro gli sciacalli che fremevano bramosi
 che distruggevano l'amata città,
 allora si è subito scoraggiato ed è stato con loro
 per tutti quei tre giorni
 con i suoi vecchi la sorella e i nipoti

e quindi dopo tre giorni dalla figlia e l'arrivo della quiete
 l'anziana coppia porta il figlio a casa sua sulla vecchia
 mitsubishi
 perché non gli capiti niente nel tragitto e per poi tornare
 tranquilla a casa finalmente
 i militari aprono il fuoco senza avvertimento
 colpi sparati per uccidere
 precisi come al poligono o a un esame di maturità politica
 la capacità di cambiare immediatamente direzione a se-
 conda del vento
 e restare imperturbabili
 come se non sia una cosa vergognosa ed inflessibili
 antenati per secoli
 abbiano insegnato proprio questo

e l'automobile esplode e brucia all'incrocio
 come durante una guerra
 che hanno dichiarato a se stessi
 senza chiedere a nessuno
 e nessuno la spegne perché nessuno ha tempo

e il figlio non riesce in alcun modo a chiamare i suoi vecchi
 e poi sua sorella e lui cercano per tutta la città
 chiamano la polizia gli ospedali l'obitorio
 e soltanto al quarto giorno trovano i resti dell'automobile
 a quello stesso incrocio

e il figlio barcollando raccoglie
 la cenere dei suoi cari che si sfalda
 gli ossicini bruciacchiati della madre
 il cranio del padre fragile come una decorazione dell'albero
 di Natale di quando era bambino
 e non riesce in alcun modo a raschiare via

от металлического остова
драгоценную присохшую грязь
шепчущуюся с ним золу
и тогда ему помогают сделать то что он должен
те кто давно мертвы

когда об этой истории
как и многих таких же
— о застреленных детях о сгоревших заживо семьях о
пулевых отверстиях в окнах мирных домов —
рассказывает жена
её рука с чашкой дрожит и красный остывший чай едва
не выплёскивается на белоснежную
рубашку с короткими рукавами
а почему она в рубашке когда за окном январь
ведь она сидит за кухонным столом у окна и смотрит не
отрываясь на улицу
от которой тянет холодом
кто мне ответит

5 февраля 2022

dalla carcassa di metallo
quella poltiglia essiccata tanto cara
quella brace fredda che gli parla sussurrando
e allora lo aiutano a fare ciò che deve fare
coloro che sono morti da tempo

quando questa storia
come molte altre simili
— bambini fucilati famiglie bruciate vive fori di proiettili
nei vetri delle finestre di abitazioni civili —
me la racconta mia moglie
la sua mano che regge il tè trema e il tè rosso e freddo per
poco si versa sulla camicia
a maniche corte bianca come la neve
ma perché mai lei sta in camicia se è gennaio
lei se ne sta seduta al tavolo della cucina accanto alla
finestra senza distogliere lo sguardo dalla strada
dalla quale spira freddo
chi mi sa rispondere

5 febbraio 2022

ЮРИЙ СЕРЕБРЯНСКИЙ

Ашаршылық¹

Каждой весной, примерно в это же самое время
привозная генетическая память моего деда
заставляла всю нашу семью сажать картошку.
Если вы думаете, что в СССР плохо было с картошкой,
нет, это было лучшее время!

По осени мы выкапывали те же четыре мешка
совершенно другой картошки
половина гнила зимой.

Дед так и не понял другого способа жить
на этой земле без корней
брал в руки баян и играл застольные
и сырые голоса старух отпевали
картошку в погребке под нашими ногами.

Землетрясение ходит по комнате,
ищет меня за проказы.
Папа думает: оно ищет его
за проституток,
мама думает: ищет её за любовницу.
Землетрясение думает:
ух ты, какая звонкая люстра!

Умрёмте как мухи,
весело и свободно.
Ashes to ashes
Боуи ту Боуи.

¹ Ашаршылық — голод в Казахстане 1930-х.

JURIJ SEREBRJANSKIJ

Ašaršylyk¹

Ogni primavera, all'incirca in questo periodo
la memoria genetica di mio nonno, importata,
faceva sì che tutta la famiglia piantasse patate.
Se pensate che in URSS ci fossero problemi con le patate,
no, è stato un periodo fantastico!

L'autunno raccoglievamo sempre gli stessi quattro sacchi
di patate diverse da tutte le altre
la metà marciva d'inverno.

Mio nonno non ha mai imparato a vivere diversamente
in questa terra senza radici
prendevo in mano la fisarmonica e suonava canzoni per
gli ospiti
e le voci acerbe delle vecchiette intonavano i requiem
per le patate nello scantinato sotto i nostri piedi.

Il terremoto passeggia per la stanza,
mi viene a cercare per le mie marachelle.
Papà pensa: lo sta cercando
per le sue prostitute,
mamma pensa: la sta cercando per la sua amante.
Il terremoto pensa:
wow, come tintinna questo lampadario!

Morirete come mosche,
allegri e liberi.
Ashes to ashes
Bowie to Bowie.

¹ Ašaršylyk: la carestia in Kazachstan negli anni '30 del XX secolo.

АЛЕКСЕЙ ШВАБАУЭР

больше, чем требуется стеблей
растений

для обозначения

одного из усилий ветра —

обнаружили
пианино
в дожде

возле агентства недвижимости

по продаже
ненужных

влажных салфеток,
как лодок
дырявых —

расстроенное,
но прекрасное:

разбухшие молоточки
лишены своего веса
по прошествии лет,

но нет —

звуки
слышны
как прежде

и:

что-то
помимо того,
что выше

усилий

ALEKSEJ ŠVABAUÈR

erano più degli steli di piante
che servono

per determinare

uno degli sforzi del vento —

e hanno trovato
un pianoforte
sotto la pioggia

accanto all'agenzia immobiliare

per la vendita
di salviette

umidificate inutili
come barche
sforacchiate —

era stonato
ma meraviglioso:

i martelletti rigonfi
avevano perso la propria consistenza
con il passare del tempo,

un momento —

i suoni
si sentono
come prima

e:

oltre a questo
qualcosa
che è superiore

agli sforzi

МАРИЯ ВИЛЬКОВИСКАЯ

жили-были три художницы современного искусства
 первая делала котов из пластика
 вторая носила сари
 третья стояла на стуле
 четвертая развлекалась и пела

жили-были три художницы
 одна поругалась с мужем
 вторая с женой
 третья заболела
 четвертая нанюхалась мексиканского и уснула в туалете

жили-были три художницы
 одна ездила в Бишкек
 вторая в Эмираты
 третья в Берлин
 четвертая пошла за хлебом и потеряла ключи

жили-были три художницы
 первая была счастлива
 вторая красива
 третья похудела и завалила IELTS
 четвертая выиграла биеннале и прошла по рукам на
 Сотбис

жили-были три художницы
 первая считала себя художницей
 вторая демонией
 третья считала что все стерпит
 четвертая что слюбится
 пятая написала стишок пока пылесосила

MARIJA VIL'KOVISKAJA

c'erano una volta tre artiste contemporanee
 la prima faceva gatti di plastica
 la seconda portava il sari
 la terza stava in piedi su una sedia
 la quarta si divertiva e cantava

c'erano una volta tre artiste
 una aveva litigato con il marito
 la seconda con la moglie
 la terza si era ammalata
 la quarta aveva sniffato troppo mofedrone e si era addormentata in bagno

c'erano una volta tre artiste
 una aveva visitato Biškek
 la seconda gli Emirati Arabi
 la terza Berlino
 la quarta era andata a comprare il pane e ha perso le chiavi

c'erano una volta tre artiste
 la prima era felice
 la seconda era bella
 la terza era dimagrita non aveva passato l'IELTS
 la quarta aveva vinto alla biennale e se la strappavano di
 mano a Sotheby's

c'erano una volta tre artiste
 la prima si riteneva un'artista
 la seconda una demona
 la terza riteneva che si possa sopportare tutto
 la quarta che avrebbe ricambiato l'amore
 la quinta ha scritto una poesiola mentre passava l'aspirapolvere

АНАСТАСИЯ БЕЛОУСОВА

Хорошее отношение к людям

котятя прыгают мужчинам на головы пьяные
обдолбанные тем что смотрели слишком долго на поту-
стороннее
платят штрафы и возвращаются к обычной жизни
мужчин подбирают какие-то женщины
жалеют и ухаживают до тех пор пока следы от мягких
лап не пройдут через мозги насквозь и не переключат
тумблер на виске
котятя душат парней своих хозяек и заставляют смот-
реть на это
говорят смотри сука
не вздумай заводить с ним детей а то и с тобой то же
самое будет
меня люби меня слышишь
котятя совсем охуели
они швыряют мальчиков через заборы
потом качают
скрюченных
с застывшими шеями
записывают видео где говорят
да как они посмели не дать растерзать цыплёнка
жёлтое окропить красным крапом
во имя кошачьих предков
собаки тоже охуели кстати

ANASTASIJA BELOUSOVA

Buoni rapporti con le persone

i gattini ebbri saltano sulla testa degli uomini
strafatti per aver fissato la trascendenza troppo a lungo
pagano le multe e ritornano alla vita normale
gli uomini vengono scelti dalle donne
ne hanno pena e fanno loro la corte finché i segni di
quelle zampette morbide non passano nel cervello lo
attraversano e non azionano la levetta sulla tempia
i gattini soffocano i ragazzi delle padrone e le costringono
a guardare
dicono guarda puttana
non pensare nemmeno di farci dei figli se no finisci come
lui
devi amare me hai capito
i gattini si sono completamente fottuti il cervello
lanciano i ragazzini oltre gli steccati
poi li cullano
sciancati
con i colli bloccati
registrano video dove dicono
come hanno osato impedirmi di fare a pezzi il pulcino
e di macchiare il giallo di rosse chiazze
in nome degli avi felini
comunque anche i cani si sono fottuti il cervello

◇ *Overcoming Alienation: An Anthology of Russophone Contemporary Poetry from Kazakhstan* ◇

Massimo Maurizio

Abstract

The anthology of poets from Kazakhstan aims to present twelve Russian-speaking writers, in order to provide a vision – partial, as with any anthology – of the lively cultural environment of the country, in a decolonial perspective, in spite of the idea that Russian-speaking poetry is mainly that produced in Russia. In many of the former Soviet republics there is instead an extremely interesting cultural ferment, which mixes local characteristics with an openness to world cultures. The anthology collects poems of Selina Taysengirova, Amangel'dy Rakhmetov, Ramil' Niyazov, Oral Arukenova, Kanat Omar, Ravil' Autkaliev, Zair Asim, Pavel Bannikov, Mariya Vil'koviskaya, Kseniya Rogozhnikova, Yury Serebryansky and Aleksey Shvabauer.

Keywords

Contemporary Russophone Poetry, Kazakhstan, Decoloniality.

Author

Massimo Maurizio (1976) is professor of Russian language and literature at the University of Turin. His researches mainly focus on Russian dissent from the Stalin period onwards and on contemporary literature. He is the author of numerous articles and essays, and, among others, of the monographs *Bespredmetnaia iunost' Andreia Egunova: tekst i kontekst* (Moskva 2008) and *Prossima fermata Cremlino: Percorsi reali e immaginari per la Mosca letteraria* (Acireale-Roma 2011) and *Eugenij Kropivnickij e altri esperimenti di sopravvivenza letteraria* (Bari 2018). His work as a translator mainly deals on Russian poetry of the 20th century, with particular attention to the last three decades. He edited and translated three poetic anthologies of Russian contemporary poetry. The more recent works are **** / *****. Voci russe contro la guerra* (in collaboration with M. Caramitti, Torino 2022) and Natalia Kliuchareva's *Diario della fine del mondo* (Bari 2023).

Publishing rights

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



© (2023) Massimo Maurizio

**GLI STUDI LETTERARI IN UCRAINA
DOPO LA RIVOLUZIONE:
NATION BUILDING E RIGORE UMANISTICO**

a cura di Alessandro Achilli

La produzione artistica dell'individuo e la collettività

Jurij Meženko

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 209-218 ◇

NON è possibile affermare con certezza che l'attuale trasformazione della visione del mondo dell'individuo in particolare e, più in generale, della società, possa essere considerata come una verità inoppugnabile.

La massa, che distrugge i vecchi valori e che cerca di crearne di nuovi, più validi dal proprio punto di vista, non vuole riconoscere né il vecchio, né gli assiomi invalsi sui quali si è formata la psicologia della produzione artistica del passato, quella strettamente classista (come si è soliti chiamarla adesso), ma anche di grande valore, specialmente in un momento doloroso come questo, segnato dalla rovina e, soprattutto, dalla distruzione assoluta dei prodotti della cosiddetta 'cultura borghese'. Le forze creative, che al giorno d'oggi sono costrette a creare qualcosa di nuovo, qualcosa di mai visto prima e che nessuno in passato avrebbe mai potuto prevedere, e che non sono riuscite a riprendersi dalla guerra portata avanti nei confronti di tutte quelle abitudini e quelle tradizioni ignominiosamente etichettate come 'indegne del popolo', non possono sorreggersi sulle proprie gambe, non riuscendo a trovare quella che si chiama 'auto-justificazione interna della produzione artistica'. Ed è mai possibile biasimare l'artista se la società odierna, dopo aver rovinato la sua visione del mondo, l'ha abbandonato in un deserto e ha caricato un peso così gravoso sulla sua arte, che solo facendo appello a tutte le proprie forze una persona può in qualche adempire al compito assegnatole? La tragedia del poeta contemporaneo, la tragedia dell'artista, altro non è che la tragedia di una cultura che ha attribuito troppo valore a sé stessa, ma che è stata troppo poco valorizzata dal suo stesso popolo. Un popolo che, divenuto critico e giudice, non si è riconosciuto in un'arte che ha proferito su di lui così tante sciocchezze e che per questo ha deciso di rinnegarla e di

prenderne le distanze, e inoltre di saccheggiarla a cuor leggero; anche se bisogna riconoscere che il depredare si è ormai trasformato in sacrilegio.

Porre in maniera normale e naturale la questione dell'artista che sta vivendo la tragedia degli errori del passato richiede in primo luogo la risoluzione di un quesito ancora più fondamentale, che può essere inquadrato attraverso il titolo che ho dato al mio articolo.

Sebbene molti degli assiomi siano stati infranti, sebbene abbiamo ormai invalidato tutto ciò in cui credevamo e sebbene, infine, sia la stessa logica a essere cambiata, devo tuttavia iniziare da quegli assiomi che sono stati a lungo ignorati dallo pseudoindividualismo e che la psicologia malata della società odierna, spostando l'attenzione dall'individuo alla massa, ha trasformato in un 'non-sense'.

Sto parlando dell'assioma secondo il quale un individuo dotato di capacità creative può creare solo quando riconosce sé stesso come una creatura superiore rispetto alla massa e tuttavia, senza sottomettersi, riesce comunque a sentire ancora un'affinità con essa.

Le numerose controversie suscitate da quest'assioma non ne intaccano assolutamente la veridicità, e la prima prova da noi addotta sarà di carattere negativo: la vita reale, che con inusitata leggerezza ha gettato via tutta la produzione artistica del passato, la quale, come abbiamo già detto, era costruita su uno pseudoindividualismo. E, almeno così mi pare, non è necessario soffermarsi a lungo a spiegare che una tale 'assenza di cultura' non è stata assolutamente provocata dal fatto che "il popolo non è arrivato alla cultura", ma dal fatto che questa 'cultura' non aveva nulla in comune con la psicologia del popolo, trovandosi, al contrario, sull'inferno terreno del 'distacco byroniano', e si è riflessa attra-

verso il prisma distorto dell'autocompiacimento e dell'autoaffermazione.

Nella vita pratica abbiamo dunque due tipi di individuo che valuta sé stesso: l'individuo che si considera un tesoro senza che questo venga preceduto da riflessioni particolari, ma credendo all'infondato assunto per cui "io sono un genio", non ricollegando quest'ultimo assolutamente a nulla. Io, dice questo, riconosco che sono un genio e perciò tutto il resto è a me inferiore. Sarebbe difficile rinvenire una forma di ragionamento simile in condizioni di vita normali, e in un contesto psicologico normale. Non bisogna stupirsi dunque del fatto che in un momento come questo, in cui ciascuna unità individuale ha messo da parte la possibilità di esprimere spontaneamente le proprie forze distruttive, si possa incontrare così spesso un orgoglio sovraumano e degli slogan dall' inusitata arroganza quali "Io sono la verità, e solo io possiedo la verità, e la verità sono io". In questa sede non ci occuperemo della fondatezza di questi slogan, ma passeremo invece al secondo tipo di auto-determinazione dell'individuo.

Questa valutazione è relativa, direbbe qualcuno. Io non sono un genio assoluto, sono solo un genio della collettività, sono geniale perché riunisco in me la psicologia della collettività che, con il suo carattere sociale, il quale unisce tutti i suoi membri, e la sua attualità, ha creato e ha dato vita alla mia psicologia e alla mia attualità. In questa visione del mondo è presente proprio quella premessa che abbiamo detto mancare nel primo tipo.

Nel secondo tipo troviamo dunque delle fondamenta che permettono di creare qualcosa di solido e stabile. Questo è dato dal fatto che la morte dell'attuale forza creativa individuale non lascia che la sua creatività vaghi per lo spazio cosmico, ma le garantisce sempre un supporto che ne permette l'esistenza non nel momento, ma nel lungo termine nella persona di quella stessa collettività da cui si origina la visione del mondo dell'individuo libero e indipendente nella propria concezione dell'arte.

Quale fra queste due forme possiamo riconoscere come la più valida? Ritengo che, basandoci sui risultati, ovvero sulla produzione artistica stessa, la nostra scelta ricadrà senza dubbio sulla seconda for-

ma, poiché il riconoscere l'arte e il prodotto della produzione artistica come necessari e validi solo per l'autore rappresenterebbe una bieca limitazione delle possibili influenze e, inoltre, una restrizione dello stesso materiale psicologico.

In questo modo, dopo una breve riflessione preliminare, siamo arrivati al riconoscere l'arte come il prodotto di due psicologie: quella individuale e quella collettiva.

Ora bisogna chiarire la questione di quella forma di psicologia collettiva che possiamo riconoscere come l'unica possibile.

È da tempo che la psicologia in quanto disciplina scientifica ha rivolto la propria attenzione alla collettività, trovando anche una forma di collettività di cui è possibile parlare in termini generali, basandosi su materiale psicologico reale. Si tratta della psicologia dei popoli, la *Völkerpsychologie*¹. Non volendo analizzare troppo a fondo problemi esclusivamente di carattere psicologico, ritengo che per noi sarà più facile concordare sul fatto che solo il popolo sia una forma di psicologia collettiva dotata di creatività e, a riprova di questo, potremmo aggiungere anche che l'unica produzione artistica collettiva che conosciamo è proprio quella del popolo. Questo perché non esiste una produzione artistica che sia 'di classe' (come viene detto al giorno d'oggi), o che sia della massa, della folla; non esiste una produzione artistica di altre forme di collettività, c'è solo quella del popolo, e dunque solo quest'ultima possiamo prendere in considerazione, solo di quest'ultima possiamo parlare come di qualcosa di realmente esistente. Non è possibile affermare che una qualche cultura sia stata creata da pochi individui, in quanto il popolo ama e comprende questa cultura, brama questa cultura che lui stesso ha creato e che, pertanto, è radicata nella sua psicologia.

La storia ci propone molti esempi di specifici individui i quali smisero in una tal misura di sentire come propria la cultura del loro popolo che, dopo aver spostato lo spettro d'indagine della propria pro-

¹ Quello che viene considerato il primo vero studio di psicologia sociale, comparso fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo e contenente le teorie sulla psicologia dei popoli dello psicologo tedesco Wilhelm Wundt [N.d.T.].

duzione su un altro terreno, rimasero incentrati per sempre su quest'ultimo; i popoli a cui appartenevano li hanno nel frattempo dimenticati con facilità, o addirittura non ne hanno riconosciuto l'opera come appartenente alla loro nazione. In particolare, sono molti gli esempi che possono essere tratti dalla storia di popoli come quello ucraino o quello ebraico, che mediante l'impiego di diversi mezzi, furono fortemente denazionalizzati.

Il popolo ripudia un figlio che, attratto da una cultura straniera, abbandona la propria e si sbarazza della psicologia del proprio popolo, mette da parte desideri e aspettative dalla lunga tradizione e si trasferisce all'estero.

Non saremmo nel torto qualora affermassimo che assolutamente tutti gli artisti più o meno di valore hanno sempre creato nell'alveo di una solida tradizione che riecheggia nel cuore del popolo, e rimarrò sempre profondamente convinto del fatto che non esista nessun grande scrittore o musicista che non sia venuto fuori dai meandri della psicologia del proprio popolo. Parlo di scrittori e musicisti perché è proprio nella lingua e nella musica che il popolo si manifesta maggiormente.

I desideri di ognuno di noi e, conseguentemente, dell'individuo-artista non sono limitati alla nostra singola persona, ma vanno sempre oltre, si espandono e si appellano alla collettività. Che riescano o meno a trovare un'eco di rimando in questa collettività è un'altra questione, ma un desiderio di questo tipo esiste, è esistito e continuerà a esistere, e adesso ne possiamo osservare molti esempi.

La stessa individualità (ovvero ciò che tutti gli artisti bramano) viene determinata dalla collettività, senza la quale l'individuo smette di essere individuo e diventa un'unità. Ovviamente, le pretese di poeti individualisti e pseudo-individualisti non consistono in questo. È indubbio che l'individualità non sia altro che la separazione consapevole da una massa, e quindi non da una struttura casuale dove tutti i membri-costituenti non sono accomunati da qualcosa in comune (in questo caso non potrebbe esserci nemmeno una separazione, dato che non ci sarebbe nulla da cui separarsi), ma da un gruppo che tiene uniti i suoi singoli membri attraverso una

psicologia tutto sommato compatta. Solo a patto che esista una tale massa è possibile riconoscere l'esistenza dell'individuo in quanto unità specifica e consapevole.

Cerchiamo ora di trarre delle conclusioni rispetto a quanto detto in precedenza. Un'individualità che desidera creare in maniera consapevole non può rimanere senza il retroterra psicologico che si trova oltre di essa. Questo retroterra è la psicologia della collettività, che accetta la produzione dell'opera d'arte e la qualifica.

Nel caso opposto (ovvero senza la qualificazione dell'opera d'arte da parte della massa) l'opera dell'artista sarebbe accessibile solo all'autore stesso, impedendo a quest'ultimo di esistere in quanto qualcosa di reale. Questo significa che il concetto di individualità creativa presuppone necessariamente l'esistenza di una collettività, la cui psicologia sia affine alla produzione artistica di quello stesso individuo.

Ho iniziato le mie riflessioni a partire dalla seconda metà dell'assioma proposto, e ci tengo a precisare che ho fatto questo in maniera del tutto intenzionale e con un preciso scopo metodologico.

Ritengo necessario unire i due concetti di individualità e collettività, i quali sono strettamente legati fra di loro in quello di opera d'arte che, seppur individuale, non è comunque priva degli aspetti psicologici derivati da due forze in perenne conflitto fra loro. Il mondo dell'uomo è stato costruito in questo modo, così come anche la cultura umana, la quale è nata dallo scontro fra due elementi: l'individuo e la collettività.

II

Colui che nasce e che per la prima volta si riconosce consapevolmente come Io, in quello stesso momento dichiarerà guerra a tutto ciò che viola i suoi diritti e la sua volontà, a prescindere dal fatto che quest'ultima sia attiva o passiva. L'Io è colui che non è la massa in tutte le sue forme; l'Io è colui che sfrutta la massa e che la comprende da vicino. Io non vivo solo per la massa, e non tutti i desideri della massa rappresentano l'essenza dei miei desideri.

Ma io vivo in mezzo alla massa e non posso stac-

carmi da essa, nemmeno nel caso in cui fossi un esempio lampante di originalità ed eccentricità, poiché tutto questo è comunque psicologicamente legato alla massa, dato che quello che è presente all'interno della mia psicologia si trova anche nella psicologia della massa; in me è solo più evidente perché più concentrato, e la somma di tutto questo risulta in quello che chiamo Io.

In maniera particolarmente vivida è costretto a percepire e a percepirsi quel soggetto che possiede talento per l'arte in tutte le sue le possibilità, forme e variazioni. Il momento in cui si acquisisce consapevolezza della necessità di creare evoca nell'artista il sentimento della propria specificità individuale, che lo porta in seguito in maniera logica e consequenziale al riconoscimento (apparentemente solo passivo, interiore) della propria individualità e della propria solitudine.

Ritengo sia necessario spiegare brevemente quanto ho appena riportato fra parentesi.

Riconoscere la propria individualità e la propria solitudine non è sempre il principio di una vera separazione. Una percezione della propria specificità potrebbe anche non formarsi nel caso in cui la natura del soggetto brami la società e rifugga la solitudine, rimanendo in tal modo una mera sensazione di carattere subconscio, che si rafforza e si concretizza solo in particolare momenti di ispirazione.

Un soggetto che inizia a creare e che percepisce in sé una forza particolare che gli permette di realizzare in questa o quella forma la propria ispirazione, non può ritornare dalla massa senza sentire il proprio valore o la propria unicità. Il momento creativo è un confine che separa l'individuo dalla massa e che, soprattutto, lo eleva al di sopra di essa.

Io, dicevamo, sento quello che voi non riuscite a sentire, e anche quando lo sentite non lo fate con la mia stessa chiarezza e intensità; inoltre, io posso creare quanto sento, e possiedo del talento nel concretizzare le mie emozioni, e voi non potete farlo nel modo in cui lo faccio io.

Questo è il limite ultimo: decisivo e senza ritorno. Un limite di separazione, un limite oltre il quale inizia l'amore verso sé stessi, l'elevazione del sé e di tutto ciò che è diverso, ciò che coltiva la coscienza e

individualizza il soggetto, e che non solo non mette quest'ultimo da parte, ma lo pone al di sopra della massa o, come detto in precedenza, della folla, della moltitudine.

Chiudendo un occhio potremmo affermare che, senza alcuna eccezione, assolutamente tutti gli individui dotati di talento creativo (in tutte le branche del campo artistico, non sto parlando dell'aspetto pratico, pubblico e politico della vita dell'uomo) sentono di valere di più e di essere superiori alla massa; in questo, a giocare un ruolo decisivo, è il momento del sentire estetico, il momento dell'ispirazione creativa.

Interessante e molto importante è anche sottolineare una serie di punti che non riguardano tanto l'individuo, quanto la massa stessa. Il soggetto sviluppa adeguatamente le proprie pulsioni piene d'orgoglio? O il suo atteggiamento nei confronti della collettività è forse troppo audace?

Io mi schiero decisamente dalla parte dell'individuo e mi sento di giustificare completamente ogni suo atteggiamento e idea, che, seppur alle volte possano essere decisamente audaci, trovo comunque legittimi.

Senza entrare nel dettaglio di ciò che sia effettivamente la creatività, e avendo accettato l'assioma secondo il quale quest'ultima è il momento più importante e cruciale della vita dell'uomo, e che si tratta dell'unico valore assoluto (questo viene percepito in particolar modo in un momento di crisi e rivalutazione di tutti i valori, come sta accadendo adesso), andremo ora a indagare direttamente tutto ciò che viene creato da qualsiasi forma di collettività, sociale o di altro tipo.

È indubbio che la ricerca dei frutti della produzione artistica dovrebbe avvenire nell'ambito del suo riconoscimento da parte di una specifica comunità: invece che il giudizio e il gusto di un certo numero di persone riunite dal caso sulla base di fattori professionali (un gruppo di esperti di un certo ambito, ad esempio) o politici, essa dovrebbe riflettere quello di ampi strati della società, senza delimitare la definizione di quest'ultimi con una linea netta, se non con quella della lingua della scrittura.

Risulta chiaro e comprensibile che nell'approcciarsi alla produzione artistica della collettività le

metodologie devono essere diverse rispetto a quelle usate per la produzione dell'individuo. Ma noi le conosciamo, queste metodologie?

No, ovviamente, dal momento che le stanno producendo proprio adesso e, sottolineo, producendo, non creando, poiché il metodo d'ufficio dei Proletkul't ufficiali non può essere considerato una creazione².

Significa che non ci sono tecniche particolari, e questo in una certa misura mostra lo stato ancora acerbo delle idee esistenti sulla produzione della collettività.

Ma forse i prodotti di questa creatività ci sono già, e siamo noi che non ne conosciamo i procedimenti?

Purtroppo anche in questo caso siamo costretti a rispondere negativamente. Né nella musica, né nella pittura e nella letteratura conosciamo qualcosa che possa soltanto anche ricordarci la collettività. Inoltre, non conosciamo alcun momento creativo già concretizzatosi che non rechi su di sé traccia della specificità individuale.

Sono conscio del fatto che alcuni 'sapienti' mi indirizzeranno con convinzione verso la produzione nazionale, ed è per questo che vorrei soffermarmi più a lungo su tale questione.

Rimandando l'analisi di quest'ultima alle righe che seguiranno di qui a poco, vorrei tornare al nocciolo della questione e dire, in questa sede, che un individuo creativo che non riscontri nella collettività quella stessa forza creativa che egli percepisce in sé non può fondersi con quello stesso collettivo, non può cedergli il proprio originale e isolato *Io* senza combattere. E credo anche che il più grande pericolo per quella persona emerga proprio nel momento in cui si svolge questa lotta. Si tratta, in realtà, di una lotta senza fine, dato che la folla, la collettività, non accetta di buon grado di rinunciare all'influenza che ha sull'individuo, ma è proprio in questa lotta che si rafforza la volontà; e l'individualità risultata vittoriosa emerge in seguito con particolare vigore all'interno della sua produzione, sia passiva che

attiva.

Adesso torniamo dunque alla questione che abbiamo lasciato da parte poco fa, ovvero la produzione nazionale. Vorremmo far notare fin dall'inizio che noi conosciamo una produzione nazionale, ma non una produzione internazionale. Si tratta di quella collettività che crea, e che nel proprio nucleo è accomunata da un legame di nazionalità, da una tradizione.

Con questo siamo giunti alla questione della nazionalità, che io ritengo fondamentale non solo per la produzione collettiva, ma anche per quella personale, individuale.

III

Ogni essere umano non è altro che un momento che, nella propria specificità psicologica, si svolge sullo sfondo più generale del popolo a cui appartiene, un popolo che vive di vita propria, della propria tradizione, una tradizione che, formatasi nel corso di secoli e costruita sulla psiche del popolo, non può venir infranta. Eppure, noi sappiamo che la rivoluzione psicologica conduce soltanto alla follia, e che della psiche è possibile soltanto l'evoluzione. La psicologia del popolo e della nazione è dunque qualcosa di solido, duraturo e che difficilmente si sottomette a influssi estranei ed esterni. Al contrario, ogni nazionalità dimostra sempre un impellente desiderio di influenzare l'altro, ciò che è esterno da sé, e ambisce ad assimilarlo, così che possa attribuirgli dei tratti familiari che gli permettano di sfruttarlo più facilmente a proprio uso e consumo.

Per dimostrare quanto appena affermato ci soffermeremo su un esempio tratto dalla produzione nazionale, ovvero dai cosiddetti 'soggetti migranti'³. Prendendo quella che è solo una bozza dai tratti molto generici, completamente priva di qualsivoglia particolarità individuale, il popolo la ridipinga, conferendole i propri colori e tutte le particolarità della propria psicologia, adattandone i dettagli alle proprie condizioni di vita; dopo una tale rielaborazione spesso non è facile rintracciare la fonte originale.

² Non parleremo per ora di quali saranno gli esiti, ma riteniamo che difficilmente saranno molto positivi, poiché la creatività e un programma forzato ("Rallegrati", sono soliti dire, perché stiamo creando una vita felice) non sono molto compatibili.

³ L'autore fa qui riferimento alle teorie del filologo e orientista tedesco Theodor Benfey, il quale riteneva che lo schema narrativo, accomunante la struttura delle fiabe di molti popoli del mondo, provenisse dall'India. Da qui, l'idea dei "soggetti migranti" [N.d.T.].

L'intero epos animale è non solo internazionale, ma, anzi, direi che è universale (dato che è lo stesso oggi presso i tahitiani, gli afroamericani e gli ucraini). Questo acquisisce, in ogni sua fase, un tale grado di particolarità e di 'colore locale' che solo un occhio esperto e attento sarebbe in grado di distinguere immediatamente il tema comune dalla rielaborazione e dalla coloritura locali.

È sufficiente ricordare che il popolo tende a rimodellare secondo il proprio gusto persino la letteratura di alta qualità (Bova Korolevyč⁴, oppure potremmo menzionare Veselovskij e le sue ricerche sulla storia del romanzo), dato che in lui questo bisogno di assimilazione è forte.

E ricordiamo anche la musica, e di come in ogni nazione ciascuno strumento musicale abbia acquisito una propria unicità, la quale è strettamente legata ai costumi locali (come la flojara ucraina⁵ o la zurna orientale).

Non ritenendo necessario dimostrare dei fatti già appurati riguardanti i soggetti migranti o l'influenza della psicologia nazionale sulla maniera in cui i prodotti di un'altra cultura vengano riutilizzati, vorrei allontanarmi un momento dalla linea principale del nostro ragionamento e affrontare una questione molto importante, ovvero quella che riguarda il carattere collettivo della produzione artistica nazionale, nel senso in cui questo termine viene inteso attualmente, oppure se questa non possa avere altre forme e non possa sottostare ad altre leggi.

Esiste solo una risposta a questa domanda: una produzione collettiva non esiste, ed è anonima. Come esempio di che cosa sia la produzione collettiva e di quali siano le forme in cui quest'ultima può concretizzarsi addurrò una citazione della rivista moscovita "Proletarskaja kul'tura" [Cultura proletaria], tratta dal quinto numero del novembre del 1918.

L'articolo si intitola *L'organizzazione della produzione letteraria* (Bisogna forse cercare dei titoli ancora meno acuti di questo, nei quali creatività e artificialità vengano abbinate in maniera ancora più sgraziata?):

Gli studi proletari, che portano avanti il proprio lavoro nello spirito degli ideali socialisti, pubblicheranno delle opere collettive utilizzando una metodologia completamente diversa [ovviamente diversa da quella borghese – Ju. M.]. L'unità del tutto, la coesione delle singole parti, l'armonia di un piano prestabilito e la completezza di forma e contenuto saranno alla base dello studio⁶.

Gli studi proletari intendono servirsi della critica delle opere lette per effettuare una revisione correttiva (una sistematizzazione) della produzione del loro membro ideale [!? – Ju.M.]. Essi agiscono sul lavoro ancora incompiuto dello scrittore e si aspettano che quest'ultimo reagisca alle loro annotazioni e istruzioni nella maniera più attiva possibile. Gli studi di critica collettiva si uniscono alla serie di elementi che contribuiscono alla creazione dell'opera⁷.

Il metodo letterario di questi studi può essere suddiviso in alcuni momenti distinti.

Per prima cosa la scelta del tema, della trama e dell'obiettivo. Molti autori sono particolarmente abili nello scegliere una buona trama ma, allo stesso tempo, non possiedono le capacità per elaborarla. O sostituiscono il proprio tema con un altro, oppure temi e trame e, in alcuni casi, anche singole parti di queste trame (scene, immagini, episodi, singoli tipi e combinazioni) diventano materiale di studio. Questo patrimonio di intenzioni creative verrà utilizzato da altri membri dello studio, e queste tematiche verranno elaborate solo nel momento in cui qualcuno si sentirà attratto da esse. I temi stessi verranno discussi e valutati criticamente.

Qui l'attenzione sarà riposta sulla forma, e su quale sia quella più adatta a questo o a quel determinato tema, ovviamente nelle sue caratteristiche più generali. Una trama può essere adatta a un dramma, mentre un'altra può essere utilizzata in maniera più opportuna in un breve racconto; questo è un bel tema per un romanzo, oppure per un'opera in versi.

Valutando criticamente la trama e le sue possibili evoluzioni in questa o quella forma, lo studio letterario non solo intraprende la strada della concretizzazione dell'intenzione creativa, ma anche quella della scrittura. E sempre in questa sede, nel corso delle sessioni di studio, qualsiasi tema verrà incarnato in un'opera letteraria. Proprio in questo momento i membri dello studio nell'ufficio accanto stanno componendo versi, racconti e schizzi riguardanti specifici temi, e queste opere, ancora grezze, incomplete, verranno nuovamente presentate come oggetto di ulteriori studi, nel corso dei quali saranno analizzate, corrette e magari persino portate a termine da un altro, o da altri. Serate di improvvisazione letteraria, dove l'intensivo processo creativo dipenderà da un determinato momento e tema, saranno delle ricorrenze abituali negli studi del Proletkul't! Queste serate faranno abituare lo scrittore a una nuova metodologia di lavoro "collettiva", grazie alla collaborazione di altre persone, e grazie all'aiuto dei compagni spettatori e co-autori!

Solo tramite tali studi può essere scritta una qualche opera collettiva che sia dotata di unità interna e di valore artistico⁸.

Desiderando astenermi dal criticare delle idee così infantili, posso solo dire che questo metodo, in ogni

⁴ Eroe presente nel folklore russo, bielorusso e ucraino [N.d.T.].

⁵ Strumento a fiato tradizionale ucraino. Si tratta di un flauto in legno lungo circa 60 cm [N.d.T.].

⁶ V. Keržencev, *Organizacija literaturnogo tvorčestva*, "Proletarskaja kul'tura", 1918, 5, p. 25.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

suo aspetto, non è altro che un'imitazione mal riuscita e una primitivizzazione di quel processo che attraversano i veri strati della popolazione che creano collettivamente, e che hanno trovato una maniera naturale per farlo.

Anche nell'opera collettiva, per quanto questa possa essere 'collettivizzata', nel momento dell'iniziativa e nel momento del primo enunciato, così come nell'azione stessa, è sempre l'individuo a compiere il passo decisivo all'interno del processo che si sta concretizzando, e poco dipende dall'iniziativa della collettività, e questo principalmente e unicamente in virtù del fatto che la collettività, a causa della propria natura meccanica e complessa, non può avere iniziativa.

Questo perché l'individuo che prende l'iniziativa, colui che concretizza la propria iniziativa, non accetterà mai che non si tratti di una propria opera, e che appartenga invece a un qualche collettivo. Può darsi che in seguito conceda la propria creazione a un collettivo affinché quest'ultimo la valuti, la critichi e la rielabori, ma il momento creativo rimane appannaggio dell'individuo.

È dopo che una canzone (diciamo canzone poiché si tratta di una delle forme più diffuse di creazione artistica popolare) passa alla voce del popolo che inizia il lento processo di rielaborazione della stessa, che segue due direzioni: una conscia e una inconscia⁹.

Tuttavia, sia l'una che l'altra direzione sono ugualmente individuali, dato che l'iniziativa e il momento della concretizzazione provengono nuovamente dal singolo individuo, e ben poco hanno a che fare con le pretese della collettività.

Come abbiamo appena mostrato, quando la creazione di un individuo inizia a venir utilizzata dal popolo sopraggiunge un secondo momento del quale si può realmente parlare come di qualcosa di collettivo, dato che questo collettivismo è naturale e non può avere niente in comune con le citazioni riportate.

La collettività che inizia a rielaborare l'opera dell'individuo non si curerà dell'individualità di nessuno dei suoi rappresentanti.

Al contrario, chi rielabora una canzone baderà che ciò che di nuovo vuole apportarvi corrisponda al gusto generale della massa, alla visione del mondo collettiva e che gli ascoltatori possano percepirla in maniera unitaria, e non ognuno diversamente. È interessante notare come forme di rielaborazione collettiva di questo tipo s'incontrino proprio nelle canzoni che vengono eseguite di fronte al pubblico da cantanti professionisti. Proprio qui è possibile rilevare realmente elementi di collettivismo, ma un collettivismo naturale e popolare, nazionale. In questo collettivismo non ci sono elementi classisti o di partito, non ci sono elementi di massa, ovvero un gruppo di persone unitosi in maniera meccanica e in cui ognuno esprime la propria individualità; in esso c'è solo un elemento unificante che si chiama psicologia del popolo.

Se non si riesce a creare qualcosa di armonico non si avrà nessun peso nell'arte collettiva del popolo. La canzone rielaborata dalla collettività popolare non sarà comprensibile e non corrisponderà al gusto delle masse, dei partiti o delle classi, ma bensì raggiungerà le più recondite profondità dell'anima di ciascuno dei membri di quella nazione, la quale è al tempo stesso guida e forza motrice del processo creativo.

Ogni persona che conosce la cultura ucraina, anche a un livello superficiale, è in grado di comprendere le nostre *dumy*¹⁰, poiché in esse può percepire la concezione del mondo del popolo ucraino.

Indipendentemente da qualsiasi divisione della società nelle più varie forme sociali, ogni cuore ucraino sarà in grado di percepire ciò che è stato creato dal popolo (come forma di collettività).

E ciò che è straniero sarà rifiutato e rigettato dal popolo. A provare la veridicità di queste mie idee potrà essere forse il fatto che le *byline* del cosiddetto Ciclo kyiviano non vengono cantate in Ucraina (sebbene esse siano profondamente legate all'Ucraina, sia storicamente che territorialmente), ma da qualche parte in Moscovia, in un paese del nord, e lì eventi ed eroi della storia ucraina sono stati rielaborati.

⁹ Ritengo che in questa sede non sia necessario spiegare le differenze fra queste due forme, dato che in questo momento per noi è importante rispondere a un quesito che esula da questo campo.

¹⁰ La *duma* è una forma di poema epico di origine popolare che risale al periodo dell'Etmanato cosacco che governò l'Ucraina nel XVI e nel XVII secolo [N.d.T.].

borati a tal punto che adesso il principe “Vladimir Bel Sole” ricorda perlopiù un qualche zar moscovita, che con gli ucraini, fatta eccezione per il nome Kyiv, non ha nulla in comune.

Non si può imporre nulla al popolo, dato che esso rielabora, trasforma oppure scarta e rifiuta completamente tutto ciò che la sua psicologia nazionale non comprende. Vorrei dire, inoltre, che a non valere nulla è anche quella creatività individuale totalmente slegata dalla psicologia, dalle tradizioni e dalla visione del mondo del popolo, dato che il valore permanente di una simile creatività e di tutto ciò da essa prodotto muore, scomparendo dall’orizzonte della vita culturale, insieme alla morte del suo autore. È la nazionalità a dettare le proprie regole all’individuo, e non sorprende il fatto che non conosciamo creatori di cultura privi di nazionalità o internazionali. Per quanto concerne un’altra questione, ovvero la facilità con cui vengono utilizzati i prodotti della creatività di un’altra nazionalità, è importante il fatto che il momento creativo si costituisce sulla base dello spirito nazionale e popolare.

Ševčenko e Franko¹¹ non erano al di sopra del proprio popolo, nonostante la genialità del primo e il raro talento posseduto dal secondo. Puškin, Tolstoj, Goethe e Shakespeare non sono altro che geniali interpreti dei propri rispettivi popoli e delle rivendicazioni e dei desideri di quest’ultimi. Questo non va assolutamente a inficiare la loro individualità e, che Dio me ne scampi, nemmeno le particolarità non solo della loro identità nazionale, ma anche personale, individuale.

Tuttavia, bisogna notare come non ogni individuo sia legato al proprio popolo già dalla nascita.

La visione del mondo di un negro africano che viene cresciuto da qualche parte in Europa e che finalmente, dopo un percorso interiore influenzato dalla filosofia occidentale (inglese o altra), crea un proprio sistema filosofico, non può essere attribuita in alcun modo alla sua nazionalità africana. Data la fonte dalla quale proviene, la sua sarà una filosofia

inglese, anche se si tratta della filosofia di un negro.

Sebbene quest’esempio possa risultare eccessivo, data la grande differenza di sviluppo fra le due culture proposte, la validità del principio di appartenenza rimane corretta. Davanti ai nostri occhi si erge in questo momento una nazione molto grande per dimensioni, la quale pretende di determinare un nuovo inizio per la cultura senza averne ancora creata una propria, rinnegando al contempo tutto ciò che essa ha prodotto finora. Stiamo parlando della Moscovia e, in questo caso, ci riferiamo al popolo moscovita, che fino a questo momento non ha avuto una propria cultura, sostituendola fino all’epoca della rivoluzione con degli scarti del mondo occidentale e con dei sottoprodotti pseudo-individualisti, che iniziano con lo pseudo-classicismo e si concludono con il futurismo.

La tragedia della cultura viene sempre vissuta da quel popolo che viene abbandonato dalle sue individualità creative mentre queste ultime, dopo averla rinnegata con un elemento di disprezzo, si rivolgono allo straniero e cercano di imporlo con la forza, senza curarsi della psicologia e della visione del mondo del popolo.

Non voglio entrare nel merito di valutazioni soggettive di qualsivoglia fatto, e per questo eviterò il più possibile di proporre esempi concreti, poiché ritengo che solo in rari casi sia possibile corroborare le proprie idee con un caso concreto. Adesso, riprendendo le riflessioni che ho proposto poc’anzi, vorrei di nuovo tornare al mio esempio del negro filosofo.

È ovvio che solo il sentimento di un comune retroterra psicologico può portare non solo l’individuo, ma anche la sua produzione, nell’alveo di uno specifico gruppo nazionale. Sempre che sia ancora possibile trovare un principio unificante così ampio come quello di nazione che non ponga un qualche limite alla produzione artistica. Tutte le altre divisioni in gruppi e classi sono molto più piccole per quanto riguarda il numero di persone che esse riuniscono, e per questo impongono ai creativi molti più limiti, come ad esempio degli ‘interessi di classe’, che la nazione assolutamente non possiede. Di ‘interessi della nazione’ all’interno della produzione artistica, invece, ancora non abbiamo mai sentito parlare, e

¹¹ Ivan Franko (1856-1916), poeta, scrittore, critico letterario, traduttore, giornalista e attivista politico. Viene considerato, assieme a Ševčenko e Lesja Ukrajinka (1871-1913), come una delle figure più importanti della storia politica e letteraria ucraina [N.d.T.].

dei primi si scrive così tanto, si sprecano così tante parole solo per convincere gli scrittori del fatto che nelle loro opere dovrebbero prestare attenzione alla lotta di classe, all'educazione dell'umanità e così via.

Dunque è possibile rilevare due momenti nel rapporto fra collettività e produzione artistica, due momenti infausti e ugualmente infelici. Il primo è l'attacco della massa inconsapevole, priva di volto, ai danni dell'individuo. Il secondo momento pone una questione di portata decisamente più ampia. In esso vedo la vittoria della cultura materiale su quella spirituale e, anzi, nemmeno una vittoria, ma un tentativo aggressivo e ostinato e dei primi segnali di guerra.

L'individualità viene soffocata da quella collettività che conosce solo il lato materiale della vita e che trascura quello spirituale. La macchina, gli stereotipi e le regole generali si stanno lentamente insinuando prima nella vita pubblica, poi in quella domestica e in quella personale, arrivando infine a imprigionare completamente l'anima dell'individuo, proponendogli al posto del duro lavoro creativo l'opera del collettivo e delle banalità stabilite in anticipo.

È una realtà terribile, dato che abbiamo già molte prove del fatto che la creatività artistica si trovi in pericolo. La cultura materiale (non stiamo parlando del benessere materiale, ma dell'impulso, del principio stesso che l'umanità sta seguendo in questo momento, desiderosa di intraprendere una via principalmente razionale e concreta, trascurando al contempo il pensiero astratto e filosofico) in questo momento sta influenzando a tal punto la psicologia dell'artista che le forme d'arte più astratte, come la poesia e, soprattutto, la musica, stanno venendo bloccate da macchinosità e artificialità. Ricordiamo gli orrendi e selvaggi raptus dei futuristi, i quali non hanno resistito al fascino della macchina e sono impazziti, oppure le ultime battute della musica di Strauss, nelle quali c'è tutto, pecore, mulini a vento, cavalli, il rumore della vita domestica (penso alla *Sinfonia domestica*), tranne che della musica vera e propria.

Ma rivolgiamo di nuovo la nostra attenzione al popolo. Il nostro popolo ancora non conosce la macchina, e quando entra in contatto con essa quest'ultima non è comunque in grado di inquinare la sua

immaginazione e la sua psicologia a tal punto da riuscire a porsi alla guida della sua vita spirituale. E vi dirò di più, la cultura materiale non ha le forze per distruggere il volto nazionale di un popolo, ed è per questo che trattiamo il concetto di nazionalità come qualcosa di autentico, duraturo e immutabile.

Sulla base di questo principio non possiamo trovare altre giustificazioni alla produzione dell'artista se non la sua appartenenza nazionale.

In questo mio breve e stringato articolo ho intenzionalmente evitato di affrontare e di discutere diverse questioni, come quella che riguarda cosa sia la nazionalità, o quali siano i limiti dell'influenza della nazionalità sull'artista. L'ho fatto con lo scopo di evitare sciocchezze di carattere secondario e, allo stesso tempo, per esporre in maniera più o meno coerente le mie idee su un quesito che, dati i tempi che corrono, necessita di una risposta immediata.

Non ritenendo necessario polemizzare ulteriormente (la polemica fomenta senza dimostrare alcunché), dato che immergersi nella problematica è l'unico modo per convincere qualcuno della propria idea e, allo stesso tempo, prevedendo già che le mie opinioni susciteranno più di una replica e più di una polemica, trovo che sia tuttavia necessario segnalare il fatto che le fugaci idee sulle quali stanno venendo edificati i principi della cosiddetta 'cultura proletaria' sono così acerbe che non è proprio possibile polemizzare con esse. In questo modo, rifiutando in anticipo qualsiasi discussione, concludo le mie riflessioni con lo stesso assioma che ho utilizzato all'inizio, sostituendo semplicemente la parola 'massa' con 'collettività', dopo avervi aggiunto il concetto di nazionalità.

L'individuo creativo diviene in grado di creare quando riconosce sé stesso in quanto creatura superiore alla collettività e quando, senza piegarsi a quest'ultima, continua a percepire il proprio legame nazionale con essa.

◇ **Iu. Mezhenko, *The Individual Artistic Production and Collectivity*** ◇
Translated by Matteo Anecchiarico

Abstract

Italian translation of *Tvorčist' indyviduuma i kolektyv* by Iurii Mezhenko.

Keywords

Individual, Collective, Proletarian literature, Ukraine.

Author

Iurii Mezhenko (1892, Kharkiv – 1969, Kyiv) was a bibliographer, literary scholar and collector. He completed his studies at Moscow University in 1917. Mezhenko held various important roles throughout his career, serving as the head of the Council of the National Library of Ukraine (1919-1922), director of the Ukrainian Scientific Institute of Bibliology (1922-1931) and editor of the journal “Bibliolohichni visti” (1923-1930). After the liquidation of the institute, he faced accusations of nationalism and was forced to work outside Ukraine as a supervisor in the bibliographical section of the State Public Library in Leningrad (1934-1945). Upon his return to Ukraine, Mezhenko assumed the directorship of the Central Scientific Library of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR (1945-1948). His literary output predominantly focused on library science, encompassing reviews and some contributions to the history of literature and theatre. In the early stages of the Ukrainian struggle for independence (1917-1920), Mezhenko authored philosophical essays such as *Tvorčist' indyviduuma i kolektyv* [Creativity of the Individual and the Collective, 1919], wherein he posited the nation as ‘permanent and lasting’, with writers serving as conveyors of ‘national urges and demands’. While under Soviet rule, he faced constraints in continuing this line of thought but managed to produce articles of interest, including *Pro V. Kobyljans'koho* [About V. Kobyljansky, 1920] and *Tvorčist' M. Khvyly'ovoho* [The Works of M. Khvylyovy, 1923].

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 Beljaev’s sci-fi novel *The Air Seller*. He is currently a PhD student in Germanic and Slavic Studies, a double degree program between Sapienza (Rome) and Charles University (Prague). His research focuses on the analysis of the poetics and style of the translations and diaries of Czech poet Jan Zábřana (1931-1984). He also studies Czech underground literature and comparative translation.

Publishing rights

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



© (2023) Matteo Anecchiarico

O. Potebnja e la letteratura ucraina

Ijeremija Ajzenštok

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 219-229 ◇

I

POTEBNJA era ucraino per origine, opinioni e simpatie.*¹) Dalle parole di una persona che lo conosceva piuttosto da vicino, per Potebnja questa era una caratteristica d'intelletto e di carattere tanto naturale quanto il colore dei capelli, la forma degli occhi o la struttura del cranio. La sua ampia visione morale del mondo escludeva ogni unilateralità, compreso il nazionalismo a senso unico. Si riferiva a ogni popolo con rispetto; per ciascuno presupponeva la possibilità e il diritto a un pieno sviluppo di tutte le forze in esso racchiuse. Perciò Potebnja esprimeva un forte biasimo verso il pensiero di Max Müller, il quale riteneva che per lo sviluppo dell'umanità bastassero quattro lingue: il francese, il tedesco, l'inglese e l'italiano. Potebnja nei suoi appunti scrive a tal proposito:

Le lingue immaginano forme di pensiero originali e le trattano da diversi profili, pertanto, una volta raggiunta l'unità linguistica, noi non ci guadagneremmo. Ora noi ci avviciniamo a un pensiero da varie angolazioni, ed esprimiamo il suo contenuto da diversi punti di vista; in quel caso, invece, ci accontenteremmo di un solo aspetto. Ogni unità porterebbe a quel divorarsi a vicenda che è espresso dal proverbio ucraino "la capra mangia la vite, e il lupo la capra, il contadino mangia il lupo, e l'ebreo il contadino, il signore mangia l'ebreo, l'avvocato il signore e invece l'avvocato se lo mangiano trecento diavoli".

Potebnja scrisse molto e a lungo, le sue opere sono assai varie per quanto riguarda il contenuto: ricorrerà a queste tanto il linguista quanto lo storico della letteratura, così come il poeta che vuole chiarirsi le idee su alcuni problemi di poetica, teoria e psicologia del processo creativo, o infine semplicemente il lettore colto, il quale potrà attingere dai lavori di Potebnja, tanto aridi e insipidi a uno sguardo superficiale, la forza di deduzioni sorprendenti e avvincenti che apriranno a lui nuovi orizzonti. Tutte

queste opere, oltre al comune approccio filosofico verso la parola e la poesia come manifestazioni del linguaggio, hanno anche una seconda particolarità puramente formale: la maggioranza di esse dà al lettore l'impressione di essere una traduzione dall'ucraino; questa impressione deriva, si capisce, non dal linguaggio e dallo stile di Potebnja, tanto nitidi e chiari, ma dall'abbondanza di materiale ucraino utilizzato. Uno dei suoi critici ha osservato che Potebnja fa riferimento a testi ucraini anche quando non ce ne sarebbe bisogno, quando questa o quella manifestazione del linguaggio sarebbe illustrata più chiaramente da fatti di altre lingue. La questione della non necessità di queste o quelle citazioni, di questi o quei testi è una questione, si capisce, molto controversa: erano necessarie allo stesso Potebnja quando le manteneva nei lavori a stampa; queste citazioni ci chiariscono in parte il processo creativo di Potebnja, le cui fonti si trovano proprio negli esperimenti e nelle osservazioni sulla lingua ucraina, quella a lui più vicina e nota.

Rileggendo i lavori di Potebnja è facile notare gli indizi di uno studio attento, serio e prolungato della letteratura ucraina; talvolta è intervenuto con lavori specialistici (lezioni o articoli) in questo ambito. L'apice, la sintesi creativa del suo contributo in questo campo è stato il tentativo di traduzione dell'*Odisea*, purtroppo incompiuto.

Finora, del lavoro di Potebnja sulla letteratura ucraina non si è quasi parlato: il Potebnja linguista, il Potebnja teorico della parola e il Potebnja folklorista hanno messo in ombra il Potebnja lettore e il Potebnja storico della letteratura. A maggior ragione ci sembra interessante richiamare alla memoria quest'ultimo in occasione del trentesimo anniversario della morte del grande studioso.

¹ Da parte della redazione (unica nota presente nel testo originale; tutte le note successive, salvo diversa indicazione, sono della traduttrice).

II

Ci sono sentimenti e pensieri che nessun talento saprebbe esprimere nella lingua letteraria di un popolo, ma che al tempo stesso si offrono con facilità nel dialetto regionale. Ci sono scrittori che sono mediocri quando scelgono come proprio strumento la lingua letteraria, ma pittorici e autentici nel dialetto nativo. Come materiale scientifico i loro lavori non possono essere soppiantati da nessuna edizione monumentale della poesia popolare, raccolta di parole ed espressioni, usi, credenze, ecc. Noi abbiamo scrittori di questo genere.

Queste parole di Potebnja sembrano alludere a Kvitka²; ad ogni modo fungono da eccellente chiarimento su ciò che attirò Potebnja a Kvitka, su ciò che lo incuriosì nell'opera di questo scrittore. Sull'esistenza di questa curiosità non c'è alcun dubbio: la testimoniano diverse raccolte dell'opera di Kvitka curate da Potebnja, la sua lezione pubblica su Kvitka e, infine, i frammentari ma numerosi indizi, negli scritti inediti di Potebnja, di una sua attenta lettura. La cosa più interessante per noi, si capisce, è la lezione tenuta il 18 novembre 1878 in occasione del centenario della nascita di Kvitka; fino a poco tempo fa l'argomento di questa lezione era noto solo da qualche frase nella corrispondenza dei giornali dell'epoca. L'autore di queste righe ha trovato tra le carte di Potebnja una descrizione manoscritta dei festeggiamenti in onore di Kvitka svoltisi a Charkiv nel 1878. In questa sede, tra le altre cose, si riporta — e piuttosto dettagliatamente — il contenuto della lezione di Potebnja. È vero che questo appunto non può ambire all'assoluta esattezza; l'autore — persona che conosceva da vicino Potebnja — in un passo porge le scuse “all'egregio professore” “per l'incompletezza, l'incoerenza e forse anche l'imprecisione del riassunto del contenuto della sua lezione”, e adduce come giustificazione: “non abbiamo preso appunti, e scriviamo quello che ci è rimasto in mente a distanza di qualche giorno”. Questo fatto è per noi particolarmente prezioso: trascrivendo la lezione dopo un po' di tempo, Pavlovs'kyj (l'autore del manoscritto) riferiva con maggiore esattezza ciò che più lo aveva incuriosito, ciò su cui il relatore stesso voleva focalizzare l'attenzione degli ascoltatori, e ciò è del tutto naturale. Riportiamo qui l'intera parte del

manoscritto che riguarda il contenuto della lezione di Potebnja:

Con calma e senza entusiasmo, da vero studioso, il professore ha richiamato l'attenzione sul fatto che la lingua, in quanto mezzo di creazione del pensiero (e nient'affatto come mezzo per vestire il pensiero con l'abito del suono, come pensa qualcuno), in quanto organo del pensiero dovrebbe godere di pieno rispetto e protezione, e tutte le azioni dirette contro qualsiasi lingua o qualsiasi dialetto dovrebbero essere vietate. A ciascuno andrebbe data la piena libertà di catturare il proprio pensiero attraverso quella lingua o quel dialetto che padroneggia, in caso contrario egli non avrà la possibilità di esprimersi. Far violenza alla lingua significa far violenza al pensiero.

I dialetti regionali hanno pari, se non maggiore diritto di esistere della lingua letteraria, ed è strano che a urlare contro il libero sviluppo dei dialetti regionali siano gli stessi rappresentanti del mondo letterario che assicurano invano di avere al seguito ottanta milioni di parlanti in patria, per non contare quelli all'estero. Con tutto il rispetto per la lingua letteraria, va detto che essa non ha e non può avere un numero così elevato di parlanti; nei fatti è utilizzata forse da un milione di persone. La lingua letteraria può contare su un numero maggiore di parlanti solo a condizione che i dialetti regionali abbiano piena libertà di sviluppo. Solo a tale condizione la lingua letteraria, che trae le sue forze dai dialetti regionali, può vivere e svilupparsi ulteriormente. Quindi non ha alcun senso l'obiezione che la lingua ucraina non sia una lingua vera e propria ma un dialetto. A nostro avviso è una lingua, ma la questione non è se sia una lingua o un dialetto, ma che questa lingua o, se volete, questo dialetto porta con sé più di dieci milioni di parlanti così che, a voler guardare le cifre, è piuttosto la lingua letteraria a ritrovarsi nello status di dialetto. Poi dicono che per un ucraino la lingua letteraria russa generica è pienamente comprensibile e tante sarebbero le prove: “oggi ho comprato da un contadino (cioè un *chochol*)³ la legna, e lui mi ha capito, anche se parlavo russo”. Cosa si può dire ai signori che si servono di tali prove? Dimenticano che anche un commerciante di trappole slovacco dopo due o tre giorni di permanenza in Russia acquisisce il vocabolario che gli è necessario e senza difficoltà effettua i suoi scambi commerciali. Però nessuno affermerà che per lo slovacco la lingua letteraria russa è comprensibile. Quando le nostre relazioni con un popolo si limitano all'acquisto di vari prodotti, la conoscenza della sua lingua è del tutto sufficiente; ma quando vogliamo entrare in relazione con un popolo per esercitare su di esso un'influenza positiva, quando vogliamo conoscerne l'anima, quando riconosciamo che la vita di un popolo è una cosa interessante — e non possiamo negarlo, poiché persino la vita degli animali è di grande interesse per una persona istruita —, quando riconosciamo tutto questo, allora non possiamo più accontentarci di quella comprensione che è necessaria per le questioni quotidiane.

Dobbiamo imparare la lingua di un popolo fin nelle sottigliezze, altrimenti sfuggiranno dal nostro studio quei movimenti importanti che hanno luogo in esso. Non sapremo di più di questi movimenti di quanto sappiamo, ad esempio, del movimento stundista,

² Hryhorij Kvitka-Osnovanenko (1778-1843), prosatore e drammaturgo di orientamento illuminista-sentimentalista, fondatore della prosa popolare ucraina.

³ *Chochol* (ucr. хохол), letteralmente ‘ciuffo’, è un termine usato originariamente dai russi per riferirsi agli ucraini in modo dispregiativo: il riferimento è all'*oseledec* (aringa), cioè alla ciocca di capelli che caratterizza la tipica acconciatura cosacca. Nel XX secolo si è assistito a una riappropriazione di questo termine da parte di alcuni scrittori ucraini (Z. Tulub, O. Dovženko).

cioè nulla, a parte gli elenchi degli arresti di questo o quell'altro propagatore di tale dottrina.

Ciò non si applicava al caso di Kvitka. Egli padroneggiava alla perfezione la lingua del suo popolo, e ciò gli diede la chiave per comprenderlo. Un altro celebre personaggio dell'Ucraina, il filosofo Skovoroda⁴, diceva che il sonno è vita. Il popolo dorme, ma non un sonno di morte.

Kvitka ha dimostrato che il popolo non dorme, che in esso c'è movimento. Kvitka appartiene a quel gruppo di persone che non si inventano uno scopo nella vita: è lo scopo della vita che si presenta a loro. Rappresenta l'esatto contrario delle persone di cultura a noi note, i tipici 'uomini superflui'. Disse: "avvicinati a ciò che esiste e non sarai superfluo". Alla base del suo lavoro era lo studio dell'ambiente in cui viveva e l'amore per esso. Era un sagace conservatore, ma non nel senso in cui si intende di solito questa parola. I cosiddetti conservatori hanno un atteggiamento spesso totalmente rivoluzionario in relazione alla vita del popolo, distruggendo tutto ciò che ha creato questa vita. Come nell'educazione di un bambino non è possibile considerare la sua testa come una *tabula rasa* su cui scrivere ciò che si vuole, così nello sviluppo di un popolo è indispensabile riconoscere l'utilità di un assennato conservatorismo. È indispensabile costruire su quelle fondamenta costituite dalla vita del popolo. Pertanto, non si possono non apprezzare le persone come Kvitka, che si sono occupate di salvaguardare, di proteggere ciò che il popolo ha creato. Il cristianesimo ortodosso non perseguitava la lingua popolare, ma si poneva negativamente verso la maggior parte dei fenomeni della vita popolare, verso i suoi costumi, credenze, ecc. In questo modo lo sviluppo originale della creatività popolare fu ostacolato, e forse per questo abbiamo perso molte grandi opere come il *Canto della schiera di Igor'*.

Kvitka scriveva anche nella lingua letteraria, scriveva come sapeva fare, e molti dei suoi lavori sono di grande valore in virtù del loro contenuto, in quanto espressione assolutamente veritiera della vita locale. In questo senso le opere di Kvitka, a prescindere da altri meriti, hanno valore documentario come quelle di Monomach...

Kvitka è stato il primo tra gli scrittori russi a dare alle sue opere un contenuto reale, tratto dalla vita del popolo. Per quando riguarda la lingua popolare, il merito di Kvitka risiede principalmente nel fatto che fu lui il primo a confutare brillantemente l'idea grossolana che questa lingua sia inadatta a "trasmettere sentimenti alti, argomenti toccanti e sottili mosse dell'anima". Strano a dirsi, ma erano di questo parere anche i migliori tra gli scrittori ucraini dell'epoca. Kvitka riporta la sua conversazione con uno di loro (Hulak-Artemovs'kyj⁵, come ipotizzato da Potebnja), il quale affermò che non era possibile scrivere qualcosa di commovente in ucraino: "Io ho provato — dice Kvitka — a scrivere la mia *Marusja*⁶ e tutti hanno pianto al racconto del suo funerale.

Ci sono stati, vero, anche certi che mi hanno ringraziato per aver fornito loro una lettura che fosse accessibile ai propri servitori". È vero, il linguaggio di Kvitka era comprensibile anche per i servitori, ma lui non scriveva per loro, bensì per coloro dai quali dipendeva la sorte dei servitori. Kvitka non scriveva per il popolo, ma per tutta la vita si preparò a scrivere per il popolo e solo negli ultimi tre anni scrisse diverse opere divulgative, come le *Lysty do ljubeznych zemljakiv* [Lettere ai cari conterranei]⁷.

È ancora più strano che un critico come Belinskij non capisse affatto Kvitka, e che la sua opinione fosse affine a quella di una persona del versante opposto come Senkovskij.

Nel famoso racconto di Kvitka *Serdešna Oksana* [L'infelice Oksana]⁸, che affronta una delle questioni più importanti, cioè l'atteggiamento delle classi acculturate verso il popolo comune, viene rappresentato un tragico caso di vita popolare (un capitano, di stanza con un reggimento in un villaggio, frequenta una contadina e la porta via con sé. Lei torna a casa con un figlio nel vilipendio generale e solo un uomo che l'amava in precedenza, Petro, le tende la mano e le propone di ammantare la vergogna con il matrimonio); nel racconto, pregno di quel realismo che caratterizza le opere pittoriche degli ultimi tempi, Belinskij non trovò altro che una "ridicola" dedica. Il racconto è dedicato "Alla mia cara moglie [žynci, N.d.T.] Anna Grigor'jevna Kvitka", ma "žynca (nominativo di žynci) in piccolo-russo significa moglie", spiega ironicamente Belinskij⁹.

Questo è il contenuto della lezione di Potebnja. Indubbiamente abbiamo davanti a noi solo una copia molto debole di un bel quadro: ce lo confermano e la lingua rozza, fatta di frasi maldestre, e una serie di passi che sorprendono per la loro incoerenza, ambiguità o semplicemente perché sono in contrasto con la realtà dei fatti. Ovviamente la colpa di tutto ciò non è di Potebnja, che aveva uno stile fuori dal comune, uso com'era a esprimere il proprio pensiero in modo chiaro e preciso. Così, ad esempio, si percepisce una certa omissione nell'inaspettata dichiarazione sulla necessità di riconoscere i vantaggi di un ragionevole conservatorismo; non è chiara nemmeno l'affermazione che "Kvitka è stato il primo tra gli scrittori russi a dare alle sue opere un contenuto reale", ecc. D'altra parte, però, qua e là negli appunti di Pavlovs'kyj (soprattutto nella prima parte della lezione, che in generale è riportata in modo più vivace e più nel dettaglio) noterete all'improvviso lo stile di Potebnja, così vivace ed espressivo, noterete il suo

⁴ Hryhorij Skovoroda (1722-1794), filosofo e poeta ucraino di orientamento neoplatonico, autore di una ventina di trattati filosofici e dialoghi morali, una trentina di favole in prosa, circa trenta componimenti in versi, oltre alle traduzioni delle opere di Ovidio, Cicerone, Orazio e altri.

⁵ Petro Hulak-Artemovs'kyj (1790-1865), poeta, favolista, traduttore, rettore dell'Università di Charkiv. Con le sue opere rinnovò il genere della favola (*Pan ta Sobaka, Bat'ko i Syn, Rybka*, e altre) e partecipò allo sviluppo del romanticismo ucraino (*Rybalka*, 1827) anche attraverso rifacimenti di opere straniere (*Tvardovs'kyj*, 1827, da *Pani Twardowska*, 1822, di Adam Mickiewicz).

⁶ *Marusja* (1832, pubb. 1834) è un romanzo sentimentale breve di Kvitka-Osnov"janenko.

⁷ Le *Lysty do ljubeznych zemljakiv* furono scritte nel 1839 e offrono un saggio morale e didattico circa il sistema sociale e statale, con una particolare attenzione verso la vita della comunità rurale e le questioni morali.

⁸ *Serdešna Oksana* (1838, pubb. 1841) è un romanzo sentimentale breve di Kvitka-Osnov"janenko.

⁹ Qui Belinskij finge di non rendersi conto della morfologia ucraina, secondo la quale al nominativo *žynca* corrisponde il dativo *žynci*.

modo di esprimersi, rileverete una serie di pensieri a voi già noti, espressi da Potebnja in varie occasioni in altri lavori. È curioso anche che proprio a Kvitka come letterato venga dato pochissimo spazio (forse per colpa dell'autore degli appunti?); a Potebnja interessa soprattutto il fatto che i racconti ucraini di Kvitka siano apparsi come una prova eloquente della necessità dell'esistenza delle letterature regionali. Questo lato saggistico della questione, così come certe affermazioni della lezione, possono essere spiegati con il fatto che essa è stata tenuta un anno dopo il famoso editto che vietava qualsiasi manifestazione della rinata letteratura ucraina.

Da quel che risulta, Potebnja fu tra i pochi che decisero di alzare la voce a difesa della letteratura ucraina, la quale veniva distrutta con un solo tratto di penna; il fatto che la sua voce non sia stata ascoltata non sminuisce per nulla la portata di questo fatto.

III

L'interesse di Potebnja per Ševčenko¹⁰ non si palesò in modo considerevole. Negli anni Ottanta (1884?) egli lesse presso la Società storico-filologica una relazione sul grande poeta ucraino. Dalle memorie di N. Sumcov¹¹ ci è noto che “la relazione fu breve, senza un discorso scritto in precedenza, in occasione dell'anniversario della morte del poeta”. Alla base della relazione, secondo quelle stesse memorie, c'era l'idea che Ševčenko si fosse sempre trovato sulla strada del movimento per la liberazione, e quindi la curiosità verso la sua poesia e la sua persona cresce con lo sviluppo, nella società, di aspirazioni vivaci e ampi interessi culturali. Tra le carte di Potebnja si nascondeva uno schizzo su un quarto di foglio, lo schema di una relazione, forse proprio quella di cui parla Sumcov; purtroppo lo schizzo è incompiuto: c'è scritto, apparentemente, solo l'inizio della relazione.

T. Ševčenko

¹⁰ Taras Ševčenko (1814-1861), bardo della poesia nazionale ucraina, fu scrittore, poeta, pittore. La sua produzione letteraria non può essere inserita in una singola corrente e presenta opere di fondamentale importanza dei generi più svariati (liriche, poemi epici, satire politiche, romanzi, ma non solo).

¹¹ Mykola Sumcov (1854-1922), studioso di letteratura, etnografo e folklorista. Dopo la rivoluzione del 1905 fu il primo docente a tenere lezioni in ucraino presso l'Università di Charkiv.

In Russia forse ancor più che altrove le classi alte tendono a vivere per lo sfoggio. Lo sfarzo nella propria stanza e la sporcizia nella cameretta dei bambini, nella camera da letto, in cucina. Questo c'è nelle teorie sul futuro della Russia. Cosa dirà l'Europa? Quando non dice nulla, allora siamo noi stessi a parlare del nostro mondo, come se stessimo assumendo il punto di vista europeo, come se noi non fossimo più noi. Lo stesso vale per le affermazioni sui fenomeni letterari. In disparte: “il nostro Pindaro, il nostro Orazio”. Nei tempi moderni, quando una persona inizia a essere critica nei confronti della realtà, ecco che dirà: “Non Voltaire, non Duconte, ecc. Il mercato mondiale e, in assenza di questo, il mercato panrusso. Commerciano panruss...”

Il manoscritto qui si interrompe. Sull'altro lato del foglio è stato scritto a matita un estratto dell'introduzione al *Vovkulak* di Stefan Aleksandrov¹² *Ai compatrioti*.

Vivo in una minuscola casa,
come uscirsene nel mondo?
Ché le finestre sono molto piccole,
le porte per l'eternità serrate...
Solo mi è allora di conforto
quando sopraggiunge un vostro verso;
leggo con gusto, senza impedimenti
come se mangiassi un pezzo di *paska*.
Dodici anni ho vissuto al seminario
ma non sono giunto all'opinione
che la nostra *kobza* a Pietroburgo
in armonia un giorno suonerà.
Proprio ora, che alla mia finestra
cinque canzoni familiari sono giunte,
mi è parso che nel cuore della notte
sia sorto il sole¹³.

Segue questo estratto una nota a matita: “Ora al contrario di prima è raddoppiato. Ma intanto il popolo si è fatto bello ambizioso. Si annoiava a guardare quel vecchiume. La Patria è come una tetralogia, noi diamo a lei e lei ci dà indietro”¹⁴.

Così, come si può dedurre dalle memorie di N. Sumcov e dagli appunti sparsi dello stesso Potebnja, Ševčenko lo interessava solo nella misura in cui gli

¹² Stepan Aleksandrov (1790 ca.-1846), poeta, autore del poema *Vovkulak. Ukrajins'ke povir'ja* [Il lupo mannaro. Credenze ucraine, 1842]. Questo poema rappresenta la vita contadina e narra le vicende di un eroe che si trasforma in lupo mannaro a causa di una maledizione.

¹³ “Живу я у тісенькій хатці, / Як з неї вилізти на світ? / Бо вікна в ній маленькі дуже, / А двері замкнуті навк... / Тільки мені тоді й утіха, / Як попадеться ваш стишок; / Читаю з смаком, без поміхи / Неначе паски з'ім шматок / Дванадцять літ прожив я в бурсі / Та й не прийшов тоді вдогад, / Що наша kobza в Петенбурзі / Колись то буде грати в лад. / Тепер же, як в моє віконце / Пісен чайомих з п'ять прийшло / Мені здалося — наче сонце / Посеред ночі ізійшло”.

¹⁴ A causa del suo carattere provvisorio e frammentario questo passo risulta di difficile comprensione.

dava la possibilità di esprimere ancora una volta il suo pensiero sul valore della letteratura nazionale indipendente ucraina, sulla necessità della sua esistenza accanto a quella russa, ecc. E qui, come nella conferenza su Kvitka, vediamo non lo storico della letteratura, non lo studioso, ma il pubblicista che si serve dei materiali letterari solo per illustrare le proprie affermazioni.

IV

La relazione su H. Skovoroda che Potebnja lesse alla Società storico-filologica di Charkiv nel 1879 era di natura simile, ed era dedicata al manoscritto autografo dell'opera inedita del filosofo *Izrajil's'kyj zmiij* [Il serpente di Israele]¹⁵, donato alla Società storico-filologica da V. Spas'kyj. A parte una laconica notizia sulla relazione non si è conservata quasi nessuna informazione, poiché i verbali della Società del tempo sono andati perduti e ciò che sappiamo in merito da fonti esterne spesso stimola la nostra curiosità, più che soddisfarla. Così N. Sumcov rende noto che la filosofia di Skovoroda appare in una splendida luce nella brillante interpretazione di Potebnja, *inoltre giustamente vengono sottolineate alcune caratteristiche nazionali di Skovoroda nella lingua e nel pensiero*.

Nelle carte di Potebnja non si trovano tracce né di questa relazione, né della sua conoscenza di Skovoroda in generale; in uno dei lavori stampati (*Introduzione alla storia dei suoni*, II, 24-25) incontriamo un breve trafiletto sul filosofo con un riferimento alla fine del già citato manoscritto *Izrajil's'kyj zmiij* [Il serpente di Israele]. Vista la rarità di questo lavoro di Potebnja, riproduciamo qui alcuni stralci di questo trafiletto:

Si potrebbe pensare che Skovoroda fosse un triste asceta che ricorda ogni istante l'ora della morte e si avvelena così la vita; invece non è così. Skovoroda insegnava, insieme a Epicuro, Orazio e Seneca, che sera nimis est vita crastina: vive hodie, ché *vivere* significa essere 'allegri e arditi' — e la gioia del cuore si ottiene solo cercando di afferrare l'uccello inafferrabile — il vero...

Secondo il pensiero di Skovoroda il mondo è costituito da due nature: quella visibile è chiamata 'creatura', quella invisibile 'vero', verità, beata natura, dio,

spirito. Quest'ultima 'impregna', anima la creatura e, per sua volontà, che è identica alla legge universale, di nuovo ritorna alla materia grezza che chiamiamo morte (*Načal'naja dver' ko chrystianskomu dobronraviju* [Porta iniziale per la morale cristiana])¹⁶. Ma questo è soltanto un altro stile di vita, perché, dice Skovoroda, "l'astuzia dei signori per i quali il popolo semplice è nero a me sembra ridicola, così come l'astuzia dei filosofi per i quali la terra è morta. Come potrebbe una madre morta generare figli vivi? E come è possibile che dal grembo del nero popolo siano nati dei bianchi signori?"¹⁷. Skovoroda riconosceva chiaramente la relazionalità della conoscenza, ma all'interno di questa relazionalità contava come possibile la conoscenza del vero attraverso lo studio dei simboli che si trovano nella natura e nelle opere del pensiero umano. Le citazioni potrebbero moltiplicarsi, ma quanto sopra è sufficiente per apprezzare queste note incidentali, che in poche parole dispiegano di fronte a noi i tratti fondamentali della filosofia di Skovoroda. Quando a ciò si aggiungono le opinioni di Potebnja, a noi già note, circa la cultura e la nazionalità ucraina, allora avremo un quadro chiaro e completo di ciò che Potebnja ha letto di Skovoroda. A quanto pare, le note pubblicistiche che risuonavano in questa sua relazione erano molto più deboli (è possibile che ciò sia dovuto al fatto che la relazione è stata letta in una società scientifica), e vi è fin dal principio esposto il sistema filosofico di Skovoroda.

V

L'interesse di Potebnja per gli altri rappresentanti della letteratura ucraina è più debole; nei suoi lavori fa riferimento più spesso a Kotljarevs'kyj¹⁸ e soprattutto a Hulak-Artemovs'kyj. È interessante

¹⁶ Scritto di Skovoroda del 1766. Nell'originale ucraino il titolo skovorodiano è solo alluso dalle parole "Notte", "porta verso Cristo", "virtù".

¹⁷ G. Danilevskij, *Ukrainskaja starina: materialy dlja istorii ukrainskoj literatury i narodnogo obrazovanija*, Char'kov 1866, p. 80 [N.d.A.].

¹⁸ Ivan Kotljarevs'kyj (1769-1838), autore del celebre poema burlesco travestito *Enejida* [Eneide, 1842], considerato il capostipite della letteratura ucraina moderna. L'importanza dell'*Enejida* risiede nel fatto che l'opera è stata scritta nella lingua ucraina popolare e presenta una ricchezza lessicale di portata rivoluzionaria. I drammi scritti da Ivan Kotljarevs'kyj sono le fondamenta del teatro nazionale ucraino.

¹⁵ *Izrajil's'kyj zmiij* è il titolo della seconda edizione (rielaborata) del trattato *Silenus Alcibiadis* (1776).

citare qui un frammento incluso in una lezione di teoria della scrittura, il quale, sebbene non risolve la questione sulla natura popolare di opere come l'*Enejida* [Eneide] di Kotljarevs'kyj o altre di Hulak-Artemovs'kyj, introduce comunque qualcosa di nuovo sulla questione.

L'allargamento dell'orizzonte della letteratura, il passaggio da una società eletta e dai sentimenti che questa aveva a disposizione al popolo, e al tempo stesso il rifiuto del falso classicismo e della retorica giungono fino a noi sotto forma di 'parodia' (Kotljarevs'kyj, Hulak-Artemovs'kyj). Ancora si conserva lo scheletro dell'opera classica (*Eneide*, le odi di Orazio); non si mette da parte il pomposo stile declamatorio che si considerava imprescindibile alla luce dell'importanza di queste opere, ma in mezzo a queste forme si inseriscono osservazioni dirette dei fenomeni della vita popolare e il linguaggio astratto è sostituito da quello espressivo. Anche per creare una parodia della vita popolare, contrapponendola all'alterigia del classicismo, bisogna conoscere tale vita, e ciò non basta: bisogna amarla. Inconsapevolmente, la vita della gente comune e la sua lingua erano note a scrittori come Lazar Baranovyč¹⁹, ma loro non la raffiguravano, o la raffiguravano poco, in modo incompleto, maldestro²⁰. La forma stessa della parodia tradisce Kotljarevs'kyj (Nyz e Evrial)²¹.

Una manifestazione ben nota dell'interesse di Potebnja verso Hulak-Artemovs'kyj fu la pubblicazione (sulla "Kievskaja starina" e separatamente) di alcune opere del poeta, sulla base dei manoscritti ricevuti da A. Šimanov. Qui Potebnja non si limitò al ruolo di editore, ma incorporò nella pubblicazione uno studio: ai testi furono allegati gli indicatori delle varianti, in una breve introduzione furono delineate le linee fondamentali dell'ortografia di Hulak-Artemovs'kyj, ecc.

VI

Un episodio significativo degli ultimi anni di vita di Potebnja fu la corrispondenza con il talentuoso e ingiustamente dimenticato poeta ed etnografo ucraino Ivan Manžura²². Quest'ultimo pare essere in debito verso Potebnja come nessun altro. La sua conoscenza con lui fu un raggio luminoso che lo scaldò, lo

ravvivò e lo portò a una vita spirituale più elevata. Molto spesso Manžura si rivolgeva a Potebnja per un consiglio o per un aiuto materiale, oppure per ricevere conforto contro la propria tristezza. E nel professore dall'aspetto severo, ma dall'animo gentile e sensibile, le sue richieste trovavano sempre risposta e il più sentito sostegno. Sfortunatamente non abbiamo sottomano le lettere di Potebnja — sicuramente andate perdute insieme alle altre carte di Manžura —, ma le lettere di Manžura che ci sono rimaste caratterizzano in modo piuttosto chiaro queste due persone straordinarie.

La corrispondenza iniziò nel 1880, quando Manžura, tramite Potebnja, si rivolse alla Società storico-filologica di Charkiv con la proposta di pubblicare dei materiali folkloristici da lui raccolti. La Società a quel tempo non aveva ancora possibilità di pubblicare, ma Potebnja si interessò a questo corrispondente a lui sconosciuto sul quale V. Antonovyč²³ e M. Drahomanov²⁴ si erano espressi in termini così positivi nella prefazione alla loro celebre raccolta, e iniziò con lui uno scambio epistolare, inviandogli alcuni dei suoi libri. Nella lettera di risposta Manžura fornì una serie di spiegazioni di alcune parole ucraine, però alla fine aggiunse: "Ma tutto questo sta a voi dirlo, e non sorridete per le mie osservazioni avventate". Il fatto che Potebnja non abbia sorriso di queste note è evidente già solo per il fatto che ne ha inserite alcune in appendice alla *Storia dei suoni della lingua russa* che stava pubblicando all'epoca. In seguito, nei lavori di Potebnja si incontrano spesso riferimenti alle note e comunicazioni di Manžura, il che dimostra quanto lo studioso tenesse in considerazione l'ignoto collezionista.

Da parte sua, quest'ultimo ringraziò 'il professore' con la più ardente fedeltà: "Non mi lasci senza le Sue

¹⁹ Lazar Baranovyč (1620-1693), politico, rettore dell'Accademia Mohyljana di Kyjiv (1650-1651), poeta e autore di sermoni, arcivescovo di Novhorod-Sivers'kyj e Černihiv (1657), rese quest'ultima un centro culturale di prestigio nell'Ucraina dell'epoca.

²⁰ N. Petrov, *Očerki istorii ukrainskoj literatury XIX stoletja*, Kiev 1884, p. 29 [N.d.A.].

²¹ Nyz ed Evrial (Niso ed Eurialo) sono due personaggi troiani nell'*Enejida* di Ivan Kotljarevs'kyj tratti dall'*Eneide* di Virgilio.

²² Pseudonimo di Ivan Kalička (1851-1893), poeta, folklorista, etnografo, giornalista, traduttore. Sua zia era la moglie di Potebnja.

²³ Volodymyr Antonovyč (1834-1908), archeografo e archeologo, professore di storia presso l'Università di Kyjiv dal 1878, ma soprattutto grande storico dell'Ucraina.

²⁴ Mychajlo Drahomanov (1841-1895), storico, etnografo, folklorista, sociologo, politologo, critico, giornalista. Visse a lungo all'estero, per primo impostò la Questione ucraina per gli intellettuali europei. Anziché la nazione, Drahomanov poneva i diritti individuali al centro della lotta politica. Propose una rilettura radicale della storia nazionale, definì per primo i confini culturali dell'Ucraina. Insegnò presso l'Università di Kyjiv e presso quella che sarebbe divenuta l'Università di Sofia.

istruzioni e la Sua comprensione che incoraggia a lavorare, perché in gruppo, dicono, anche la *kaša* è buona da mangiare; vivendo in fattoria, non vedendo alcuna risposta ai tuoi desideri, perdi ogni energia”. Probabilmente fu proprio in virtù dell’influenza di Potebnja che Manžura iniziò a scrivere poesie: dal 1884 su giornali e riviste apparve il suo nome come poeta. In quello stesso anno nelle lettere inviate a Potebnja troviamo delle poesie, talvolta anche in numero piuttosto elevato.

Nel 1885 Manžura giunse a Charkiv, si ubriacò, si azzuffò abbondantemente... Potebnja diede a lui, ubriaco, rifugio presso di sé, e quando smaltì la sbornia parlò con lui a lungo, cercando di ‘scacciare i demoni’. E sotto l’influsso di queste chiacchierate, Manžura partì con la ferma intenzione di iniziare una nuova vita: iniziò dalla stesura di libri per il popolo e ne pubblicò due. Proprio in quel periodo Potebnja gli propose di tradurre il *Vij* di Gogol’ ‘alla tedesca’, cioè rimanendo quanto più vicino possibile all’originale. “Per quanto riguarda la traduzione di *Vij* ecc. — scrisse a tal proposito Manžura — proverò a cimentarmi. La traduzione non va affatto male, faccio fatica solo con i passaggi lirici e le descrizioni del paesaggio naturale; in generale tutto ciò che è ‘civilizzato’ è difficile da rendere”. L’attenzione che il già celebre professore e studioso dava al modesto etnografo e poeta esordiente incoraggiò molto il poeta, ed egli condivise con Potebnja le proprie aspirazioni letterarie: “Per Natale — scrive — quando riesco, penso che pubblicherò tre libri. Al di là di ciò, ho qui *Tr’omsyn*²⁵, a Lei già noto, che è stato molto rimaneggiato ed è arrivato a 1200 versi, ma purtroppo è bloccato dall’anno scorso dalla censura: ci sono voci che lo confermano. C’è anche l’*Ivan Holyk*²⁶, che è completo, più ampio e scritto nello stesso metro, presto sarà inviato alla censura”. Tutti questi piani

non ebbero la fortuna di realizzarsi: bastava una regolare sbornia (Manžura era alcolista di famiglia) e tutti i buoni propositi andavano perduti...

La corrispondenza fu particolarmente attiva a partire dalla fine del 1888: in quel periodo la Società storico-filologica di Charkiv iniziò a pubblicare la raccolta di materiali folkloristici di Manžura, e Potebnja, per migliorare la situazione finanziaria del poeta che al tempo viveva in povertà, progettò di pubblicare una raccolta delle sue poesie. La maggior parte delle lettere successive di Manžura riguardano queste faccende editoriali. Verso la propria raccolta folkloristica aveva un atteggiamento piuttosto indifferente: in una lettera spicca addirittura una frase in cui dice che avrebbe inviato circa dieci aneddoti, se non si fosse stufato di occuparsene. Il suo atteggiamento rispetto alla raccolta di poesie era completamente differente: “Per l’amor del Cielo!” — si lamenta in una lettera — “Lei mi ha scritto che la prima pagina è stata stampata già prima di Natale, cos’è che trattiene in questo modo le mie disgraziate poesie? Anche se ho già imparato a essere paziente in tal senso, ma no, no, a volte ci si ricorda e la cosa si fa sgradevole e dolorosa”. È caratteristico che, subito dopo, chiedesse con la calma più totale quando si sarebbe potuto aspettare la pubblicazione della raccolta folkloristica e se ci sarebbe stata una censura generale.

Sarebbe tuttavia sbagliato pensare che tutta la corrispondenza di questo periodo si limitasse alla risoluzione di questioni affaristiche e finanziarie. Il poeta guardava da tempo a Potebnja come all’unica persona a lui vicina che si interessava ampiamente del suo destino, che lo amava e lo capiva. E nelle lettere di questo periodo troviamo molte cose interessanti.

Per fare un esempio, lamentandosi del fatto che l’estate del 1888 era stata ‘persa’, senza contare le tre poesie che aveva scritto, Manžura riflette:

Oh, mi distrugge il demone che Lei voleva distruggere in me. Io stesso lo sento e lo riconosco, ma non vedo salvezza. Arrivare quasi all’età di quarant’anni e nascondere alcune visioni della vita puramente infantili e apparentemente spensierate! Guardando indietro, vedi alle tue spalle solo una totale incapacità di vivere da essere umano, senza una tutela, financo severa; non si vede da nessuna parte né una famiglia, né un frutto, né un cuore caldo intorno a te: che scopo ha allora un uomo quando è diventato già

²⁵ Il poema fiabesco *Tr’omsyn bohатыr* [Tr’omsyn l’eroe, 1886] di Ivan Manžura narra le vicende del leggendario eroe della steppa Tr’omsyn che combatte contro il male. La fonte principale di Manžura sono state le fiabe popolari da lui stesso raccolte. L’autore scelse però di ambientare la storia nell’epoca cosacca, per questo il testo fu censurato.

²⁶ Altro poema fiabesco di ispirazione folkloristica sulla tipologia del *Tr’omsyn*, *Ivan Holyk* fu scritto da Ivan Manžura nel 1885-1886. Anche quest’opera fu bloccata dalla censura e non fu pubblicata mentre l’autore era in vita.

simile a un animale per suo *volere*? Se non fosse per quel cuore caldo che io stesso conosco, che brilla nei miei versi, davvero risulterei ripugnante a me stesso. E tutto questo è, come si suol dire, insostenibile. E da chi diavolo ho potuto prendere se già dall'età di sei anni mio padre, gliene sono grato, mi portava a bigheggionare per osterie? Pensavo che attraverso la poesia mi sarei trascinato fuori dalla pozza, ma anche qui ovunque ti giri non ci sono altro che schiaffi. Non pensate che tutte queste siano solo 'belle parole', o battute tanto per, anzi! Ci soffri talmente tanto per te stesso e per gli altri, e perchè non sei capace di portare a casa la pagnotta come un essere umano, che ti viene voglia di sbattere la testa al muro, anche se non porta a nulla. E mi lagnavo come un bambino piccolo, anche davanti a uno sconosciuto.

In quella stessa lettera, poco più avanti, Manžura chiarisce perché ha rivolto le proprie lamentele proprio a Potebnja: "Mi perdoni per la confidenza, è capitato; ma mi sembra che, sebbene siamo lontani, agli antipodi, sulla 'scala della vita', non sento nessun uomo più caro a me nello spirito".

Potebnja aveva un'opinione molto alta del Manžura-poeta. N. Sumcov afferma che, oltre alla purezza di linguaggio nelle poesie di Manžura, Potebnja era attirato dalla loro originalità, dall'assenza di imitazioni, dalla varietà delle immagini e, soprattutto, dal loro stile audace, così insolito e distintivo nella letteratura ucraina debole, sentimentale e femminile.

Per caratterizzare il rapporto tra Potebnja e Manžura è interessante che la figura di Potebnja emerga in una poesia del poeta. Tra quelle di Manžura c'è una poesia senza titolo, una traduzione da Hyeronimus Lorm:

Una stella lucente nel buio della notte
sempre ci pare fredda e aliena,
ma gli occhi nostri gioiscono del fiore nella steppa
e il cuore gli sorride come fosse suo.
L'estate è finita e il fiore è sparito,
e la stella splende silente, come in estate;
allo stesso modo risplende la felicità,
volubile e altera passa, come un fiore²⁷.

Nel manoscritto di questa poesia, il verso 8 recita come segue: "Volubile e altera appassisce impercettibilmente". Potebnja ha corretto gli ultimi due versi come segue: "Così come la stella risplende la felicità / tanto volubile e altera passa, come un fiore".

In questo modo ha proseguito il parallelismo, ha reso l'immagine più evidente e ha aumentato l'impatto emotivo di questa bellissima poesia.

Uno dei biografi di Manžura riferisce che il poeta esprimeva la propria visione a Potebnja come se si rivolgesse a un 'generale': abbiamo già visto quale fosse l'atteggiamento di Manžura verso tale 'generale'. Non sarebbe sbagliato dire che dalla morte di Potebnja si spense spiritualmente anche Manžura; le sue sbornie si susseguirono fino a concludersi con la pleurite di cui morì nel maggio 1893.

A metà anni Settanta Potebnja si interessò anche all'*Odissea* e tenne perfino una lezione pubblica in merito. Verso la fine della sua vita questo interesse si circoscrisse e si concentrò sulla traduzione dell'*Odissea* in ucraino. Purtroppo il lavoro non fu portato a termine: dopo la morte dello studioso, tra le sue carte sono stati trovati solo frammenti della traduzione, tre canti (III, VII, VIII) quasi completi e piccoli frammenti di traduzioni di alcuni altri. Sfortuna ha voluto anche che questa traduzione fosse pubblicata nell'imponente tomo *Note sulla teoria della letteratura* (Charkiv, 1905) e si andasse a perdere in una massa di materiale tanto prezioso quanto estraneo. Sebbene siano passati più di quindici anni dalla pubblicazione della traduzione dell'*Odissea*, essa è nota a ben poche persone; di questo ci si può solo rammaricare, dal momento che la traduzione di Potebnja è di gran lunga più bella rispetto a quella esistente e nota a tutti (di Niščyns'kyj)²⁸. Lo stesso metodo di lavoro di Potebnja merita attenzione.

Eccellente e sottile conoscitore della lingua ucraina, Potebnja si preparò a lungo e diligentemente per questo compito. Avendo l'obiettivo di fare dell'*Odissea* un libro popolare, in accordo con il precetto gogoliano, dovette ricorrere alla lingua popolare più pura, privata di ogni ampollosità e artificiosità, alla lingua dei canti folklorici e delle *dumy*²⁹,

²⁸ Petro Niščyns'kyj (1832-1896) compositore, ellenista, per primo tradusse l'*Antigone* (1883) e l'*Odissea* (1889, 1892) dalla versione originale in ucraino.

²⁹ La *duma* (lett. pensiero, meditazione) è un genere letterario nato nel periodo cosacco (XVI-XVII secoli). Questi poemi epico-lirici in rima venivano recitati con l'accompagnamento strumentale della *bandura*, della *kobza* o della lira. Il soggetto solitamente rimandava alla lotta contro i Turchi, i Tatarsi o i Polacchi e alle conquiste cosacche oppure a scene di socialità e vita quotidiana.

²⁷ "Зірочка ясна темньої ночі / Чужа і холодна нам завжди здається, / Квітки ж радіють в степу наші очі / І серце, мов рідне, до неї сміється. / Літо минулось і квітки немає, / А зірочка тихо зорить, як і в літку; / Щире так щастя рівнесенько сяє, / Зрадливое і пишне минає, як квітка".

alla lingua degli scrittori classici ucraini.

Una volta studiata a fondo l'*Odissea*, letta in versione originale e nelle traduzioni slave (nella biblioteca dell'ex Università di Charkiv c'è un esemplare della traduzione polacca dell'*Odissea* con le annotazioni manoscritte di Potebnja), Potebnja si cimentò nella lettura di opere di letteratura popolare e della nuova letteratura ucraina, estraendo da entrambe parole ed espressioni che gli sarebbero potute tornare utili nella traduzione dell'*Odissea*. Da questi estratti, realizzati su piccoli ritagli di carta, è evidente che Potebnja rivide e rilesse Erodoto, la Cronaca ipaziana e la *Cronaca del testimone*³⁰, un gran numero di atti editi dalla Commissione archeografica e le raccolte di materiali folkloristici di Čubyns'kyj³¹, Holovac'kyj³², Metlins'kyj³³, Nomys³⁴, Kol'berh, Romanov, i materiali pubblicati negli *Annali sulla Rus' meridionale* di Kuliš³⁵ e in *Osnova*³⁶, i lavori di Kvitka, Kotljarevs'kyj, Hulak-Artemovs'kyj, Marko Vovčok³⁷, Hlibov³⁸, Manžura e altri.

L'entità dell'enorme lavoro preliminare svolto da Potebnja si può immaginare almeno dal fatto che questi estratti sono più di duemila e cinquecento.

Essi consistono di singole parole, sinonimi, come ad esempio: tapino, poverello, povero, assai, alquanto, correre, andare al galoppo, fiondarsi, precipitarsi, affrettarsi; presto, velocemente, rapidamente, alla svelta, in fretta, ecc.: a volte vengono annotate intere espressioni che sono utilizzate dal popolo per un determinato concetto (piangere copiosamente, fare baccano, fare un raduno, tormentare il cuore), o per definire un oggetto (il bosco impenetrabile, l'anatra paffuta, la parola opposta, l'uccello canterino, le api ronzanti, la ragazza garbata, la troia adulatrice), o infine intere frasi che sembravano a Potebnja adatte per la traduzione dell'*Odissea* (alta in altezza, larga in larghezza, lei stessa si fece pensierosa – gli occhi castani lacrimosi; quando ho vissuto sette anni da vedova – ero al settimo cielo, quando ho sposato quel figlio di puttana – mi ha colpito un'ora crudele).

Alcuni pezzi sono stati disposti in quattro parti per essere divisi e risistemati in seguito. Da ciò si può solo trarre la conclusione che questi non fossero che schizzi iniziali, che molti erano ancora in attesa di revisione e critica e non avevano nemmeno una forma definitiva in quanto materiale informativo preparatorio. In generale, comunque, quanto fatto fornisce un ottimo metodo per chi desidera occuparsi di traduzione (di Omero in particolare) e raggiungere una semplicità e naturalezza di linguaggio.

Per illustrare quanto sopra, riporteremo due estratti della traduzione; il secondo di questi appare per la prima volta in versione stampata, il primo fornisce una serie di varianti al testo stampato:

I. 3.VIII ПІСНІ.

Так. Та як був у плащі, ісхопившись узяв він у руку
Круг і більший і товщий, немалим чим дебелийший,
Од тих, якими кидалися по проміж себе Феаки;
Та розмахавши пустив його міцною рукою.
Камінь загув; І к самій землі аж поприпадали
Довговеселі Феаки, мужі корабельщики славні,
Під каміння летом, що перелетів всі прикмети
Швидко з руки летячи (з руки біжучи).
Положила признаку Атена,
Станом вподобавшись мужу, слово рекла і сказала:
І сліпий тобі, гостю, твою розпізнає прикмету
Помацки з іншими бо вона не змішавшись в купу,
Геть собі дальше лежить. А ти на сей раз не бійся:
З Феаків ніхто туди (іі) недокине (недосягне) ані перекине.
Так сказала, звеселився ясний одиссей многотеперпечь

³⁰ *Litopys samovydcja* [Cronaca del testimone], scritto storiografico che narra la storia ucraina tra il 1648 e il 1702.

³¹ Pavlo Čubyns'kyj (1839-1884), etnografo, folklorista, poeta. Scrisse *Šce ne vmerla Ukrajina* [Non è ancora morta l'Ucraina], testo dell'inno nazionale ucraino (la musica è di Mychajlo Verbyc'kyj).

³² Jakiv Holovac'kyj (1814-1888), etnografo, folklorista, slavista, storico, linguista, bibliografo, poeta e prete uniate, membro del gruppo letterario Rus'ka trijca.

³³ Amvrosij Metlins'kyj (1814-1870), etnografo, folklorista, poeta, traduttore, professore delle Università di Charkiv e Kyjiv.

³⁴ Pseudonimo di Matvij Symonov (1823-1900), etnografo, docente e scrittore.

³⁵ Pantelejmon Kuliš (1819-1897), scrittore, poeta, storico, etnografo e traduttore, tra le personalità più importanti della cultura ucraina dell'Ottocento. La sua ortografia (*kulišivka*) influenzò la codificazione della lingua ucraina. La sua più celebre opera in prosa è il romanzo storico *Čorna rada. Chronika 1663 roku* [Il Consiglio nero. Cronaca del 1663] (edito in ucraino e in russo nel 1857). Le *Zapiski o Južnoj Rusi* [Annali sulla Rus' meridionale, 1856-1857] sono una delle sue opere storico-etnografiche più importanti.

³⁶ *Osnova* [Il Fondamento], importante rivista ucraina, fondata da P. Kuliš, M. Kostomarov e V. Bilozers'kyj, pubblicata a San Pietroburgo nel 1861-1862 per un totale di ventidue numeri.

³⁷ Pseudonimo di Marija Vilinskaja (1833-1907), scrittrice di racconti e opere storiche, voce importante dell'Ottocento ucraino; attenta alla vita popolare, creò un genere particolare di 'fiaba sociale'. Etnicamente russa, si entusiasma per la cultura ucraina.

³⁸ Leonid Hlibov (1827-1893), poeta e favolista, nelle sue *bajky* abbandonò la postura moraleggiante in favore di un approccio più realista e ironico.

Тим, що.....³⁹.

2.

3 X ПІСНІ.

К острову Аполін ми прибули. Проживав там
Атен, син Гиппата, милий богам немертельним,
На пливучому острові, що його весь оббігала
Несокрушима стіна мідяна та скелі гладкі⁴⁰.

VII

Per concludere le nostre note riporteremo il pensiero di Potebnja sulla letteratura ucraina in generale, espressa alla scrittrice Kochanovs'ka⁴¹ nel 1862, ma rimasta invariata in seguito. Si trattava del rapporto tra la lingua e la letteratura ucraina e quella russa, in relazione alla celebre polemica uscita sulla stampa dei primi anni Sessanta. Ecco ciò che disse Potebnja:

La lingua letteraria russa diventa sempre più granderussa. Questo è un passo nel suo sviluppo, ma cosa pensate che ci sia di panrusso nei lavori di Ostrovskij, ad esempio, per gli ucraini? Niente. Ed ecco che per compensare questa mancanza, che sicuramente in seguito si farà sentire in molti modi, deve esistere una letteratura ucraina autonoma, poiché essa è forte abbastanza da esistere separatamente. Da ciò non ci si deve necessariamente aspettare un indebolimento della lingua letteraria panrusso. Si può dire quasi con certezza che passeranno cento anni nel corso dei quali qualsiasi lavoro scientifico di una certa importanza, che sia in generale riconosciuto come un progresso del pensiero umano universale, non sarà sicuramente pubblicato in ucraino, ma inevitabilmente in lingua russa. Ma cosa accadrà nel corso di questi cento anni non ci è dato saperlo. Le deduzioni umane, che siano ucraine o grandi-russe, non posso giungere a tali distanze. Nel frattempo, lo sviluppo di una letteratura ucraina separata avrà un influsso vitale e benefico sul popolo. Fornirà ad esso in modo più diretto e completo la sua lingua madre e un'istruzione primaria vicina e accessibile. Dopo questo sviluppo iniziale, ancora per molto tempo non ci sarà una letteratura ucraina a sé stante abbastanza solida e ciò porterà molti ucraini dal naturale sentimento poetico e dall'intelletto raffinato a diffondere e

completare la propria istruzione primaria in russo e attraverso la letteratura russa.

Si deve tenere presente che queste parole di Potebnja furono riportate da Kochanovs'ka a memoria, ma possono essere prese come reali parole dello studioso: basta solo confrontarle con il già citato incipit della lezione su Kvitka.

In seguito, Potebnja argomentò nel dettaglio il proprio punto di vista sulla nazionalità, sullo spirito popolare e sulla lingua in una recensione della raccolta di canti di Holovac'kyj. La manderemo a tutti coloro che sono interessati, riportarla qui non sarebbe possibile: il citare sarebbe lungo e gli estratti non darebbero un'impressione sufficientemente completa.

Potebnja termina la bozza della propria autobiografia con queste parole, di cui solo la prima frase fu inclusa nel testo stampato:

morfologia; in psicologia 'impressionabilità passiva' è un'assurdità: "ogni interpretazione è un malinteso" (von Humboldt), nel senso che il pensiero non si trasmette, ma si evoca. Nelle unità psicologiche complesse, come i popoli e le società, il prestito è l'altra faccia dell'indipendenza. Pertanto, ad esempio, la teoria del prestito letterario presa tale e quale è una sciocchezza. D'altra parte, come è impensabile un atomo che non subisca l'influenza degli altri atomi (oppure esso è pensabile solo come unità onnicomprensiva, Dio), così (facendo un salto) ogni nazionalismo è internazionalismo. Un organismo psicologico complesso, così come uno più semplice, è un percorso, un processo, un vortice, passibile di morte, cioè di trasformazione in altri processi più semplici o più complessi. Il corso normale della vita è una sorta di coordinamento tra le influenze esterne e la reazione a esse. L'eccesso del primo è la distruzione o la morte. È triste vedere la distruzione della vita a causa di una malattia o di una mano forte oppure, come accade nella maggior parte dei casi nella vita in società, dell'una e dell'altra cosa.

³⁹ "Disse e, slanciato con tutto il mantello, afferrò un disco / grande e grosso, ben più pesante / di quello con cui gareggiavano tra loro i Feaci. / Lo roteò e lanciò dalla mano vigorosa. / La pietra rombò: si piegarono a terra / i Feaci dai lunghi remi, navigatori famosi, / all'impeto della pietra. Essa volò oltre il segno di tutti, / correndo veloce dalla sua mano. Segnò i termini Atena, / somigliante a un uomo, e gli rivolse la parola, gli disse: / 'Anche un cieco, o straniero, a tentoni distinguerebbe / il tuo segno, perché non è confuso nel mucchio, / ma è molto più avanti. Rincuorati per questa tua prova. / Nessun Feace raggiungerà o passerà questo segno'. / Parlò così, si rallegrò il paziente chiaro Odisseo, / contento perché..." (XVII, 186-200, trad. it. di G. A. Privitera in *Odissea*, Milano 2010).

⁴⁰ "E arrivammo all'isola Eolia: vi abitava / Eolo Ippotade caro agli dei immortali, / su un'isola galleggiante; un muro di bronzo infrangibile / la cinge tutta, s'eleva liscia la roccia" (X, 1-4, trad. it. di G. A. Privitera in *Odissea*, Milano 2010).

⁴¹ Pseudonimo di Nadija Sochans'ka (1823/5-1884).

◇ **I. Aizenshtok, *O. Potebnja and Ukrainian Literature*** ◇**Translated by Serena Buti****Abstract**

Italian translation of *O.O. Potebnja ta ukrainska literatura* by Ieremiia Aizenshtok.

Keywords

Potebnja, Aizenshtok, Ukrainian Literature, Ukrainian Literary Studies, Manzhura, Odyssey.

Author

Ieremiia Aizenshtok (1900-1980) graduated in 1921 from the Faculty of History and Philology of Kharkiv University, where he later became a postgraduate student and a researcher. In 1926, he was appointed academic secretary of the newly established Taras Shevchenko Institute, where he began to work actively in order to collect and study the Ukrainian literary heritage. In 1931-1934 he worked in the Party Publishing House of the Central Committee of the Communist Party of Ukraine. From 1934, he worked at the Institute of Russian Literature (Pushkin House) in Leningrad. In 1941, he went to the front as a volunteer. After the war, he worked at the Research Institute of Theatre and Music, taught at the Departments of Russian Literature at Kyiv and Leningrad Universities, and later at the Department of Slavic Languages and Literatures. He also headed the literary translation section of the Leningrad Section of the Union of RSFSR Writers. He is considered one of the main voices of Ukrainian formalism.

Translator

Serena Buti is a PhD candidate of the international PhD in Germanic and Slavic Studies at Sapienza University of Rome and Charles University in Prague. She graduated in 2022 with a thesis in Polish Literature at Sapienza University. She is currently carrying out research on self-translations of the poetic works of Stanisław Przybyszewski and Ivan Franko between c. 1890 and 1910. Her research interests include translation studies, 19th and 20th-century Polish poetry, Polish-Ukrainian literary relations, and gender studies.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2023) Serena Buti



Norme elementari di versificazione

Majk Johansen

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 231-253 ◇

Я хочу волі і освіти,
І всіх рабів розкріпостить,
Я хочу все і всіх любити,
Я хочу істину творить¹.

CON questi versi inizia il manoscritto che un autore ha inviato alla casa editrice Vsevydat, solo uno dell'enorme mucchio di manoscritti che giacciono nelle case editrici governative, presso i comitati letterari o altri enti competenti e dopo qualche tempo ritornano agli autori con la dicitura “non accettato”. Vi stupirà sapere quanto di questo materiale si accumula nei suddetti enti, ma in quantità ancora maggiore rimane nelle mani di autori che, probabilmente, non osano sottoporre le proprie opere a una valutazione. Ecco, dunque, questo articolo è dedicato a quegli autori che con mani tremanti portano al giudizio dell'editore i propri versi spesso scritti con lacrime e sangue, e li ricevono indietro con la mortale dicitura “non accettato”. Prendiamo quindi come esempio il componimento citato. A chiunque abbia letto poesie (anche solo raramente) salterà all'occhio che questa ha qualcosa di diverso da quelle che vengono stampate sui giornali o nelle raccolte poetiche, ma non tutti saranno in grado di dire in cosa si differenzia esattamente e in che modo proprio quegli altri versi facciano un'impressione più forte sul lettore.

I. RIMA

Inizio dalla rima, perché proprio la rima, come sarà subito evidente, è molto più legata al contenuto di quanto non lo siano il metro e persino le immagini. “Com'è possibile? —, chiederà il lettore stupito, — che legame c'è tra la rima e il contenuto? Davvero un determinato contenuto richiede una rima piuttosto che un'altra?”. “In parte è così”, sarà la mia

risposta, ma in misura ancora maggiore — in opere come quelle di cui si è parlato — la rima attira a sé il contenuto, come se l'autore non la dominasse. Prendete il componimento citato. Finché l'autore non ha bisogno di cercare rime voi vedete due versi, che siano belli o meno, ma in ogni caso due versi del tutto logici!

Я хочу волі і освіти,
І всіх рабів розкріпостить.

Tutto il contenuto della piccola raccolta dell'autore è intriso del desiderio di liberare i servi e vendicarsi dei padroni. Tuttavia, più avanti il verso recita: “per tutto e tutti provare amore”, che chiaramente non è coerente con il pensiero generale di questi versi ed è dovuto esclusivamente al fatto che l'autore aveva bisogno di una qualche rima con *osvity*, che ha trovato nella parola *ljubyty*.

Ho preso come esempio un autore dotato di coscienza di classe: a lui non manca l'intensità, talvolta l'espressione è azzeccata e il contenuto dei suoi versi non è lirico, ma drammatico. Ma se prendiamo uno dei tanti componimenti “puramente lirici” che giacciono nelle redazioni, lì di tanto in tanto la rima spadroneggia sull'autore e spesso lo induce a scrivere un intero verso privo di alcun contenuto, o tutt'al più con un contenuto che non si accorda in alcun modo con il tema.

Da ciò si deduce che l'autore che non padroneggi le rime in modo tale da ordinarle egli stesso, e da non esserne legato al guinzaglio, ha due possibilità: o chiudere completamente con le rime, o prenderci confidenza. Ecco, quindi, il primo consiglio pratico: abbandonate la rima finché non l'avrete dominata. Si può scrivere splendidamente senza rime, ne sono una prova il *Prometeo* di Goethe o le canzoni popolari ucraine. È persino meglio scrivere una bella prosa che brutte poesie.

¹ “Io voglio libertà e istruzione, / e tutti gli schiavi voglio affrancare, / per tutto e tutti provare amore, / la verità voglio creare”.

A questo punto, rimangono coloro che non si fidano di me, e vogliono a tutti i costi scrivere in versi e in rime, e aspettano quindi indicazioni pratiche su come debba essere la rima.

La rima più semplice è quella verbale. Non c'è niente di più semplice che far rimare *chodyty – ljubyty – roskripostyty – hovoryty*, oppure *chodyv – ljubyv – roskripostyv – hovoryv*, oppure *chodyt' – plodyt' – vodyt'*, ecc.

Ma più semplice non significa più bello: la rima verbale conferisce alla poesia una certa monotonia, al punto che i versi con rime prevalentemente verbali provocano nel lettore un senso di noia, stancano molto velocemente e in questo modo screditano la poesia nel suo complesso.

Con questo non voglio dire che la rima verbale sia impossibile in generale: in caso di necessità (ad esempio quando descriviamo qualcosa di monotono, fastidioso o se stilizziamo il verso popolare) ciascun autore utilizzerà anche la rima verbale, ma solo in caso di necessità di quella rima in particolare e non perché è la rima più semplice da trovare. Un esempio di stilizzazione:

На горбочку стала,
І так закликала².
(V. Poliščuk)³.

Un esempio di impiego della rima verbale per ottenere un effetto di monotonia e ripetizione:

Ми дзвіночки
лісові дзвіночки
славим день.
Ми співаєм
Дзвоном зустрічаєм
День!
День.⁴
(P. Tučyna)⁵.

² “Sulla collinetta se ne stava, / e così chiamava”.

³ Valer’jan Poliščuk (1897-1937) fu un poeta, scrittore e critico letterario attivo tra Kyjiv e Charkiv nel corso degli anni Venti e nei primi anni Trenta. Analogamente a numerosi altri intellettuali ucraini del periodo, fu arrestato nel 1934 con l'accusa di appartenere a un'organizzazione antisovietica, e giustiziato infine a Sandormoch nel 1937 [N.d.T.].

⁴ “Noi siamo le campane / le campane del bosco / glorifichiamo il di / noi cantiamo / con un suono salutiamo / il di! / il di”.

⁵ Pavlo Tučyna (1891-1967) fu uno dei poeti ucraini più apprezzati e rappresentativi di inizio Novecento, la cui produzione poetica risente delle influenze del simbolismo e delle avanguardie, pur

Con questo voglio semplicemente dire che un qualsivoglia ‘canone’ poetico evidentemente non può esistere. Non esistono rime che non si possano utilizzare in nessuna occasione, non ci sono nemmeno parole ‘poetiche’ e ‘non poetiche’, sul modello degli animali ‘puri’ e ‘impuri’ dell’arca di Noè. Ogni parola, ogni rima possono in alcune occasioni rivelarsi utili per il poeta, se egli è cosciente del loro significato per il verso. Quindi ciò che è più importante è conoscere la collocazione più opportuna per ogni cosa. E per conoscerla, bisogna essere a conoscenza di come sono costruite le rime e non solo averle più o meno in mente. Con ciò non intendo dire che durante il processo creativo il poeta debba consultare un dizionario delle rime o qualcosa di simile, ma piuttosto che debba prendere dimestichezza con le rime in un altro momento così da averle sottomano, oppure, facendo affidamento sull’ispirazione e sull’elevazione del lavoro cerebrale nell’attimo della creazione, creare per sé nuove rime, percorrendo così strade già note. Chiunque faccia un lavoro mentale sa che per ogni attività intellettuale non è affatto sufficiente pensare semplicemente stando seduti alla scrivania e prendendo in mano la penna: no, nei più svariati momenti della vita sopraggiungono dei pensieri e il professionista esperto in un modo o nell’altro li annota nella sua mente. Lo stesso accade per la rima e anche per le immagini.

Ricordando ancora una volta che mi sto rivolgendo a chi è ancora un dilettante in poesia, le rime possono essere maschili, femminili o dattiliche. Ad esempio, nei versi citati di Tyčyna e Poliščuk le rime sono femminili: da un lato – ciò che è più importante – rallentano un po’ il ritmo del verso, e dall’altro lato lo rendono più dolce (più tenero, talvolta più triste, anche in questo caso a seconda del tema e della modalità). La rima maschile conferisce al verso energia, forza (oltre alla velocità). L’accento è sull’ultima sillaba, che costituisce la rima:

Котиться спів у степи
Йде від села до села

mantenendo una forte identità personale. A partire dagli anni Trenta, tuttavia, la qualità della sua opera subì un forte calo, a causa del suo adattamento ai dettami del realismo socialista, che ha reso la sua figura controversa agli occhi della critica [N.d.T.].

Честь йому, слава, хвала⁶.
(P. Tučyna).

La rima maschile raramente viene utilizzata da sola, ma più di frequente è impiegata in alternanza con rime femminili. Questo è lo schema più frequente: così è scritto quasi interamente il *Kobzar*, così l'*Onegin* di Puškin.

На мінори розсипала мряка,
І летить з осики лист
Але серце моє не залякло
Не замовкло, бо я — комуніст⁷.
(M. Chvyľ'ovyj)⁸.

Al contrario, spesso incontriamo poesie con la sola rima femminile (per ritmi più lenti):

Ой скажи ж, скажи мені вітре!..
Які то по снігах пробігають дзвони?
Чи то плачуть по батьковій діти,
Чи ворожі посувають кольони?
Ой скажи ж, скажи мені вітре!..
(V. Sosjura)¹⁰.

Oltre alla rima femminile e maschile, ai manuali di letteratura è nota anche la rima dattilica, di tre sillabe con l'accento sulla prima delle tre. Tanto raramente è usata dai 'classici', quanto di frequente è utilizzata in tempi moderni, iniziando in parte già dai simbolisti; è particolarmente comune tra i poeti futuristi, specialmente in Majakovskij. Ecco un

⁶ “Rotola il canto nella steppa / da villaggio a villaggio se ne va / a lui sia onore, lode e gloria”.

⁷ “Sulla malinconia si versava la nebbia, / e dal pioppo una foglia s'invola / ma non si è fermato il mio cuore / non ha taciuto, ché io son comunista”.

⁸ Mykola Chvyľ'ovyj (pseudonimo di Mykola Fityl'ov, 1893-1933) fu autore di poesia e prosa di carattere modernista, nonché organizzatore culturale e critico particolarmente attivo nel dibattito pubblico dell'Ucraina postrivoluzionaria, dove si distinse per il tentativo di conciliare la convinta adesione agli ideali comunisti con le istanze anticoloniali di matrice antirusa e il desiderio di un'autentica emancipazione nazionale per l'Ucraina. La definitiva inconciliabilità di questi due progetti, sancita dal deterioramento della situazione politica in tutta l'Unione Sovietica all'inizio degli anni Trenta, contribuì probabilmente al dissidio interiore che lo portò infine a commettere il suicidio nel 1933 [N.d.T.].

⁹ “Oh, dimmi, vento, dimmi! ... / Quali suoni le nevi attraversano? / Sono i bambini che piangono il padre, / sono i battaglioni nemici che avanzano? / Oh, dimmi, vento, dimmelo! ...”.

¹⁰ Volodymyr Sosjura (1898-1965) è stato un poeta noto per la sua adesione agli ideali rivoluzionari e, parallelamente, la frequente espressione di un forte sentimento nazionale ucraino, per cui attirò critiche e sospetti, pur salvandosi dalle purghe staliniane degli anni Trenta [N.d.T.].

esempio di questa rima, dove è alternata con una rima maschile:

А справжня муза неомузена
Там десь на фронті в ніч суху
Лежить запльована, залузана
На українському шляху¹¹.
(P. Tučyna).

Questa rima richiama l'attenzione dell'ascoltatore specialmente sull'ultima parola del verso, arresta la poesia in quel punto e per questo risulta appropriata in determinate situazioni. Nell'esempio citato da P. Tučyna, rimane nella memoria del lettore soprattutto la parola *zaluzana*, mentre i versi “Там десь на фронті в ніч суху” e “На українському шляху” risultano quasi irrilevanti agli occhi del lettore. Un uso totalmente diverso di questa rima è osservabile nella nuova poesia russa. Qui (soprattutto in Majakovskij) questa rima ha quasi lo stesso valore della rima femminile, perché nella lingua russa le sillabe non accentate si pronunciano in forma molto abbreviata, e quindi vi è la possibilità di utilizzarla parallelamente alla rima femminile di due sillabe:

В старое ль станем п'ялиться?
Крепи у мира на горле
пролетариата пальцы¹²!
(V. Majakovskij).

Nell'ultimo esempio vi è in realtà un'assonanza, di cui ci accingiamo a parlare ora. Il punto è che la quantità di rime in ogni lingua (se non si prendono in considerazione le rime verbali o quelle grammaticali, come *selom – volom, volamy – poljamy, kativ – kutiv*) è piuttosto limitata. Ora, se ricordiamo che la rima è necessaria per la chiusura musicale del periodo o per sottolineare la parola finale del verso, è chiaro che questa necessità può essere maggiore o minore, o può non esserci affatto. Nell'ultimo caso chiaramente non utilizzeremo del tutto la rima, in altri casi ci si può limitare a una rima imperfetta. Tale rima imperfetta ha il nome di 'assonanza', e il suo tratto distintivo è una coincidenza non piena nella ripetizione sonora, ad esempio:

¹¹ “Ma la vera musa è demusificata, / laggiù al fronte, in una notte arida / se ne sta umiliata, scarnificata / su una strada ucraina”.

¹² “Torneremo a guardare al passato? / Stringi alla gola del mondo / le dita del proletariato!”.

Степи Залізняка і Горти
 А на зорі
 Гайдамацький рев
 То ведмідь блакитноокий
 Біля твоїх дверей¹³.
 (M. Chvyľ'ovuj).

L'assonanza è incomparabilmente più variegata della rima, dona una tale ricchezza di livelli di armonia e omofonia che non a caso la nuova poesia ne fa un uso così ampio, sebbene purtroppo molti lettori di poesia non l'abbiano ancora notato. Il tipo tradizionale di assonanza è osservabile nell'esempio menzionato: il suono vocalico accentato nelle parole rimate è lo stesso (in questo caso /e/), e i suoni consonantici che compongono la parola sono uguali, o quantomeno appartenenti alla stessa categoria fonetica (come [m]-[n], [ž]-[z], ecc.). Nel nostro esempio abbiamo *rev* – *dverej*, ovvero i suoni [v] e [j] che sono piuttosto vicini l'uno all'altro (le cosiddette fricative sonore). Ma a un esame attento chiunque noterà che c'è un altro elemento, il suono [v] in *dverej*, che, è vero, si trova nella penultima sillaba, ma ha comunque un suo influsso, come una sottile allusione alla sillaba *rev*, solamente invertita: (*d*)*ver(ej)*. Così giungiamo a quel tipo di assonanza in cui le consonanti della sillaba sono presenti nelle parole rimate, ma non nello stesso ordine. Questa assonanza è più lontana dalla rima rispetto all'assonanza del primo tipo: essa dà l'impressione di una lontana reminiscenza del verso assonante, e così chiude il periodo musicale dolcemente, senza sottolineare l'ultima parola del verso e dando così la possibilità di passare impercettibilmente al successivo periodo musicale. Ad esempio:

...Шпалерами пропустити
 Удливих пророків
 До арки на тріумф.
 Сплете вінки історія
 З фіалок сміхострумок¹⁴.
 (M. Chvyľ'ovuj).

Tali assonanze nelle mani di un maestro esperto della parola sono un'arma potente e affilata. È chiaro che per utilizzarle come si deve bisogna sapere

come possono essere, quale carattere conferiscono al verso; insomma, intraprendere un notevole lavoro teorico, abituare il proprio cervello a operare in questa sfera, ricercando le assonanze, lasciandosi incantare da loro. Per questo è necessario innanzi tutto conoscere la lingua in cui si scrive, il suo vocabolario, i suoi suoni, le sue possibilità fonetiche, affinché, durante il processo creativo, si possa andare a passo sicuro, condurre il verso secondo i pensieri, e non farsi trascinare, inseguendo una rima arbitraria. E per non scoprire l'acqua calda bisogna conoscere i passi fatti in questa direzione, leggere i nuovi poeti, persino quelli che non offrono quasi nulla con il loro contenuto, ma che hanno accuratamente elaborato la forma, così da utilizzare quest'arma elaborando parallelamente il proprio contenuto: insomma, prendere confidenza con gli strumenti della poesia borghese (alcune correnti del futurismo, dell'immaginismo, ecc.) per plasmare in modo più sicuro la poesia della nuova era, quella del comunismo.

C'è ancora un tipo di assonanza, promossa a sua volta dalla poesia degli ultimi tempi:

На каторгу пусть приведет нас дружба,
 Закованная в цепи песни.
 О день серебряный,
 Наполнив века жбан,
 За край переплесни¹⁵.
 (A. Mariengof).

In questo caso, la sillaba accentata di una parola, *-pesni*, rima con la sillaba non accentata di un'altra, *pereplesni*; se l'accento fosse così, *pereplèsni*, si tratterebbe di una rima tradizionale, mentre in questo caso si tratta di un'assonanza, ma fatta in maniera tale da alludere alla parola precedente in misura ancora minore rispetto all'esempio che abbiamo esaminato prima di questo. Va detto che proprio per la lingua russa questa assonanza è parecchio artificiosa, perché in questa lingua c'è una grande differenza tra le sillabe accentate e quelle non accentate (queste ultime quasi si perdono nella pronuncia), e per questo è destinata a diventare soltanto un giocattolo nelle mani degli immaginisti. Al contrario,

¹³ “Le steppe di Zaliznjak e Honta / e, sul far del giorno, / il grido dei Hajdamaky. / L'orso dai celesti occhi / è vicino alla tua porta”.

¹⁴ “Lasceranno andare dalle schiere / i profeti acri / in trionfo all'arco. / La storia intreccerà corone / di violette dal rivolo ridenti”.

¹⁵ “Ci mandi pure in prigione la nostra amicizia, / imbrigliata nelle catene del canto. / Oh, giorno d'argento, / riempita la brocca del secolo, / lascia che trabocchi oltre i bordi”.

nella lingua ucraina, dove la differenza nella forza di espirazione tra le sillabe accentate e quelle non accentate è significativamente inferiore e il ritmo della conversazione è più lento, queste assonanze possono essere molto utili al poeta. Le incontriamo spesso in Semenکو:

...біля піаніна — два товариша з фронту
Сьогодні для бурь.
І молодого захвату¹⁶.
(M. Semenکو)¹⁷.

Talvolta in Chvył'ovyj:

...і шлях той бурьовий
Що нас виховував¹⁸.

(Ovvero, ancora una volta, se l'accento fosse così: *bur'òvyj*, allora si tratterebbe di una semplice rima femminile accompagnata da una dattilica).

Le assonanze sono la fase di passaggio tra il verso rimato e quello non rimato (il verso libero). La poesia dei tempi recenti — che, rispecchiando il caos dei rapporti economici del vecchio mondo, ha liberato il metro fino ad allora univoco e immutato — ha al tempo stesso rinunciato anche alla rima corretta come il solo modo di concludere il periodo: più spesso conclude il periodo con un'assonanza, o lo lascia completamente inconcluso (proprio come quel caos di pensieri e sensazioni scaturito dalle condizioni di questa epoca). Il futurismo, la poesia rappresentativa di questa epoca, sviluppa proprio l'assonanza parallelamente al verso libero (si veda Semenکو). Passiamo quindi alla metrica.

II. METRICA

Guardiamo adesso ancora una volta i versi citati all'inizio del capitolo precedente. Chiunque li leggerà

ad alta voce percepirà istintivamente di aver sentito molto spesso dei versi scritti con quella metrica; ma se ci penserà ancora un po', allora capirà che, al contrario, non ha sentito quasi mai questo metro nelle canzoni popolari. Anche questo metro è un tempo appartenuto alla canzone, ma soltanto nella Grecia antica; con passo vittorioso ha poi percorso il Medioevo e si è affermato nella poesia europea del XVIII e XIX secolo, e di conseguenza in quella russa; solo alla fine del XIX secolo si è radicato nella poesia ucraina; raramente lo incontriamo in Ševčenko¹⁹:

Ревé та стòгне Дніпр ширòкий²⁰.

Compare di gran lunga più spesso in Oles'²¹ e nella poesia successiva. Si tratta del tetrametro giambico. Si chiama tetrametro perché solitamente (ma non sempre) ha quattro accenti (si veda il verso di Ševčenko). Si definisce giambico il metro in cui si alternano una sillaba non accentata e una accentata, in altre parole l'accento salta una sillaba per andare sulla seconda; perciò, la prima sillaba è obbligatoriamente non accentata. Se rappresentiamo la sillaba non accentata con un trattino (—), e quella accentata con un trattino con l'accento (´), allora lo schema di questo metro sarà il seguente: — ´ | — ´ | — ´ | — ´.

L'ultima parola può avere un'altra sillaba non accentata (quando presenta una rima femminile) o due (quando la rima è dattilica). In precedenza, ho detto che non sempre ha quattro accenti, talvolta infatti incontriamo giambi con tre accenti, talvolta persino con due. Ecco un giambo con tre accenti:

Я хòчу вòлі і освiтi²².

¹⁶ “Di fianco al pianoforte, ci sono due compagni dal fronte. / Oggi qui per le bufere / e l'estasi giovanile”.

¹⁷ Mychajl' (Mychajlo) Semenکو (1892-1937) è considerato il maggiore esponente del movimento futurista in Ucraina. Le sue raccolte poetiche, pubblicate a partire dagli anni Dieci, ripropongono alcuni dei topoi tematici e stilistici tipici del futurismo, quali la sperimentazione fonetica, l'esaltazione del tema urbano e, infine, l'aperto rifiuto della tradizione letteraria, che provocò un grande scandalo presso la critica a lui contemporanea. Semenکو fu attivo come poeta e organizzatore culturale nel corso di tutti gli anni Venti e all'inizio del decennio successivo, fino all'arresto, con l'accusa di fascismo e nazionalismo, e alla successiva condanna a morte nel 1937 [N.d.T.].

¹⁸ “...e quel cammino burrascoso / che ci plasmò”.

¹⁹ Taras Ševčenko (1814-1861) è un poeta ascrivibile alla corrente romantica, considerato ancora oggi come il simbolo del sentimento nazionale e anticoloniale ucraino. Trascorse gran parte della sua vita a San Pietroburgo, dove, in seguito all'affrancamento dalla sua condizione di servo della gleba, si formò come pittore. A causa del forte sentimento nazionale e dell'atteggiamento critico nei confronti delle autorità imperiali fu imprigionato ed esiliato tra il 1847 e il 1859 [N.d.T.].

²⁰ “Geme e ruggisce, lo Dnipro grandioso”.

²¹ Oleksandr Oles' (pseudonimo di Oleksandr Kandyba, 1878-1944) fu un poeta ucraino, autore di componimenti a tema patriottico caratterizzati dallo stile semplice e tendente al popolare. Nel 1919 emigrò dall'Ucraina, per poi stabilirsi a Praga nel 1924, dove trascorse il resto della sua vita [N.d.T.].

²² “Io voglio libertà e istruzione”.

Il terzo accento regolare è assente, e ciò introduce nel metro una certa varietà, lo rende versatile. Può anche non esserci il primo accento:

Зареготався дід наш дужий²³.
(Ševčenko).

E allora è come se il ritmo del verso diventasse più veloce. Può non esserci il secondo accento, e questo rende il verso più lento. Possono non esserci il primo e il secondo accento, il che rende il verso ancora più veloce di quando a mancare è solo il primo:

То виринав, то потопав²⁴.
(Ševčenko).

Infine, può accadere che nel verso manchino il secondo e il terzo accento, cosa che, al contrario, rallenta massimamente il ritmo del verso. La teoria del tetrametro giambico è stata elaborata minuziosamente da A. Belyj (simbolismo) e su di essa non mi soffermerò ulteriormente. Dirò solamente che è a causa della sua versatilità che esso è così diffuso nella poesia russa, dove l'accento, in confronto alla lingua ucraina, è più vario, e dunque colpisce più forte all'orecchio, conferendo al verso con accenti uguali una grande monotonia: il carattere libero del giambico si è per questo rivelato molto utile per combattere in qualche modo tale monotonia. Questa necessità per la letteratura ucraina è assai inferiore; perciò questo metro non è caratteristico per la poesia ucraina, dove può essere utilizzato nei casi in cui c'è bisogno di movimento, della forza della velocità, e infatti si noti che per due volte con questo metro Ševčenko caratterizza l'irruento Dnipro. Questo, si capisce, non è di ostacolo per coloro che, non sapendo nulla dei metri esistenti, semplicemente compongono versi con il primo metro che capita, quello che salta alla mente più o meno nello stesso modo in cui, cantando, inconsapevolmente tiriamo fuori qualche motivo preso da chissà dove, di solito proprio quello che abbiamo sentito più spesso. È chiaro che la poesia russa ha avuto una grande influenza su tutti noi, e dunque chiunque non ne capisca della questione semplicemente canterà alla maniera moscovita, di qui quella

sensazione di una vecchia e fin spiacevole familiarità che ci attanaglia quando ce ne accorgiamo.

Vi sono poi altri metri. Osservate questo:

В таку дѣбу під горѣю
Біля того гая
Що чорніє над водою²⁵.
(Ševčenko).

Anche questo metro ha quattro accenti come il precedente, solo che l'ordine è inverso: il verso inizia con la sillaba accentata: ' _ _ .

Dunque, il suo schema, utilizzando i segni stabiliti (si veda sopra) è così: ' _ _ | ' _ _ | ' _ _ | ' _ _ .

Quando ha questo aspetto – il suo tradizionale – si chiama trocheo. In Ševčenko porta le tracce dell'antico verso sillabico ucraino, ovvero quello in cui la quantità e l'ordine degli accenti non aveva quasi alcun rilievo, ma ne aveva il numero delle sillabe (questo verso oggi esiste in lingua polacca e francese). Guardate, infatti, il primo dei versi citati. Qui l'accento invece che sulla prima sillaba cade sulla seconda (*v taku...*). Lo stesso accade anche nel secondo verso (*Bilja...*).

In tal senso, nei versi citati la ritmicità e la metrica dipendono non dal numero e dall'ordine degli accenti, ma semplicemente dal numero delle sillabe nel verso: si tratta del verso sillabico. Grazie, come si è visto, alla differenza di poco rilievo nella lingua ucraina tra le sillabe accentate e quelle non accentate, abbiamo la possibilità di utilizzare questo verso sillabico per ottenere un movimento ritmico, per liberare il trocheo del suo battito martellante e per renderlo più dolce e variegato. I poeti ucraini dell'era di Mykola Voronyj²⁶, Oles' e Čuprynka²⁷, imitando i modelli moscoviti, si dimenticarono di questa caratteristica del verso trocaico; l'ultimo portò addirittura il trocheo al massimo livello di martellamento, un'arida

²³ "A quel tempo, sotto al monte / non lontano dal boschetto / che nereggi sopra l'acqua".

²⁶ Mykola Voronyj (1871-1938) fu uno scrittore, poeta, regista teatrale e critico letterario, considerato tra gli iniziatori della corrente modernista in Ucraina. Dopo essere stato condannato a tre anni di prigionia nel 1934, nel 1938 fu nuovamente arrestato e condannato a morte [N.d.T.].

²⁷ Hryc'ko (Hryhorij) Čuprynka (1879-1921) fu un poeta modernista nonché membro attivo del movimento per l'indipendenza ucraina e organizzatore di rivolte contro i bolscevichi. Fu giustiziato dalla Čeka nel 1921 [N.d.T.].

²³ "Di gusto se la rise il nostro vecchio".

²⁴ "Un po' emergeva, un po' sprofondava".

alternanza di quattro accenti, che di tanto in tanto divideva in due parti con una rima (si veda Možeiko su Čuprynka).

Eppure, anche questo metro tambureggiante può essere utile a un maestro per ottenere alcuni effetti sonori e nelle sue mani può suonare splendidamente. Riporto un esempio in cui, al contrario, rovina il tema elaborato dall'autore:

По перлині
По краплині
Скрізь розсіпав ранок роси²⁸.
(V. Aleško)²⁹.

Questo verso dà l'impressione del massimo della velocità, persino di frette e discontinuità, che evidentemente non si addicono in alcun modo all'opera citata. Il trocheo, come il giambo, può avere non solo quattro, ma anche cinque, sei, oppure ancora due o tre piedi, in una parola, quanto si desidera.

Думами, думами,
Наче море кораблями переповнилась блакить
Ніжнотонними³⁰.
(P. Tučupa).

Qui il verso di mezzo è un trocheo di otto piedi, il primo un dattilo di due piedi, l'ultimo un anapesto ridotto di due piedi (di questi due metri si parlerà in seguito).

Voglio soltanto dire che non c'è alcun bisogno di attenersi sempre a questi quattro accenti 'comandati', ma al tempo stesso non c'è bisogno di attenersi per tutto il tempo alla stessa lunghezza del verso. Al contrario, capita che il tema imponga una riduzione del verso a una o due parole, su cui, in questo caso, è posta una maggiore attenzione logica. Ascoltate:

На майдани пил спадає
Замовкає річ...
Вечір.
Ніч³¹.
(P. Tučupa).

Qui attraverso la riduzione del verso rallenta il ritmo del componimento, offrendo una rappresentazione dello spargimento della polvere. Ecco un altro utilizzo della riduzione:

Упивайтесь славою, винами
Взивайтесь жерцями краси
Та не плачте, не вийте, над домовинами
Як пси³².
(P. Tučupa).

Qui mediante la riduzione si pone un grande accento logico sulle due parole *jak psy*. Nel verso precedente, invece, sono inserite le due parole *ne vyjte* al di fuori dello schema del tetrametro trocaico, e ciò rende il verso ancor più martellante. Nel secondo verso la prima sillaba non corrisponde al corretto trocheo. Nonostante tutto, il componimento dà un'impressione di assoluta ritmicità. Arriviamo qui al primo metodo per liberare il verso, per ampliarlo, affinché possa essere cucito sul pensiero, e non il contrario: esso consiste nel numero diseguale degli accenti e delle sillabe nei versi. Qui aggiungiamo una sillaba in più, lì ne tagliamo due superflue, qui lasciamo solo due accenti in tutto il verso e conduciamo il ritmo del verso in base al pensiero: in questo emerge la maestria del poeta. E allora non occorrerà tormentarci con la ricerca di un verso che ancora non esiste per attenerci alla costruzione canonica dei quattro versi: eluderemo il problema facendone a meno. In un altro caso, lasceremo il verso incompleto: sarà comunque meglio che ficcargli dentro una parola qualsiasi solo per completarlo. Nei componimenti sono possibili delle pause, accelerazioni o rallentamenti del ritmo, sono possibili periodi più lunghi e più corti, non bisogna dimenticare tutto ciò.

Passiamo al dattilo e all'anapesto. Lo schema del primo sarà: $\acute{\quad} | _ | _$, viceversa quello del secondo sarà: $_ | _ | \acute{\quad}$, ovvero il dattilo ha una sillaba accentata e due non accentate, l'anapesto al contrario inizia con due sillabe non accentate e finisce con una accentata. Vediamo alcuni esempi. Dattilo:

Слòво повста́ння таємне
Чув я, як в тирсі давно
Вечір збентежений темний

²⁸ "Perla per perla / goccia per goccia / Ovunque il mattino spargeva la rugiada".

²⁹ Vasyl' Aleško (1889-1944) fu un poeta e scrittore ucraino, collaboratore delle più importanti riviste ucraine dell'epoca [N.d.T.].

³⁰ "Pensieri, pensieri, / come le navi il mare, riempiono il cielo / tenui".

³¹ "Il pulviscolo cala sulla piazza / tacciono gli affari... / Sera. / Notte".

³² "Inebriatevi di gloria, di vini, / della bellezza proclamatevi santoni, / ma non piangete, non ululate sulle tombe / come cani".

Скиглив “повстання” зерном³³.
(М. Chvyľ’ovuj).

Anapesto:

Перед нами сиділо трое
І в губах стримів жах.
.....
І заблимає чадний огонь³⁴.
(М. Семенко).

In questo esempio abbiamo un anapesto corretto solo nel terzo verso, nel primo manca la prima sillaba non accentata (tra le parole *sydilo – troje*), nel secondo mancano due sillabe non accentate (guardate voi stessi quali). Inoltre, basta aggiungere al verso anapestico una sillaba all’inizio e avremo un dattilo. Infatti, leggete: “І перед нами сиділо” ha lo stesso metro di:

Слово повстання таємне.

In questo modo l’anapesto dà l’impressione di un dattilo un po’ velocizzato, mentre il dattilo di un anapesto rallentato. Entrambi i metri sono più lenti dei due precedenti, e infatti si addicono a motivi malinconici, tristi e cupi. Nel primo esempio il metro rappresenta la cupezza, nel secondo la noia, così che la già menzionata omissione di alcune sillabe conferisce al verso un carattere discontinuo.

Omissioni di questo genere provocano uno sviluppo del tema, un cambiamento, un’evoluzione dello stato d’animo. Così, come per i giambi e i trochei, è possibile ridurre il numero dei dattili e degli anapesti, oppure ampliarlo, per velocizzare o rallentare il ritmo del verso, con la differenza che questi metri sono ancora più vari, e ancor più facilmente possono essere scambiati. Nell’esempio tratto dal componimento di Tučyna *Arfamy*, *Arfamy* [Arpe, arpe] questo primo verso è un anfibraco, a cui segue un trocheo, e il terzo, *samodzvonnymy*, è nuovamente un anapesto. Dunque, ascoltate:

Арфами, арфами
Золотими, голосними обізв’ялися гаї

Самодзвонними³⁵.
(Р. Ту́чуна).

Ogni orecchio sentirà qui un ritmo del tutto pieno e definito. In questo caso dipende dal fatto che al secondo verso (trocaico) manca sistematicamente il primo accento, perciò abbiamo una sorta di anapesto con una sillaba in più alla fine di ogni piede. Lo schema del verso è il seguente: $_ | _ | \acute{ } | (_) | _ | _ | \acute{ } | (_) | _ | _ | \acute{ } | (_)$. Se eliminiamo la sillaba tra parentesi avremo:

Золоти... голосни... обізва...ся гаї.

In questa versione tagliuzzata si tratterebbe di un anapesto puro: la sillaba in più lo velocizza, lo rende una sorta di ‘super-anapesto’. È chiaro, dunque, che chi ha scritto questi versi non ha contato le sillabe, non aveva in mente queste sottigliezze metriche di cui ho parlato, ma ha utilizzato il metro facendo affidamento esclusivamente su un senso del ritmo eccezionalmente sviluppato. È altrettanto chiaro che la comprensione di questi cinque metri corretti, che è giunta fino a noi dai tempi antichi, è troppo ristretta e scolastica. L’anapesto può trasformarsi molto facilmente in un dattilo o, come mostreremo in seguito, in un anfibraco, e al tempo stesso abbiamo appena visto come può facilmente alternarsi con un trocheo. A sua volta l’anfibraco è molto vicino al giambo: in questo modo tutti e cinque i metri sono strettamente legati l’uno all’altro. Non resta che aggiungere che anche quei metri non primari derivati dai cinque metri di base (come il ‘super anapesto’) si inseriscono ancora più facilmente in uno schema metrico alternati ai cinque primari e tra di loro.

Il più frequente di questi è il cosiddetto peone quarto, il suo schema è il seguente: $_ | _ | _ | \acute{ }$.

Ad esempio:

Зареготав[ся] дід наш дужий.
(Ševčenko).

Ovvero lo stesso esempio che abbiamo riportato nella sezione sul giambo con un accento mancante sul primo piede. È frequente anche il peone terzo, schema: $_ | _ | \acute{ } | _$.

³³ “‘Rivolta’ è una parola segreta / da tempo ho sentito nella segatura / la sera agitata e scura / ‘rivolta’ nel grano mugolare”.

³⁴ “Davanti a noi sedevano in tre / e sulle labbra si tratteneva il terrore / / e tremola asfissiante il fuoco”.

³⁵ “Arpe, arpe / dorate, argentine risuonan nei boschi / autosonanti”.

Утомилась завірюха³⁶
(Ševčenko).

Ovvero, una sorta di trocheo senza l'accento sul primo piede.

Piuttosto raro nella poesia ucraina è il peone secondo, schema: $_ | \acute{_} | _ | _$.

Lo si potrebbe suddividere in un giambo, dove manca l'accento nel terzo piede:

Я хо | чу во́лі і | осві́ти.

Ma tale divisione risulterebbe artificiosa.

Non è particolarmente frequente nemmeno il peone primo, schema: $\acute{_} | _ | _ | _$, ovvero un trocheo senza l'accento sul secondo piede:

сльо́зи утирає³⁷.
(Ševčenko).

Ci resta da analizzare l'anfibraco. Con questo metro nella sua forma pura è scritto quasi tutto il *Canto del saggio Oleg* di Puškin; si incontra alcune volte anche in Ševčenko, ma con alcune particolarità proprie della poesia ševčenkiana, legate alla natura della lingua ucraina (si veda sopra).

Гляді ж щоб думок анемона
На релях не закурявила лист.
Бо тендітне досягнення гроно
Упаде на траурні ризи³⁸.
(M. Chvyľ'ovyj).

Il primo verso è un anfibraco puro, nel secondo risultano fuori dalla norma due sillabe in eccesso (*-ne e -rja*), il terzo è invece un anapesto puro, e così il quarto; abbiamo dunque a che fare innanzi tutto con un metro anapestico, ma in un modo o nell'altro si percepisce chiaramente il movimento ritmico.

Siamo infine arrivati al cosiddetto verso libero. Che cos'è questo verso libero e qual è la sua funzione? In effetti la questione del verso libero non è stata sufficientemente esaminata da un punto di vista pratico. Infatti nessuno ha fornito degli esempi di verso libero che diventassero, per così dire, classici, comprensibili a tutti, insomma, non ci sono ancora degli

esempi così incisivi da diventare dei modelli definitivi, dei riferimenti chiave; per il momento in questo campo la ricerca va avanti. Per ora la sola istanza definitiva in questo ambito è il personale senso del ritmo dell'autore, che egli può sviluppare mediante lo studio dei tentativi già esistenti di costruzione del verso libero. Il primo livello di approccio del verso libero consiste nell'utilizzare versi disuguali. In precedenza, per illustrarlo abbiamo riportato un esempio tratto da Ту́чина ("На майдані пил спадає"). I versi disuguali permettono: 1) di velocizzare o rallentare il ritmo del verso, 2) di porre un accento su determinati punti, 3) di liberarsi dell'insensato 'riempimento' del verso con parole qualsiasi per ottenere il 'verso corretto', pratica osservabile talvolta nei giovani poeti e motivo per cui nelle loro opere c'è più 'acqua' che sostanza. In altre parole, i versi disuguali sono un potente strumento di economia del pensiero.

І буде так —
я вмить скричу
Гей просторіш мені дорогу³⁹.
(M. Chvyľ'ovyj).

Qui a dire il vero ci troviamo di fronte non un accorciamento del verso, ma una sua divisione in due parti, ognuna delle quali costituisce un verso a sé stante. Tale procedimento presenta e sottolinea il concetto di ognuna delle due metà, al tempo stesso rallentando il ritmo. Ciò avviene molto spesso in Majakovskij, tanto che questo è il suo marchio di fabbrica.

Коливалосся флейтами
Там де сонце зайшло
Навшпиньках
Підійшов вечір.
Засвітив зорі,
Прослав на травах тумани
І на вуста поклавши палець
Ліг.
Коливалосся флейтами
Там, де сонце зайшло⁴⁰.
(P. Ту́супа).

Ho intenzionalmente riportato l'intera strofa per fornire un chiaro modello di riduzione del verso e

³⁶ "Si è stancata la bufera".

³⁷ "Asciuga le lacrime".

³⁸ "Bada che l'anemone di pensieri / non impolveri le foglie sulle lire. / Ché il fragile grappolo del successo / ricadrà sulla veste del lutto".

³⁹ "Andrà così: / d'un tratto griderò: / ehi, fammi strada".

⁴⁰ "Era un riverbero di flauti / là dov'era calato il sole. / In punta di piedi / S'avvicinò la sera. / Accese la luce alle stelle, / stese sui prati la foschia / e portatosi il dito alla bocca / si sdraiò. / Era un riverbero di flauti / là dov'era calato il sole".

degli effetti che può produrre. I primi due versi sono degli anapesti puri (— | — | ˘), abbiamo poi un anapesto puro anche nel terzo verso (*navšpyn'kach*), nel quarto e nel quinto dopo la cesura (così si chiama la divisione a metà del verso, in questo caso *pidijšov* || *večir*) è presente un trocheo, quindi la cesura corrisponde ai punti in cui manca una sillaba per l'anfibraco, e questa mancanza è compensata pienamente attraverso il ritmo: — | ˘ | — || ˘ | —.

Підійшов || вечір
Засвітив || зорі.

Il verso successivo è un anapesto senza la prima sillaba, per cui ancora una volta la mancanza è compensata dalla pausa che facciamo tra i due singoli versi.

.....зорі ||
|| Прослав на травах тумани.

Oltre a questa sillaba, in questo verso anapestico manca anche un'altra sillaba non accentata, laddove finisce la parola, ovvero nella cesura.

Прослав || на травах тумани.

Solo il terzo piede (*-ach tumany*) è un anapesto puro. Dunque, in questo verso, di fatto, prevale il giambo, e se potessimo cambiare l'accento dell'ultimo piede, l'intero verso assumerebbe immediatamente un ritmo veloce, un certo vigore, insomma diventerebbe un vero giambo:

Прослав на травах тумани.

In realtà però noi non lo leggiamo così, ma con un ritmo anapestico e quindi rallentato. Tuttavia, il carattere giambico di gran parte del verso permette di dar vita a un giambo puro nel verso successivo:

І на вустà поклáвши пáлець
Ліг.

Qui il passaggio dall'anapesto del verso precedente al giambo è segnalato dal fatto che il primo piede giambico del verso non ha l'accento e assomiglia quindi al già menzionato 'super-anapesto': — | — | — | ˘ (in metrica questo piede si chiama

peone, non ho introdotto questo termine per non confondere una questione chiara con un termine impiegato da me).

Il verso successivo, che consiste di una sola parola, *lih*, provoca una così lunga pausa, spezza a tal punto il flusso del componimento, che l'orecchio senza il minimo sforzo passa di nuovo agli anapesti:

Колівалося флейтами
Там де сонце зайшло.

Analizzando così dettagliatamente il frammento citato volevo mostrare la rilevanza dei versi ridotti e, contemporaneamente, fornire un modello di verso libero; è chiaro che una persona che scrive versi, a maggior ragione se è una persona 'ispirata', nel momento del processo creativo non si metterà a rovistare tra i vari giambi, anapesti o peoni, ma scriverà semplicemente 'così', con il sistema metrico che gli viene in mente. E quindi per non incappare, nel corso di questo processo, in qualche metro banale che ci è rimasto in testa da una romanza zigana o da altre simili opere altamente professionali, per non cedere all'influenza dell'ultimo autore che abbiamo letto, insomma, per essere un artista, bisogna imparare a conoscere perfettamente tutti i tipi di metro e di ritmo, a partire da quelli 'corretti' per finire con quelli liberi. Lo si può fare al meglio seguendo questo metodo: quando si legge qualche componimento, si può provare a richiamare alla mente altri componimenti scritti con lo stesso metro e confrontarli tra loro, chiedendosi in quale di essi il metro risulti più adatto al tema, e per far ciò è utile imparare a memoria almeno un verso di ogni metro, ricavandoli ad esempio dai molti modelli che ho citato sopra, perché non si possono (e non ce n'è nemmeno bisogno) contare ogni volta i piedi e le sillabe.

Torniamo al verso libero. Finora abbiamo individuato due categorie di verso libero. La prima riguarda la diversa lunghezza dei versi, che presi singolarmente sono composti in modo corretto, con alcuni piedi (giambi o altro) e solo con quelli. La seconda categoria è costituita da una mescolanza di tutti i tipi di piede, ma organizzati in modo tale da non danneggiare l'impressione generale di un ritmo definito (e come abbiamo mostrato questa ritmicità

può essere analizzata e studiata con gli strumenti della metrica). La terza categoria è quella in cui in misura maggiore o minore sono incluse delle parti completamente prive di ritmo: i prosaismi metrici.

Вулиці примружили єхидні очі
І вийшов вчорашній жужу
З приватною ініціативою в кишені⁴¹.
(M. Chvył'ovyj).

Il terzo verso dà l'impressione di un prosaismo casuale, corrispondente alla figura prosaica dello *včorašnij žužu* [borsaiolo di ieri] con i suoi piani commerciali; in questo caso, quindi, esso è giustificato dal tema stesso e senza dubbio è usato dall'autore intenzionalmente.

La facilità di questi prosaismi privi di ritmo potrebbe invogliare a utilizzarli anche a sproposito; tuttavia, sarebbe ridicolo utilizzare un prosaismo nel flusso di uno slancio lirico, rischieremmo di provocare nell'ascoltatore un effetto del tutto opposto al nostro scopo. Al contrario, nella prosa gli slanci lirici spesso si contraddistinguono per la ritmicità, basti ricordare Gogol' e i corrispettivi estratti (*La terribile vendetta*, *Lo Dnipro meraviglioso*, ecc.), e ci stupirebbe ancor di più se qualcuno, rappresentando determinati processi ritmici — che si tratti dello scorrere di una fontana, o della musica, o delle onde del mare — si mettesse a utilizzare dei prosaismi; questo significherebbe non aver affatto compreso il ritmo come strumento artistico.

І рівна переливчаста мелодія
смичка, що зомліваючи ще тягне
голосом передостаннім
турбото дня розтань...⁴²

Come suddividere queste parole in versi? Il loro sistema totalmente prosaico non fornisce alcun indizio su come aprire o chiudere il verso, si può solo indovinare che la parola *peredostannim* debba chiudere un verso per creare una rima con *blahannja* e un'assonanza con *rozstan'*. Proviamo a suddividerle utilizzando questo principio, e facendo in modo che,

quando possibile, le pause tra i versi sostituiscano le sillabe mancanti.

І рівна
Переливчаста
Мелодія смичка
Що зомліваючи ще тягне
Передостаннім
Голосом
благання.

A patto di cambiare la disposizione delle parole *peredostannim* e *holosom*, è possibile cogliere una certa ritmicità, ma osservate in che modo le parole sono state posizionate dall'autore:

І рівна переливчаста мелодія смичка,
що зомліваючи ще тягне голосом
передостаннім
Благання есс.

Vi sarete convinti che questi versi non si distinguono in alcun modo dalla più semplice delle prose, a eccezione dell'ultima rima. E infatti l'autore (V. Poliščuk) ha spesso abusato dei prosaismi: quasi non c'è verso in cui non ci siano e di frequente li incontriamo anche laddove il tema richiederebbe una qualche seppur banale ritmicità. Questo autore a volte sa usare splendidamente i prosaismi, ma in generale essi sono diventati per lui una 'maniera' di cui non ha la forza di liberarsi:

І час новий прийшов
Хоч зваленим струхлілим стовбуром
нас трохи притиснуло
Проте революційний рух реціною
проніс
Думки загнившого намулу!⁴³
(V. Poliščuk).

Il secondo verso prosaico dà l'impressione di un arresto del ritmo, ma al contrario il terzo, ritmico, raffigura la repentina corrente rivoluzionaria, che spazza via questa interruzione. Con questo è tutto per quanto riguarda la metrica, aggiungiamo soltanto che il verso libero richiede al poeta un'ancor maggiore capacità tecnica e un'attenzione verso lo studio preliminare dei metri semplici e delle loro potenzialità nel ritmo e nella rappresentazione, altrimenti

⁴¹ "Le strade socchiusero gli occhi cattivi / e venne fuori il borsaiolo di ieri / con in tasca una privata iniziativa".

⁴² "E la melodia piana e vibrante / dell'archetto, che venendo meno, biascica ancora / una supplica con l'ultima voce: / va via, preoccupazione del giorno...".

⁴³ "Il nuovo tempo è giunto / seppur come da un tronco abbattuto e marcio / siamo stati oppressi / la corrente rivoluzionaria come ricino / ha spazzato / il limo marcescente dei pensieri".

incombe per il poeta la minaccia di incappare nella prosa.

III. EUFONIA

Per concludere con gli aspetti esteriori, puramente tecnici della versificazione, esaminiamo adesso la questione dell'eufonia del verso e dell'allitterazione. L'eufonia dipende principalmente dall'inclinazione musicale dell'autore, perciò proviamo a esporre i più significativi attacchi contro l'eufonia, lasciando l'onere di analizzare dettagliatamente i risultati ottenuti in questo campo al singolo lettore. La lingua ucraina non tollera la vicinanza di due vocali, e infatti la parola straniera *buržuazija* nelle bocche dei popolani si trasforma in *buržuvazija* o *buržujazija*. Ciò significa che in assenza di una necessità particolare eviteremo di accostare le parole in maniera tale che una parola termini in vocale e quella successiva inizi a sua volta con un'altra vocale. Allo stesso modo, a meno che non ce ne sia assoluto bisogno, faremo sì che i gruppi di consonanti non si scontrino tra loro, perché ciò arresterebbe il verso, per i motivi di cui si è parlato sopra. Questa pausa, però, può essere necessaria, il punto quindi sta nel saper utilizzare questi accumuli e renderli visibili, e non inseguire delle combinazioni casuali: cioè dominare il materiale, e non piegarsi a esso.

Хоч зваленим струхлілим стовбуром
нас трохи притиснуло.

I punti sottolineati contengono tre o quattro consonanti, e in questo modo provocano un rallentamento notevole, ma esso per l'appunto è voluto (vedi sopra): in questo caso l'accumulo è necessario, e a questo scopo contribuisce anche il metro.

Проте революційний рух реціною проніс.

Qui il verso non si arresta affatto, il che è del tutto in linea con l'immagine che trasmette. A questo proposito, osservate che in ogni parola di questo verso è contenuto il suono [r], che contribuisce chiaramente a esprimere l'immagine della scarica voluta dal poeta (a dispetto del terrore borghese e del pudore istituzionale). Questo procedimento si chiama allitterazione.

L'allitterazione è uno strumento potente per ottenere effetti sonori. Percependo il carattere degli specifici suoni, conoscendo cioè la dolcezza della [l], l'intensità della [r], il sibilo della [s], il ronzio della [dz], il tamburellare della [b], l'immobilità della [k], la musicalità della [m], conoscendo insomma l'infinita capacità dei suoni e delle loro combinazioni di riprodurre i suoni della vita reale, il poeta potrà dar vita a un'autentica tessitura sonora. La questione sonora richiede un grande lavoro teorico: c'è tutta una serie di poeti russi (quali Chlebnikov, Petnikov, Aseev, Čičerin) che rappresentano quasi esclusivamente la tessitura sonora, e lo studio della loro opera (che in nessun caso è possibile trascurare) mette nelle mani del poeta un'arma potente, che nemmeno quei poeti stessi sapevano impiegare, poiché si dilettevano con l'arte per l'arte.

Tra i poeti ucraini il più grande maestro della tessitura sonora è Pavlo Tyčyna, specialmente nella raccolta *Sonjačni klarneti* [Clarinetti solari], ma chiunque aspiri a dominare le anime con la forza della poesia deve avere chiaro il significato di determinati suoni e la loro interazione.

Швидкуйте ж розперезані товариші
бабахайте бийте в бабухатий бубон
рубайте, рубайте прокльонів гуджі
Ну-бо!⁴⁴
(M. Chvył'ovyj).

L'ultima parola dell'ultimo verso suona come l'eco dei colpi di un tamburo, come l'onda decrescente nel mezzo di una tempesta. Darò ora alcune indicazioni molto generali sul tema, per quanto incomplete. [A]: è il suono della gioia e della forza, il suono più pieno, [U] al contrario è il suono più sordo, [O] è un suono tipico della melodia ucraina per la sua grandiosa tristezza, [I] esprime un lamento, [E] è la vocale più neutra. Queste indicazioni approssimative non mirano affatto all'infallibilità e all'assolutezza — in ogni contesto assumono diversi significati —, voglio solo richiamare l'attenzione sul fatto che è bene concentrarsi sulla vocale accentata, il suono centrale della parola e del verso. Riporto alcuni esempi:

⁴⁴ "Fate in fretta, sfrenati compagni / tamburellate sbattete sul tamburo panciuto / mozzate, mozzate i maledetti nodi / e bom!".

Холодно...
Мерзнуть ноги
З стріхи сипеться сніг⁴⁵.
(V. Sosjuga).

I suoni [s], [z] e [ch] ritraggono il modo in cui scende la neve.

Віють вітри, віють буйні⁴⁶.

I suoni [v], [i], [j] (nel suono [ju]: [j]+[u]) trasmettono l'impressione del vento, le vocali accentate [i] e [u] conferiscono al verso il carattere di un triste lamento.

Ой що бо то тай за ворон,
Що по морю кракає?⁴⁷

Il suono [r] riproduce il gracchiare del corvo (*kruk* è una parola correlata al verso del corvo)⁴⁸. Un'espressione popolare come *šovkova trava* [erba di seta], oltre a celare in sé un'immagine definita, è al tempo stesso una rappresentazione sonora del fruscio dell'erba ([š], [v]).

Mi limiterò a questi suggerimenti. Colgo l'occasione per portare l'attenzione del lettore su un altro metodo, forse a lui già noto, per aumentare l'espressività: si tratta della ripetizione di parole, delle loro terminazioni, dei suoni.

Вітер.
Птах, ріка, зелена вика
Ритми соняшника
День біжить дзвенить сміється
Перегулюється
Над житами йде з медами
хилить келихами
День біжить дзвенить сміється
Перегулюється⁴⁹.
(P. Tučupa).

Qui la ripetizione è utilizzata per la rappresentazione sonora delle improvvise raffiche di vento. Abbiamo una fine allitterazione in *chylt' – kelychamy*, dove ad allitterare sono le sillabe *chyl-* e *-lych*,

in cui l'una è per così dire la forma inversa dell'altra (questa forma di allitterazione è molto frequente in Čičerin). Notate il ritmo degli ultimi due versi, che riproduce le folate di vento lungo i campi di segale.

Prima di passare all'elemento principale della poesia, quello che ne costituisce il cuore e l'anima, ossia l'immagine, tocchiamo brevemente il tema della struttura del verso, della sua costruzione: il progetto. Così come finora mi è capitato di rimproverare ai dilettanti della poesia la loro incapacità, le loro rime banali, i loro metri monotoni, ora al contrario riconosco che per consequenzialità logica sono quasi tutti senza eccezione superiori ai poeti contemporanei. E questo gli costa molti sforzi, un'abbondanza di versi superflui, di rime forzate e comunque banali: è quindi forse la principale causa del misero aspetto dei loro versi. E quindi: quanto è utile questa logicità?

“Ma come?”, sento lo stupore pretenzioso dei giovani poeti.

Sì, dico io, la verità poetica è una verità non logica, ma prevalentemente psicologica. Una poesia non è un lavoro scientifico. I tempi dell'aritmetica in versi di Magnitskij sono passati da tempo. Questo, ovviamente, non deve significare che a un bel componimento debba mancare del tutto la logica tradizionale, no: posto che la logica tradizionale non ostacoli la verità psicologica, allora non ostacolerà nemmeno l'idea della poesia, ma è chiaro che, anche se queste due verità conducono entrambe a Roma, lo fanno attraverso strade diverse. L'impressione che un verso riuscito suscita nel lettore non è quella di una persuasione logica, quanto quella di un'enunciazione psicologica. Non sprecherò altre parole per sostenere questa affermazione: a questo concorre tutta la storia della poesia da Eschilo a Ševčenko. La forza della poesia sta nella forza del sentimento.

Dunque, capita che il sentimento non richieda alcuna sequenzialità logica e che il componimento colpisca comunque il lettore, nonostante la sua arma primaria, l'immagine, appaia assurda dal punto di vista della ragione borghese 'sana'. Su questo torneremo nel capitolo sull'immagine, ora mostreremo che questa norma riguarda anche la struttura del verso.

Пробіг зайчик

⁴⁵ “Fa freddo... / si gelano i piedi / scende la neve dal tetto”.

⁴⁶ “Soffiano i venti, soffiano impetuosi”.

⁴⁷ “Ma cos'è questo corvo / che per mare va gracchiando?”.

⁴⁸ Solitamente *voron* o *voronja* [N.d.T.].

⁴⁹ “Vento. / Un uccello, un torrente, la vecchia verde / i ritmi del girasole, / corre il giorno e risuona e ride / gironzola / per i campi di segale va / a bere in bicchieri di miele / corre il giorno e risuona e ride / gironzola”.

Дивиться —
 Світанок:
 Сидить грається
 Ромашкам очі розтулює
 А на сході небо пахне
 Півні чорний плащ ночі
 Вогняними нитками сточують
 — Сонце —
 Пробіг зайчик⁵⁰.
 (Р. Ту́супа).

Leggendo fino alla fine capirete che il “coniglietto” è il primo raggio di sole del mattino e quindi per voi diventerà chiara una frase apparentemente strana come: “Aprè gli occhi alle margherite”.

C’è una logica profonda e convincente, ma in alcun modo simile a quella di Čelpanov o James. E in una certa misura, questo si può dire per ogni poesia. Un consiglio pratico di grande importanza, che, tuttavia, è difficile formulare in modo convincente, è quello di non sposare il proprio progetto, ma di abbandonarsi alle onde del sentimento, e sarà questo a portarvi alla Roma della verità. Tutta l’artificialità, tutta la contraffazione, tutta la falsità dei giovani poeti deriva in gran parte dal loro desiderio di produrre un’opera conclusa, con un prologo e un epilogo, divisa in strofe, ornata accuratamente con rime brutte ma inevitabili alla fine di ogni verso. Sono tutte cose meravigliose e utili, però non in senso assoluto, ma solo quando ce n’è l’occasione e la necessità.

IV. L’IMMAGINE

Spostandoci ora all’immagine e alla similitudine, osserveremo parallelamente come tali procedimenti erano sviluppati in passato, poiché la poesia contemporanea si è allontanata notevolmente dai suoi predecessori.

Per prima cosa, la poesia del passato era parca di immagini e similitudini: un vecchio è come una quercia, una ragazza è come un pioppo, le stelle sono come occhi, gli occhi sono come stelle, i raggi del sole sono frecce, ecc. Per dare un’idea dell’antichità di tali immagini, basti ricordare che la parola *zirk* [stella] ha la stessa radice della parola *zir* [vista],

che *strila* [freccia] in tedesco si diceva *Strala*, e che questa parola oggi significa “raggio”. È chiaro che la valenza immaginifica e artistica di queste espressioni a oggi si è persa, e che esse non provocano più la sensazione di una figura retorica, ma solamente della più usuale delle catacresi, così che un componimento con tali immagini apparirà semplicemente come prosa rimata e spezzata. Un esempio:

Мій рідний край *ридав* піснями,
 А я їх слухав, та мовчав.
 Блукав *співочими* гаями,
 Пісень веселих там шукав.
 Ридання чулись тихомовні,
Тремтіли сльози на квітках,
 Гаї зелені, цвітом повні
 Стояли, наче у *вінках*.
 І я ходив тими гаями,
 В степу *журливому* блукав,
 Мій рідний край *ридав* піснями
 І я піснями заривав⁵¹.
 (Vitalij Samijlenko).

E quindi? “È molto bello”, dirà il mio lettore: persino meraviglioso! Solo... solo che in qualche modo quei versi e quelle immagini ci sono già arcinoti, come se li avessimo sentiti migliaia e migliaia volte. E in effetti, sfogliate un qualunque libro di Oles’, Voronyj, o, ancora meglio, Nadson, Apuchtin o uno dei tanti, e troverete componimenti identici, o altri di gran lunga migliori. Perché quindi scrivere in questo modo, piuttosto ristampiamo questi autori, facciamo traduzioni da altre lingue, e così via. Ma è anche possibile che ci si possa esprimere in modo migliore, provocare un’impressione più intensa, perché infatti non c’è niente che stia al suo posto, tutto va avanti! In ogni caso è chiaro che scrivere versi siffatti (o anche un po’ peggiori) è assolutamente superfluo, in quel caso piuttosto ristampiamo... ecc. A questo punto è il momento di congedarmi da coloro che ritengono che scrivere in questo modo sia pur sempre meglio che cercare nuove vie — beh, arriverci! —, ma tenete conto che difficilmente troverete

⁵⁰ “È corso un coniglietto / a guardare, / è l’alba: / è seduto e gioca / apre gli occhi alle margherite / al levar del sole profuma il cielo, / in rocchetti di fuoco avvoltolano / i galli il manto nero della notte; / il sole: / è corso un coniglietto”.

⁵¹ “La mia terra natale gemeva di canzoni, / e io le ascoltavo e tacevo. / Vagavo tra i boschi canterini, / canzoni allegre vi cercavo. / Si sentivano i lamenti silenziosi, / Palpitavano le lacrime sui fiori / boschetti verdi, colorati / sembrava indossassero corone di fiori. / Ed io andavo per quei boschetti, / vagavo nella steppa malinconica, / la mia terra natale gemeva di canzoni / e anch’io iniziai a gemer di canzoni”.

un editore per la vostra opera, perché l'editore preferirà piuttosto ristampare Oles' ecc., e bisognerà quindi restringere la cerchia dei propri lettori alla mamma, il papà e il gatto. Con coloro che desiderano genuinamente cercare una nuova via, invece, siamo allineati lungo il cammino verso il favoloso mondo delle immagini. Iniziamo quindi dal verso di Vitalij Samijlenko che abbiamo citato. Esaminiamo a fondo le sue immagini e proviamo a rintracciare il motivo per cui ci sembrano noiose. Ho sottolineato i punti in cui l'autore si esprime in maniera metaforica, attraverso delle immagini e non semplicemente con parole ordinarie. Primo punto: "la terra geme di canzoni". Tutti sanno che in ucraino può gemere soltanto una persona: qui geme l'intera terra, ciò significa che la terra è paragonata a un essere umano. Andiamo avanti: "vagavo tra i boschi canterini": a cantare può essere una persona o un uccello, perciò, anche in questo caso, vi è una similitudine con un essere umano o un uccello. O ancora: "palpitavano le lacrime sui fiori": le lacrime costituiscono un evidente paragone con una persona. Poi: "sembrava indossassero corone di fiori", ovvero erano come persone. "Nella steppa malinconica": è malinconica una persona, e così dappertutto: l'autore paragona sempre la natura all'essere umano, ma con una modalità utilizzata migliaia e migliaia di volte, e così il componimento fa l'effetto di una pelliccia rattoppata con toppe estranee e consumata fino all'estremo dai suoi proprietari.

Per questo ci fa un'impressione così debole, fiacca: suonano in qualche maniera inaspettate le parole "e anch'io iniziai a gemere di canzoni"; non sentite alcun lamento, solo lo strimpellare dolcissimo di un vecchio mandolino borghese, a cui è rimasta solo l'ultimissima corda. E questa corda suona senza interruzioni e senza limiti. Forse le canzoni ucraine sono lamenti? Forse un prato in una giornata tranquilla piange a bassa voce? Allora sarà meglio abbandonare questa immagine e dire semplicemente "mormora". Allo stesso modo la "steppa malinconica" per cosa si è rattristata? Rappresentate le immagini in maniera concreta, così che davanti ai vostri occhi compaia un quadro visivo o sonoro e percepiate ciò che vede il poeta, e non si senta soltanto il modo in cui lui

pizzica le corde d'argento.

Ma basta così. Nuovi esempi mostreranno meglio quali immagini suscitano un'impressione e quali no. Per tentare una classificazione, dividiamo rozzamente le immagini in visive, sonore, olfattive, e così via. Il lettore attento avrà già notato la rappresentazione del mattino in Tyčyna (si veda sopra). Quell'immagine aveva una duplice profondità: un raggio di sole gioca come un coniglietto, e improvvisamente capite che quello non è un coniglio, ma un coniglietto solare, riflesso come da uno specchio, e l'animo si riempie del dolce tepore di una mattina estiva.

In un certo stadio del pensiero umano sono quantomai frequenti le similitudini umane con il mondo esterno e con la natura. Queste similitudini sono le più frequenti nelle canzoni:

Ой що ж бо тай за ворон,
Що по морю кракає.
Ой що ж бо то тай за бурлака,
Що всіх бурлак скликає⁵².
(Canzone popolare).

Le similitudini nelle canzoni popolari hanno un fascino senza paragoni poiché rappresentano al tempo stesso il paesaggio e il contesto mentale. Come in questa:

Рости, рости клен-древу
В гору високо.
Поховали пана отамана
В сиру землю глибоко⁵³.

(Qui l'acero è sia una metafora dell'atamano, sia l'albero che cresce sulla sua tomba). O molto spesso in Ševčenko:

Сонце гріє, вітер віє
З поля на долину,
Над водою гне з вербою
Червону калину.
На калині одиноке
Гніздечко гойдає,
А де ж дівся соловейко
Не питай: не знає!⁵⁴

⁵² "Ma cos'è questo corvo / che per mare va gracchiando? / Ma chi è questo alatore / che tutti gli alatori invoca".

⁵³ "Cresci, cresci, albero d'acero / alto sul monte. / Hanno sepolto l'atamano / a fondo nell'umida terra".

⁵⁴ "Arde il sole, soffia il vento / dal campo alla vallata, / sull'acqua con il salice smuove / il viburno rosso. / Sul viburno solitario / oscilla un nido, / ma dov'è sparito l'usignolo / non lo chiedere: non lo sa!".

(L'usignolo è Kotljarevs'kyj)⁵⁵.

Gran parte delle immagini di Ševčenko sono paragonabili a quelle delle canzoni:

Попід горою яром долом,
Мов ті діди високочолі
Дуби з гетьманщини стоять⁵⁶.

(Nello specifico le canzoni paragonano l'essere umano con la quercia, mentre in Ševčenko la quercia è come un vecchio uomo).

Il cuore è come una colomba, come un uccellino. In una poesia una fanciulla si è perfino trasformata in un pioppo: si tratta di un motivo ovidiano.

“Il pensiero come un'aquila vola, si libra”. “I ragazzi e le ragazze fioriscono come papaveri”. “Come i corvi piombano sui campi, così i *ljachy* sugli uniati⁵⁷. “I cosacchi come una nuvola circondarono i *ljachy*”. “Come una vipera rossa Al'ta porta le notizie”.

Ma sono molto frequenti in Ševčenko anche le similitudini antropomorfe, ovvero quelle in cui è la natura a venire paragonata all'essere umano (cosa che a volte si riscontra anche nelle canzoni).

Там могили з буйним вітром
В степу розмовляють⁵⁸.

Non solo la fanciulla è come un pioppo, ma il pioppo è come una fanciulla: è una meravigliosa sintesi dell'essere umano e della natura, elementi amati e al tempo stesso separati dal poeta. Spesso a queste similitudini manca concretezza, perché non sono ancora distinte dal paesaggio. Ma non sempre.

Зареготався дід наш дужий
Аж піна з вуса потекла.
Чи спиш, чи чуєш, брате Луже,

Хортице⁵⁹ сестро⁶⁰.
(*Hamalija*).

Qui la similitudine si sviluppa in una raffigurazione completa: un'immagine di straordinaria intensità e precisione (la schiuma che scorre dai baffi). Qui invece abbiamo un'immagine psicologica ancora più fine:

І небо невмите, і заспані хвилі
І понад берегом геть-геть
Неначе п'яний очерет
Без вітру гнеться⁶¹.
(*Z Kos-Aralu* [Da Kos-Aral]).

Un'immagine che qualunque immaginista sottoscriverebbe con entrambe le mani. L'antropomorfismo raggiunge qui un'espressività e una concretezza mai viste prima: la subordinazione del paesaggio allo stato d'animo, persino la loro coincidenza, una delle maggiori conquiste della poesia (Wilde), risulta qui molto chiaramente.

Tali conquiste rimangono al giorno d'oggi ancora inutilizzate nella poesia ucraina. Oles' e la sua scuola ripetono per lo più immagini banali tratte dalla poesia dell'Europa occidentale: fiori, prati, usignoli, pini solitari costituiscono il loro repertorio dominante. Solamente in un'opera Oles' si è elevato al di sopra della poesia ucraina a lui contemporanea, ovvero nella prima parte del poema *Ščoroku* [Ogni anno].

“Снігу ой снігу якого”
.....
Наче тут паслися гуси у ранці
Скублися тихо...
І пух свій розкидали білий⁶².

In seguito, la neve viene paragonata alla camicia della governante, e infine:

⁵⁵ Ivan Kotljarevs'kyj (1769-1838) fu uno scrittore e poeta ucraino, da molti considerato il fondatore della letteratura ucraina moderna, che prende tradizionalmente avvio dalla pubblicazione del poema comico di Kotljarevskij *Enejida* [Eneide travestita, 1798], [N.d.T.].

⁵⁶ “Sotto la montagna, giù per il burrone / come vecchi dalla fronte alta / si innalzano le querce della Hetmanščyna”.

⁵⁷ Con il termine *ljachy* vengono indicati i polacchi [N.d.T.].

⁵⁸ “Laggiù chiacchierano le tombe / con il vento impetuoso nella steppa”.

⁵⁹ Chortycja è un'isola del fiume Dnipro nella regione di Zaporizzja e la vasta pianura del Velykyj Luh, a cui il poeta fa riferimento nel verso precedente. Essendo uno dei centri principali del cosaccato tra il sedicesimo e il diciassettesimo secolo, ha un forte valore simbolico nella cultura ucraina [N.d.T.].

⁶⁰ “Di gusto se la rise il nostro vecchio / finché dai baffi non gli colò la schiuma. / Dormi o ci senti, fratello Prato, / sorella Chortycja?”.

⁶¹ “E il cielo slavato, e le onde addormentate / e sulla riva via via / come ubriaca si piega / la canna senza vento”.

⁶² “Di neve, oh che neve / / Come se al mattino avessero pascolato le oche / beccandosi in silenzio... / e le loro piume avessero sparso ovunque, bianche”.

.....Мірошник
Сівяв крізь хмари муку⁶³.

Queste immagini, con la loro chiarezza e concretezza, rimangono uno dei tesori più preziosi della poesia ucraina.

Uno dei più talentuosi artisti dell'immagine è stato il defunto Vasyľ Čumak⁶⁴:

Ой там у полі на обніжку
Тліє блакитний жар.
На що ж так рано, метелику сніжку,
На що ж так рано з-за хмар⁶⁵.

Il fuoco blu rappresenta gli ultimi fiordalisi dell'estate. In seguito:

Ой та й погасли ті жарини,
Змерзли волошки в межі.
Білий метелик лине і лине,
Білий метелик сніжин⁶⁶.

Questa strofa, in maniera impercettibile per la ragione "logica", introduce un paragone ancora più sottile, tra il congelamento e l'appassire di un fiore.

Я чи блакить за ґратами,
Я чи блакить?
Знаю, що став твоїм братом,
Де ж до сестри стежки?⁶⁷

Qui l'anima è paragonata all'azzurro (una sorella!) in modo delicato ma al tempo stesso concreto e vivace, ma la valenza di questa immagine è ancor più profonda e il suo valore incomparabile consiste proprio nel fatto che l'azzurro non rappresenta soltanto l'anima del prigioniero, ma anche la libertà, con cui entra in armonia l'impulso alla libertà dell'anima stessa. L'immagine poetica più profonda, infatti, è proprio quella che non ha una sola spiegazione, ma

può essere infinitamente approfondita nel suo senso interiore, dove scorrono i flussi argentei dell'autentica poesia (si veda a proposito Potebnja: *Mysl' i jazyk* [Pensiero e lingua]).

Quando Čumak raffigura la Rivoluzione, le sue immagini, nonostante la meravigliosa intensità, non sono altrettanto originali, e vagamente allegoriche:

Молот і плуг. Єднанням
Братніх заліз
Викуєм зорю останню
Соціалізм!⁶⁸
(V. Čumak).

Ciò deriva dal fatto che tutta la poesia precedente aveva fornito molto poco materiale sul tema, perciò Čumak dovette arare la terra vergine con aratri già pronti, mentre nella sfera della lirica si era elevato alle più alte vette del pensiero poetico, percorrendo il proprio cammino. Nel componimento appena citato:

Піль злотопіняві гриви⁶⁹.
(V. Čumak).

Questa immagine, buttata lì con indifferenza da Čumak, è stata poi ripresa nella poesia ucraina. Compare in Tyčyna (a tal proposito non mi prendo la briga di stabilire chi l'abbia utilizzata per primo, è possibile che sia venuta in mente a entrambi in modo autonomo). La impiegò anche Aleško, provocando la commozione di un recensore di "Šljachy Mystectva".

Un altro grande artista dell'immagine nella poesia ucraina è Pavlo Tyčyna, che potrebbe essere considerato il primo nella cerchia degli immaginisti.

Енгармонійне. Дош.
А на воді в чийсь руці
Гадюки пнуться... Сон. До дна.
Війнув, дихнув, сипнув пшона
І заскакали горобці!..
— Тікай! — шепнуло в береги.
— Лягай... — хитнуло смолки.
Спустила хмарка на луги
Мережані подолки⁷⁰.

⁶³ "...il mugnaio / ha seminato ovunque nuvole di farina".

⁶⁴ Vasyľ Čumak (1901-1919) fu un poeta di componimenti a tema rivoluzionario e membro del partito dell'UKP(b) [Ukrajins'ka Komunistyčna Partija (borot'bystiv), Partito Comunista Ucraino (dei borot'bysti)]. Fu giustiziato nel 1919 dalle guardie dei Bianchi di Anton Denikin, a causa della sua attività politica e culturale [N.d.T.].

⁶⁵ "Oh, li nel campo lungo il sentiero / arde un fuoco blu. / Perché così presto, farfalla di neve, / Perché così presto vieni giù dalle nuvole".

⁶⁶ "Oh, e si sono estinti quei fuochi, / i fiordalisi si sono congelati sul confine. / Fluttua e fluttua la bianca farfalla, / la bianca farfalla della neve".

⁶⁷ "Sono io, o è l'azzurro dietro la grata? / Sono io o è l'azzurro? / So che sono diventato tuo fratello / dov'è la via per la sorella strada?".

⁶⁸ "Martello e aratro. Dall'unione / dei metalli fraterni / forgiamo l'ultima stella, / il socialismo!".

⁶⁹ "Le criniere di schiuma dorata dei campi".

⁷⁰ "Enarmonicamente. Pioggia. / Sull'acqua nella mano di qualcuno / strisciano i serpenti. Un sogno. Fino al fondo. / Soffiava, spirava, gettava il miglio / e saltavano i passerelli... / 'Va via!': sussurrava sulla riva. / 'Sdraiati. . .' — cullavano i prati fioriti. / Una nuvola stese sui prati / i suoi orli ricamati".

(P. Tyčyna).

Ancora non si sentono le gocce di pioggia, solo i cerchi sull'acqua che si dipartono dal centro (la mano). Tutto tace, attende ("Un sogno. Fino al fondo"). Tuttavia, l'immagine non sarà rovinata da spiegazioni prosaiche: parla da sé. Il paesaggio naturale prima della pioggia è raffigurato da Tyčyna con una geniale vividezza anche in un secondo punto:

Вітри лежать, вітри на арфу грають,
А в небі свариться вже хтось.
Завіса чорносиза
Півнеба мовчки зап'яла. Земля вдягає тіль...
Мов звір ховається людина. —
Господь іде! — подумав десь, полинь.
Заплакав дощ... і віху⁷¹.
(P. Tyčyna).

Devo citare estratti lunghi, perché l'immagine è indissolubilmente legata al tema della poesia. Perciò, spesso, perché sia compresa è necessario non separarla dall'insieme poetico, come invece spesso fanno i critici, bollando poi l'immagine come "incomprensibile".

Осінні листя
Твої коси від смутку, від суму
Вкрила роззолоть, ой же й кривава.
Певно душу твою взолотила печаль.
Що така ти ласкава⁷².
(P. Tyčyna).

In Tyčyna notiamo l'unione dell'immagine visiva con quella sonora:

Світає
Та пень обгорілий, мов піп на могилі,
"Безсмертний, помилуй" кричить мовчазливо⁷³.

Un'immagine su cui ha polemizzato il noto critico A. Nikovs'kyj non capendo cosa significasse questo "gridare silenziosamente" e mostrando così la

sua incapacità di comprendere l'immagine nel suo complesso. Nello stesso componimento:

Мов свічі погасли в клубках фіміаму
В туман загорнувшись, далекі тополі
В душі вигравають мінорную гаму⁷⁴.
(P. Tyčyna).

La scala musicale rappresentata dalla serie di pioppi che si allontana dalla vostra vista appare come una fila decrescente, in cui ogni pioppo diventa più corto in prospettiva, e per questo è una gradazione, una scala musicale.

Нам все одно, чи бог, чи чорт
Обидва генерали.
Собори брови підняли
Розбіглися квартали⁷⁵.
(P. Tyčyna).

Le sopracciglia delle chiese sono gli ornamenti sopra le finestre, ma chiunque possieda un senso estetico potrà trarre piacere da questa immagine anche senza alcuna spiegazione. Ecco un'altra immagine urbana:

Стоїть завод — не п'є, не їсть
Аж цвіллю взявся знизу...⁷⁶

Questa immagine non è nuova, è vero, ma è condensata in due versi potenti, mentre qualcun altro avrebbe sprecato l'intero componimento per costruirla.

In Tyčyna ci sono anche delle allegorie, ovvero l'estensione di un'immagine all'intera opera. Molto raramente un'allegoria può essere uno strumento preciso con cui raffigurare concretamente un determinato tema, poiché a volte alcune componenti del tema non saranno allineate all'immagine allegorica principale, che diventa così una trovata arida e artificiale. Probabilmente dovremo parlare di questo tema più ampiamente in un altro punto. Riportiamo qui una buona immagine allegorica di Tyčyna:

⁷¹ "Si spandono i venti, i venti suonano l'arpa, / e in cielo già si sente qualcuno litigare. / In silenzio una tenda nera e grigia / ha coperto il cielo a metà. La terra indossa un'ombra... / Come un animale si nasconde un uomo. / 'Sta arrivando Dio!' — pensa da qualche parte l'artemisia. / Iniziò a piangere la pioggia... e si smorzò".

⁷² "Foglie d'autunno. / Per la tristezza, per il dolore / le tue trecce sono ricoperte d'oro e sangue. / Di certo la tua anima è piena di tristezza, / ché tu sei così dolce".

⁷³ "Albeggia. / E un ceppo riarso, come un prete sulla tomba, / 'Signore, abbi pietà', grida silenziosamente".

⁷⁴ "Come candele estinte in grani d'incenso / i pioppi lontani, avvolti nella nebbia, / suonano nell'anima una malinconica scala".

⁷⁵ "Fa lo stesso che sia dio o il demonio: / entrambi sono generali. / Alzarono le sopracciglia le cattedrali / si sparsero qua e là i quartieri".

⁷⁶ "La fabbrica sta lì, non mangia e non beve / s'è insinuata da sotto la muffa...".

Укрийте мене, укрийте:
 Я – ніч, стара,
 Нездужаю.
 Одвіку в снах
 Мій чорний шлях.
 Покладіть отут м'яги
 Та хай тополя шелестить.
 Укрийте мене, укрийте:
 Я – ніч, стара.
 Нездужаю⁷⁷.
 (Р. Ту́супа).

Qui osserviamo la capacità di illustrare il più piccolo dettaglio del soggetto attraverso una simile sottigliezza dell'immagine allegorica.

La rappresentazione per immagini costituisce la fonte primaria della poesia, il suo elemento più essenziale. Ma ciò è diventato chiaro solo di recente, e da quel momento, così come prima la poesia vi aveva rinunciato quasi completamente (con la scuola dei populisti), così ora, obbedendo alla legge della dialettica, la rappresentazione per immagini è tornata al centro dell'attenzione dei poeti. Un'intera scuola poetica, quella degli immaginisti, pone la propria attenzione proprio sull'immagine, e questa tendenza, portata al suo massimo livello di sviluppo, rende nuovamente la poesia arida e troppo teorica, facendole perdere il legame con la vita. La questione delle immagini, insomma, è così ampia che non è possibile affrontarla in un solo capitolo: mi limiterò soltanto a una tipologia di immagini, quelle cosmiche, a causa della rilevanza e diffusione che hanno acquisito negli ultimi tempi.

Ho già ricordato più volte che la concretezza, la vicinanza alla vita sono dei prerequisiti per la poesia viva, che altrimenti diventa arida, degenera nella scolastica. Così, nella poesia cantata con la lira due migliaia di anni fa, le immagini cosmiche — il sole, i pianeti, la terra, la luna, l'universo, il cielo, gli elementi — avevano perso la loro concretezza, erano diventate formule logore, il cui significato era noto a tutti in anticipo, e per questo non impressionavano nessuno con la loro accuratezza o originalità: erano state fissate troppo attentamente. Le stelle come occhi, la madre terra, il dio sole, il volto della luna,

l'azzurro infinito del cielo erano considerati entità così alte, avevano una reputazione di così inviolabile santità e inaccessibilità, che finirono per rimanere del tutto senza immagini, o per essere accostate esclusivamente alla 'santità' e alla 'purezza', come mostrato sopra.

Di conseguenza il lettore, quando leggeva dell'anima come il mare, del mare di lacrime e sangue, dell'anima come l'azzurro sconfinato del cielo, si riteneva effettivamente soddisfatto della 'poeticità' di tali immagini, ma leggeva poesia malvolentieri, poiché sapeva in anticipo che in essa avrebbe trovato sì qualcosa di 'altamente poetico', ma familiare e vago fino alla nausea.

Al tempo stesso, la grandiosità dell'epoca contemporanea richiede immagini altrettanto grandiose, per cui la poesia non ha potuto abbandonare i poemi cosmici, e dunque si è avvicinata a essi, come Maometto alla montagna. Si veda l'*Elektra* [Elettra] di Vasyľ Ellan⁷⁸:

Слухайте, говорить земля.
 Вибухом сили сп'яніла планета⁷⁹.
 (V. Ellan).

La Terra è la radiostazione centrale dell'universo.
 La terra è una stella rossa a cinque punte:

Всі п'ять суходолів землі
 Іскрять червонястим промінням⁸⁰.
 (V. Ellan).

Così come sopra:

Рівніше й рівніше дих
 Червоних легенів⁸¹.
 (V. Ellan).

In questo caso, tuttavia, in maniera consona al tema e al modo in cui è trattato (un'ode solenne o un

⁷⁸ Vasyľ Ellan-Blakytynj (pseudonimo di Vasyľ Ellans'kyj, 1894-1925) fu uno scrittore, organizzatore culturale ed esponente politico di spicco nell'Ucraina postrivoluzionaria. In ambito politico, fu tra i fondatori del gruppo dell'UKP(b) e, successivamente promotore della fusione di quest'ultimo con il filobolševico KPU [Komunistyč-na Partija Ukrajiny, Partito Comunista Ucraino], mentre in ambito letterario e culturale contribuì all'istituzione del circolo di scrittori proletari Hart.

⁷⁹ "Ascoltate, qui parla la Terra. / Di un'esplosione di forza s'è inebriato il pianeta".

⁸⁰ "Tutti e cinque i continenti sulla terra / scintillano di un raggio scarlatto".

⁸¹ "Sempre più piano e regolare / dei polmoni rossi il respiro".

⁷⁷ "Copritemi, copritemi, / sono la notte, sono vecchia, / sono malata. / È sempre addormentato / il mio sentiero nero. / Ponete qui la menta, / lasciate che frusci il pioppo. / Copritemi, copritemi: / sono la notte, sono vecchia".

inno), l'immagine è tratta dal repertorio di immagini 'pure', e non ha un carattere intimista. In Poliščuk il sole è un "ragno dorato" (in *Jaryna Kurnatov's'ka*, Poliščuk). Il poeta sviluppa l'immagine in un intero tema allegorico, e la natura di tale immagine (il paragone tra i raggi e le ragnatele) riesce a raffigurare un quadro piacevole.

In Sosjura, il sole è una "capra dorata". Ricordando le parole immortali di Wilde, "il paesaggio è uno stato d'animo", il lettore può comprendere questa immagine come l'espressione di uno stato d'animo. In G. Škurupij⁸²:

Хтось чорний зжер гарячий блин⁸³.
(*Vulycja* [Strada]).

È lo stato d'animo di un affamato che ha vagato per strada per tutto il giorno. In Poliščuk (*Buntar'* [Il ribelle]):

А сонце
В огневу лемішку в небі колотило, наче в казані⁸⁴.

Qui è raffigurata in maniera vivida la fusione delle vele cocenti del sole, mobili all'occhio umano. In Chvyl'ovyj il movimento del sole è rappresentato così:

За сонцем несемося
Лише затихнуть десь його палкі пісні⁸⁵.

I raggi come canzoni infuocate costituiscono una rappresentazione potente con un passaggio alla sfera sonora. Ecco l'alba in Chvyl'ovyj:

Підвівся день. Уперся в небо
Зітхнув так соняшно на світ⁸⁶.

Si tratta di una rappresentazione grandiosa del Giorno-Atlante, che regge il mondo sulle sue spalle. In Sosjura, invece:

Вже за обрієм блиснуло
Золоте зорі весло...⁸⁷

L'immagine rimanda sottilmente all'antica leggenda del sole trasportato da una barca dorata. La stessa reminiscenza mitologica compare anche in Poliščuk:

І сонце підростає, мов бичок,
Щоб грюкнути тепла рогами
По черепу міщан⁸⁸.
(*Il ribelle*)

Solo che in questo caso è ancora più fervida e vicina a noi per il suo contenuto.

I tempi del timore reverenziale verso il sole sono passati, e a esso si è sostituita una calda simpatia per l'allegro astro (si veda ad esempio *Tovaryš sonce* [Compagno Sole] di Semenko), e non si tratta dell'audacia del 'superuomo' di una qualche edizione di second'ordine di Nietzsche, ma di un senso di unità e una consapevolezza del potere pubblico della massa dei lavoratori, che utilizza l'energia solare senza alcuna misericordiosa concessione da parte del sole stesso. C'è un'enorme differenza tra questo atteggiamento e il terrore di fronte alla natura che osserviamo nella poesia precedente. In Semenko:

І розсміявся, коли зайшов наперед.
Простяг руку, механічно стиснув
Не розібрав: чи то був папуас чи швед⁸⁹.
(*Večir uter nosa i skys* [La sera si soffiò il naso e si intristì]).

Nell'ultima immagine la soggettività del paesaggio raggiunge il suo livello massimo riflettendo, come si è detto, lo stato d'animo del poeta.

L'intimismo delle immagini che abbiamo osservato, e che è ormai divenuto una sorta di moda, una norma obbligatoria per ciascuno, ha una grande portata metodologica. Prima o poi, questa tendenza passerà, ma resterà la sua origine, che la giustifica: la legge del contrasto. Mentre alla poesia drammatica era già noto da tempo il metodo del contrasto per ottenere un effetto drammatico, la poesia non

⁸² Geo Škurupij (1903-1937) fu un poeta ed esponente, insieme a Semenko, del movimento dei futuristi ucraini, i Panfuturisti. Fu attivo collaboratore delle principali piattaforme editoriali nella Charkiv degli anni Venti, fino al suo arresto nel 1934, a cui seguì la condanna a morte [N.d.T.].

⁸³ "Un tizio torvo ha divorato una frittella rovente".

⁸⁴ "E il sole / mescolava la zuppa in cielo / come in un calderone".

⁸⁵ "Inseguiamo il sole / da qualche parte si placheranno le sue canzoni infuocate".

⁸⁶ "S'è sollevato il giorno, si è sorretto al cielo / con tutto il sole s'è abbandonato al mondo".

⁸⁷ "Sfavillava già all'orizzonte / il remo dorato dell'alba".

⁸⁸ "E il sole si ingrossa come un toro / per sbattere con le corna il suo calore / sopra i crani dei borghesi".

⁸⁹ "Rise, quando si fece avanti. / Stese la mano, la strinse meccanicamente. / Non ho capito se fosse un papuano o uno svedese".

drammatica conosceva solo i contrasti tra posizioni e affermazioni (gli stessi del dramma) e non conosceva i metodi che potevano esserle peculiari, ovvero il contrasto all'interno dell'immagine stessa. Il sole come un vomere: si tratta di un'immagine ignota alla poesia precedente. E senza motivo, poiché le associazioni per contrasto appartengono alla stessa tipologia delle associazioni per contiguità, solo che creano paragoni ancora più vividi.

Se la poesia precedente poteva colpire il lettore solo mediante la quantità o la grandezza fisica, il “mare di lacrime e sangue” (diciamo che non c'è niente di più grande del mare in quanto a cubatura, andate pure a misurare!), ora nelle mani del poeta ci sono degli effetti di gran lunga più potenti, quelli del contrasto.

А хай тільки день облетить,
На дорогу виходить мужик
І милується зорями і несамовито
Стріляє, цілує в зоряний лик⁹⁰.
(M. Tereščenko)⁹¹.

Sembra che tutti i mari dell'universo si oppongano alla folle intensità dell'immagine.

Та не зріжу собі я голову
Залізник я, і чути мій гук,
Краще вмить опинюся голий
На снігу⁹².

Concludendo così il capitolo sull'immagine (poiché il tema non ha fine né limiti), ribadiamo ancora una volta che l'immagine è l'elemento più flessibile, più delicato e per questo più importante della poesia. Qui come in nessun altro ambito ha valore il gusto poetico, la forza della fantasia: è una magica isola poetica. Soltanto la raffigurazione delle immagini da parte del poeta può indicare fin dall'inizio quanto egli sia talentuoso, quanto valga la pena per lui di continuare a scrivere poesie. E per questo è necessaria innanzi tutto una conoscenza profonda della lingua in cui scriviamo, poiché solo nella lingua possiamo

rintracciare una fonte inesauribile di nuove immagini: la più fervida fantasia rimane solo un pensiero, se non si hanno le parole per esprimerla. Ed ecco che a tal proposito proprio la lingua ucraina è tra le più felici. Un poeta tedesco, ad esempio, o ancor di più uno francese o inglese, sono limitati al repertorio ristretto del vocabolario letterario. Una qualsiasi parola tedesca apertamente popolare che non sia ancora stata introdotta nel linguaggio letterario riuscirebbe a introdurvisi solo con enormi difficoltà, mentre nella lingua ucraina qualsiasi parola può essere inclusa nella lingua letteraria, perché questa non si è ancora consolidata nei limiti di un determinato vocabolario: i fiumi di lava fluiscono ancora. Chiunque conosce la parola *liteplo* [acqua tiepida], cosa può essere meglio di questa parola, sia come rappresentazione sonora che come immagine! Oppure prendete la parola *litorosl'* [fronda]! Eppure, né una né l'altra, né migliaia di altre sono state introdotte, poiché gli autori continuano piuttosto a parlare dei boschetti, della luna, delle rose, dei fiori: non di quello che hanno visto e sentito, ma di quello che hanno letto.

Ecco, quindi, il mio consiglio: leggete la poesia contemporanea, ma non per assimilarla in qualche modo, o per imitarla, ma per liberarsi delle catene carcerarie, delle catene del passato, e intraprendere il proprio percorso autentico nei prati musicali della lingua ucraina. E non bisogna leggere soltanto i poeti migliori, i rappresentanti di ogni scuola, ma anche, e forse soprattutto, coloro che fanno un sottile lavoro tecnico, grazie ai quali emergono i corifei della letteratura. Proprio questi ‘lavoratori della poesia’ danno al vero poeta la preparazione tecnica necessaria.

“Facile da dire, per te che hai frequentato scuole e capitali — sento dire da lungo tempo dai miei ascoltatori —, ma noi, diciamo, scriviamo alla buona, alla maniera contadina”. È questo il guaio, che voi non scrivete alla maniera contadina, ma alla maniera urbana, che è giunta a voi in una versione di terz'ordine, e non nei suoi migliori esempi. Per scrivere alla maniera contadina, alla buona, è necessario superare le influenze culturali interiorizzate, e per farlo bisogna saperle riconoscere. E per questo non serve studiare all'università, di questo sono prova poeti come M. Chvyl'ovyj o V. Sosjura, che non han-

⁹⁰ “E non appena il giorno se ne va / esce per strada un uomo / ammira le stelle e convulsamente / manda spari e baci al volto stellato”.

⁹¹ Marko Tereščenko (1894-1982) fu un attore, regista teatrale e cinematografico ucraino [N.d.T.].

⁹² “Ma non mi taglierò la testa, / io sono un ferramenta, e piuttosto che sentire il mio fracasso / mi getterei nudo / nella neve”.

no studiato da nessuna parte, non hanno concluso alcun percorso di studio, e che, tuttavia, hanno superato decine di poeti borghesi. Mykola Chvyl'ovyj, oltre a essere un poeta come si deve, che conosce a pieno la scienza della poetica, segue anche una strada propria, che non è stata mai percorsa prima né nella letteratura russa, né in quella ucraina: è un vero maestro, un maestro originale. L'originalità del suo lavoro deriva dal fatto che è il primo poeta-lavoratore in Ucraina. Ci sono molti lavoratori che scrivono poesie: mi è capitato di incontrare operai canuti che, con uno sforzo di volontà, componevano versi. Essi, però, sono completamente prigionieri di mediocri poeti borghesi quali Nadson, Apuchtin e altri. Per superare qualcosa bisogna passarci in mezzo, si tratta della legge dello sviluppo dialettico, che non è possibile cambiare. È del tutto infondato sperare che la poesia necessiti soltanto di talento e ispirazione, e che con questi i versi si scriveranno 'da sé'. Ogni poeta attraversa un lungo percorso di sviluppo per trovare sé stesso. È come se guardassimo un compositore che, non conoscendo le regole e la storia della musica, si metta a scrivere un'opera. È chiaro che, se anche si trattasse del musicista più talentuoso, la sua opera sarebbe qualcosa di simile all'*Ivanov Pavel*⁹³, un miscuglio disordinato di materiale estraneo e di seconda mano. Tuttavia, nessuno riesce ad assimilare questo pensiero naturale nel campo della poesia. Persino Chvyl'ovyj un tempo ha balbettato, e anche Čumak ha scritto versi del tipo:

У високе блакитнеє небо
 У яскраві зірки подивись,
 Яким світом невидано дивним
 У блакиті вони зайнялись... і т. п.⁹⁴.

Le parole sono stantie, il metro è un battito ripetitivo, c'è soltanto un'immagine in quattro versi, e oltre tutto è vecchia come il mondo ("hanno creato"): è forse lo stesso Čumak che ha scritto il *Prologo*?

La metà di coloro che inondano di poesie le case editrici potrebbero essere buoni maestri dei versi.

Questo non significa che ci saranno così tanti poeti, ma tra quelli potrà distinguersi qualcuno di cui il proletariato non si è ancora accorto.

www.esamizdat.it ◇ M. Johansen, *Norme elementari di versificazione*. Traduzione dall'ucraino di R. Caria (ed. or.: Idem, , *Elementarni zakony versyfikaciji (viršuvannja)*, "Šljachy mystectva", 1921, 2, pp. 104-117) ◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 231-253.

⁹³ *Ivanov Pavel* è un'operetta comica di S. Nadeždin e M. Rappaport particolarmente popolare in tutto l'Impero russo negli anni Dieci del Novecento [N.d.T.].

⁹⁴ "L'alto cielo azzurro / le brillanti stelle guarda, / che mondo incredibilmente strano / hanno creato in cielo... eccetera".

◇ **M. Johansen, *Elementary Rules of Versification*** ◇
Translated by Rossella Caria

Abstract

Italian translation of *Elementarni zakony versyfikatsii* by Maik Iohansen.

Keywords

Literary Theory, Poetics, Rhyme and Metre, Metaphors and Similes, Ukrainian Literature.

Author

Maik (Mykhailo) Iohansen (1896-1937) was a prominent Ukrainian writer, poet, and literary critic. After obtaining a degree in Philology, he started a promising career as a linguist, writing Ukrainian-language textbooks and even a Ukrainian-Russian Dictionary. However, soon he turned to literary writing, experimenting with German and Russian languages and publishing his first Ukrainian-language poetry collection in 1921. He later moved to prose writing with the adventure novel *Pryhody Mak Leistona, Harri Ruperta ta Inshykh* [The Adventures of Mac Layston, Harry Rupert and Others, 1928], and the novel *Podorozh uchenoho doktora Leonardo i ioho mabutn'oii kokhanky prekrasnoji Al'chesty u Slobozhans'ku Shvaitariiu* [The Journey of the Learned Doctor Leonardo and his Future Lover the Beauteous Alceste to the Switzerland of Slobozhanshchyna, 1930]. Alongside his artistic production, Iohansen showed an interest in theoretical issues. Proofs of this are his two essays *Elementarni zakony versyfikatsii* [Elementary Rules of Versification, 1922] and *Jak buduietsia opovidannia. Analiza prozovykh zrazkiv* (How a Story is Built. Analysis of Models of Prose Writing, 1928). All his work can be interpreted as an attempt to elevate Ukrainian literature and culture to higher standards, engaging in a dialogue with European cultures – perceived as more fully developed – but always conforming to the revolutionary ideals in which he believed. Due to his often purely artistic interests and his European sympathies, he was arrested and sentenced to death in 1937.

Translator

Rossella Caria is a PhD student in Linguistic, Literary and Intercultural Studies in European and Extra-European Perspectives at Milan State University. She is currently working on a dissertation on 1920s Ukrainian literature, focusing especially on the writers Maik Iohansen, Mykola Khvylyovyi and Ostap Vyshnia. Her research interests include modernist Ukrainian literature and poetry, intertextual relationships between Russian and Ukrainian Literatures, and Postcolonial Studies.

Publishing rights

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



© (2023) Rossella Caria

A proposito di uno dei compiti più urgenti della scienza storico-letteraria.

Lo studio della storia del lettore

Oleksandr Bilec'kyj

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 255-267 ◇

1

DOPO un lungo travaglio, protrattosi per più di un secolo, dopo esser stata al servizio della bibliografia, dell'estetica metafisica, della storia, della psicologia e della pubblicistica, finalmente la scienza della letteratura ha imboccato una strada indipendente. C'è ancora molto da fare a livello teorico: per quel che concerne la storia delle singole letterature spesso non è stata portata a termine nemmeno la metà del lavoro preliminare necessario per darne un abbozzo. In ogni caso, gli storici della letteratura almeno sanno di cosa si occupano, e a che scopo lo fanno: in passato ne erano totalmente ignari. Al giorno d'oggi la modalità usuale della ricerca storico-letteraria è, in maniera abbastanza evidente, composta da quattro momenti fondamentali. In primo luogo, nell'affrontare l'analisi di un'opera letteraria come fenomeno storico se ne studiano le condizioni precedenti alla comparsa e quelle che lo hanno condizionato (a questo scopo sono di supporto la ricerca bibliografica, la raccolta di informazioni sullo scrittore come espressione di un'epoca storica definita e di un certo ambiente sociale, la critica testuale, la genesi dell'opera, ecc.); in secondo luogo, si analizza l'essenza dell'opera (dal punto di vista della trama, della composizione, del genere e dello stile in senso lato); in terzo luogo, va necessariamente chiarito qual è il posto del fenomeno in questione all'interno del suo contesto storico (il ruolo della tradizione e gli effetti della lotta contro di essa, il modo in cui l'opera si relaziona agli eventi passati e contemporanei); e, infine, ne vanno chiariti gli effetti (ovvero l'influsso dell'opera sul successivo sviluppo letterario, il modo in cui è stata recepita dai contemporanei

e dai posteri più prossimi, nonché la sua vita multiforme nelle coscienze dei lettori). Per lungo tempo la nostra scienza quasi non si è spinta oltre le osservazioni sugli elementi legati al primo punto; oggi (specie in Russia) ha particolare successo il secondo. Tra le questioni che riguardano il quarto, una fondamentale (ovvero quella sul lettore e il suo ruolo nella "messa a punto di una coscienza poetica e delle sue forme", sul lettore come partecipante al processo letterario e collaboratore degli scrittori nella creazione delle letterature delle singole nazionalità) rientra nel novero dei quesiti metodologici in apparenza risolti ma, nella pratica, trattati malvolentieri e con cautela. Sembrerebbe che non ci sia nessuno contrario in linea di principio al fatto che il lettore giochi un ruolo come fattore storico; soprattutto dopo la pubblicazione del noto libro di Hennequin¹ è stata riconosciuta la necessità di studiare non solo le opere letterarie, ma anche i gruppi sociali che ne sono i fruitori e che vi riconoscono i propri ideali, gusti ed esigenze estetiche. Equivale a sfondare una porta aperta dimostrare oggi che la storia della letteratura non è solo la storia degli scrittori, ma anche quella dei lettori, che senza il pubblico, che si appropria dell'opera d'arte, la produzione artistica come tale è impensabile, che la storia della letteratura deve interessarsi alla diffusione delle forme letterarie tra il pubblico, della loro lotta per esistere e predominare tra i lettori. Nonostante ciò,

¹ Il riferimento è a E. Hennequin, *La critique scientifique*, Paris 1888. Trad. russa: È. Genneken, *Opyt postroenija naučnoj kritiki: Èstopsichologija*, Sankt-Peterburg 1892 (ove non diversamente indicato le note sono da intendersi come di A. Esin, curatore del volume A. Beleckij, *V masterskoj chudožnika slova*, Moskva 1989, da cui è stata effettuata la traduzione).

la prassi scientifica ha ottenuto finora poche vittorie quando ha tentato di trasformare queste teorie in verità conclamate. Come spesso accade, la situazione è migliore in Occidente: ci sono lavori ben noti nel campo della letteratura francese, tedesca e inglese che pongono questioni non solo teoriche, ma anche squisitamente storiche. Lo stesso Hennequin, nella parte finale del suo libro, abbozza a scopo dimostrativo uno studio dei lettori di Victor Hugo, analisi interessante nonostante sia incompleta e il materiale non sufficientemente attendibile; studi di questo genere sono stati intrapresi più volte e, a suo tempo, [Johann] Wilhelm Appell ha indagato con successo la storia di uno dei libri più diffusi del XVIII secolo, il *Werther* di Goethe (*Werther und seine Zeit*, 1896), mentre di recente è apparso in traduzione russa il volume del francese Louis Maigron² (*Le Romantisme et les moeurs*, 1910), brillante tentativo, basato su interessantissimi documenti umani, di esaminare la trasformazione del Romanticismo francese degli anni Trenta del XIX secolo nel pubblico dei lettori allora contemporanei. Non conosco lavori russi paragonabili a quelli sopracitati: va certo riconosciuto che anche gli storici russi della letteratura hanno posto attenzione al lettore, a iniziare da Porfir'ev che, nel 1858, sulle pagine di "Pravoslavnyj sobesednik" ha raccolto gli scarsi dati allora disponibili sulla "lettura dei libri" nell'antica Rus', per arrivare almeno a Boborykin, che ha dedicato un capitolo del suo libro sul romanzo europeo del XIX secolo al pubblico dei lettori, o a V. Sipovskij (nel suo libro sul romanzo russo del XVIII secolo) e a N. Kotljarevskij che, nella recente miscellanea *Alla vigilia della liberazione*, offre un profilo del lettore russo alla vigilia degli anni Sessanta³. Ciò nonostante, non è possibile affermare che da noi lo studio del lettore russo, sulla cui storia è stato raccolto già oggi un numero sufficiente di materiali, abbia intrapreso una strada di cui è pienamente consapevole. Da noi ci si è interessati più

alla psicologia del lettore contemporaneo, studiata in maniera sperimentale; N. Rubakin, instancabile divulgatore e bibliografo, ora impegnato a Ginevra nel campo della bibliopsicologia (una delle denominazioni della scienza del lettore), ha pubblicato a più riprese i risultati di questionari e indagini relativi sia a lettori di estrazione intellettuale, sia a quelli di estrazione popolare⁴; questi ultimi, al pari di quelli delle ultime generazioni (gli studenti), sono stati particolarmente fortunati. Ma non starò a elencare articoli e libri noti a tutti nel campo, nonostante il loro significato teorico e pratico. Forniranno materiale prezioso al futuro storico della letteratura di fine XIX-inizio XX secolo, ma il passato del lettore russo rimane comunque in ombra, e di questo risentono non solo le nostre conoscenze sul passato della cultura russa in generale, ma, in particolare, le informazioni di cui disponiamo sulla storia della letteratura russa. Senza una storia del lettore russo le verrebbe a mancare la terra sotto i piedi: è parziale e porterà necessariamente a delle conclusioni espresse a metà ma, nonostante la precisione che caratterizzerebbe queste ultime nella prima parte, senza la seconda metà non potremmo tirare alcuna somma riguardo nessuno dei momenti che la costituiscono.

2

Nello specifico, in quale altro modo che non sia attraverso lo studio del lettore e della sua storia potremmo ottenere una risposta obiettiva alla questione che affligge da tempo immemore gli storici della letteratura in merito alla selezione del materiale da sottoporre allo studio storico e letterario? Come è noto, alcuni propongono di considerare oggetto di studio tutto quanto ci è arrivato in una forma letteraria definita; altri raccomandano di riservare un'attenzione privilegiata alla poesia, di studiare solo quelle opere caratterizzate da un intento o da un risultato di natura artistica, vale a dire la bellezza o la raffinatezza della forma. Ovviamente ci saranno fin troppe opere del genere ma, nel loro ingente numero, ci dicono, vanno selezionate quelle in cui il pubblico ha ritrovato, in un dato momento, il proprio ideale di bellezza o vigore. Ho preso le ultime parole dal fa-

² Cfr. L. Megron, *Romantizm i navy*, Moskva 1914.

³ L'autore fa riferimento ai seguenti lavori: I. Porfir'ev, *O čtenii knig v drevnie vremena Rossii*, "Pravoslavnyj sobesednik", 1858, 2; P. Boborykin, *Evropejskij roman v XIX stoletii: Roman na Zapade za dve treti veka*, Sankt-Peterburg 1900; V. Sipovskij, *Očerki iz istorii russkogo romana*, I, 1-2, Sankt-Peterburg 1909-1910; N. Kotljarevskij, *Kanun osvoboždenija*, Petrograd 1916.

⁴ Cfr. N. Rubakin, *Sredi knig*, I-III, Moskva 1905-19152

moso articolo di Lanson⁵, pubblicato per ben due volte da M. Geršenzon in traduzione russa; a essere chiamati in qualità di giudici, come vediamo, sono i lettori, ma si tratta di giudici *sui generis*: i loro pareri sono sorprendentemente uniformi nel corso dei secoli e, una volta appurato ciò, non c'è necessità di continuare a indagarne le opinioni. In pratica, risulta che il loro giudizio è identico a quello del critico stesso che scrive la storia, e che questi non necessita di ulteriori questionari e indagini. Ma anche senza parlare del fatto che, in merito allo studio dei gusti dei lettori, tanto da noi, quanto in Occidente si sia fatto estremamente poco, viene da chiedersi quali siano i gusti da dover necessariamente prendere in considerazione. I gusti evolvono: per i contemporanei, ad esempio, Deržavin è uno scrittore da portare a esempio. Deržavin è personalità cara ai lettori della generazione puškiniana e allo stesso Puškin ma, come poeta, “è un eccentrico, che non conosce né i fondamenti del russo, né lo spirito della lingua russa, che non ha alcuna idea né dello stile, né dell'armonia, né tantomeno delle norme della versificazione”⁶. Questo, però, non impedisce a un amico di Puškin, il principe Vjazemskij, di andare in visibilio per questa figura eccentrica, la cui poesia è “un caldo mezzogiorno estivo, dove ogni cosa risplende, brilla di chiara lucentezza, e grande è l'incanto per l'immaginazione e l'occhio”⁷. Per Belinskij, Černyševskij e il loro allievo Pypin, così come per il sedicenne Maslov nulla è più debole della componente artistica delle poesie di Deržavin⁸. Critici a noi contemporanei, come B. Sadovskoj, B. Grifcov e B. Ėjchenbaum, considerano la poesia di Deržavin come lo stesso giardino incantato che era per il principe Vjazemskij ma, ancora una volta, ognuno di loro riscontra questo incanto in elementi diversi⁹. Nel collocare De-

ržavin all'interno della storia della letteratura russa quale voce dovrei ascoltare? Supponiamo che solo i contemporanei siano riconosciuti come giudici autentici. Ma davvero ignoriamo quanto sia fallace il giudizio dei contemporanei? È d'altronde quasi la norma che, quanto più l'entusiasmo dei contemporanei è unanime e alto, tanto più basso sarà il livello estetico e ideologico. E, poi, chi sarebbero questi contemporanei? Šiškov, che ha pronunciato un panegirico nei confronti di Deržavin in occasione dell'inaugurazione degli Incontri degli amanti della lingua russa? Il metropolita Evgenij Bolchovitinov, rispettabile bibliografo e studioso dell'antichità ma di scarsa autorità in campo estetico? O il professore di storia generale, geografia e statistica di Charkiv Filomaŋitskij, che ha avuto modo di parlare di Deržavin in uno dei suoi articoli?¹⁰ Davvero queste figure sono da considerarsi come voce autorevole se non di tutto il popolo russo contemporaneo a Deržavin, almeno di un piccolo gruppo di questa massa che leggeva Deržavin o, semplicemente, leggeva? Per un erudito vecchicredente che, come nell'antichità, anche alla fine del XVIII secolo ricopiava il *Prologo* e il *Grande specchio*, Deržavin non esisteva. Il signorotto russo gallomane, che collezionava nella propria biblioteca enciclopedisti e frivoli poeti della seconda metà del XVIII secolo, non aveva un gran bisogno di Deržavin. Dire ‘contemporaneo’ è solo dare un'indicazione cronologica, nient'altro. E, tuttavia, se Deržavin è rimasto nella memoria dei lettori anche in epoca post-puškiniana ci saranno state delle motivazioni, motivazioni che hanno consentito a questa memoria di attraversare tutte le burrasche e gli assalti del XIX secolo russo e che hanno portato i lettori-esteti a noi contemporanei a trovare in Deržavin gusto e incanto.

Di vero una cosa c'è: ovviamente non tutto ciò che ci è arrivato in forma letteraria è parimenti degno di diventare oggetto di studio. Una selezione è inevita-

⁵ Cfr. G. Lanson, *Metod v istorii literatury*, Moskva 1911.

⁶ Citazione libera di un frammento da una lettera di A. Puškin ad A. Del'vig dell'inizio di giugno del 1895; cfr. A. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v 17 tomach*, XIII, Moskva 1937, pp. 181-182.

⁷ Citazione tratta dall'articolo di A. Vjazemskij *Stichotvorenija Karamzina*.

⁸ Cfr. D. Maslov, *Deržavin-graždanin*, “Vremja”, 1861, 10.

⁹ Si fa riferimento ai seguenti lavori: V. Belinskij, *Sočinenija Deržavina*, in *Polnoe sobranie sočinenij v 13 tomach*, VI, Moskva 1955; N. Černyševskij, *Pradedovskie nravi*, in *Sobranie sočinenij v 15 tomach*, VII, Moskva 1950; A. Pynin, *Obščestvennoe dviženie pri Aleksandre I*, Sankt-Peterburg 1871; B. Sadovskoj, *Deržavin*, in

Russkaja kamena, Moskva 1910; B. Grifcov, *Deržavin*, “Soŋija”, 1914, 1; B. Ėjchenbaum, *Poëtika Deržavina*, “Apollon”, 1916, 8.

¹⁰ Il riferimento è alle seguenti opere: A. Šiškov, *O pol'ze jazyka i slovesnosti*, in *Sobranie sočinenij i perevodov A.S. Šiškova*, II, Moskva 1819; E. Bolchovitinov, *Deržavin*, in *Novyj opyt slovarja o rossijskich pisateljach*, Moskva 1845; E. Filomaŋitskij, *Oda*, Char'kov 1815.

bile, e non abbiamo altro criterio che non sia quello della voce dei lettori. Ogni tentativo di definire il valore estetico di un'opera d'arte indipendentemente dalla questione della sua ricezione si è rivelato finora fallimentare. È ora di ammettere che ogni opera è o non è artistica, è di primo o secondo piano solo nella coscienza dei lettori: sono loro che vi ritrovano la bellezza, sono loro a crearne l'idea, un'idea di cui spesso chi scrive non sospetta nemmeno. Ma è ovvio che in ogni singolo caso la composizione del pubblico dei lettori non è sempre omogenea; uno storico della letteratura deve ascoltare tutti con attenzione e non perdersi perché, nel creare lo schema storico e letterario di un'epoca, anziché un edificio a un piano dovrà costruirne uno su più livelli, talvolta con anche degli annessi. Mi riferisco a un esempio noto a tutti, ovvero proprio la letteratura del XVIII secolo. Come era tratteggiata con semplicità fino a pochissimo tempo fa nei manuali! Il XVIII secolo è l'epoca del "dominio di un falso classicismo", della poesia cortigiana delle odi, delle tragedie, dei poemi; è l'epoca di Lomonosov, Sumarokov, Cheraskov e Deržavin, nomi che quasi ne esauriscono la storia. Osservando con più attenzione, però, abbiamo riscontrato che il quadro non solo non è monotono, bensì estremamente variopinto. Le indagini statistiche effettuate, ad esempio, da V. Sipovskij nei suoi lavori sulla storia del romanzo russo del XVIII secolo hanno mostrato che non erano né la tragedia, né il poema, né l'ode, di cui tanto si parlava nella poetica, bensì il romanzo, non previsto dalla poetica, a essere la forma letteraria preferita dai lettori di quell'epoca¹¹. Si scrivevano sia odi, sia tragedie imbevute di spirito francese ma, con tutto il rispetto per le autorità accademiche, il semplice lettore, a malapena capace di leggere sillabando, ricopiava a proprio uso Boba e Pëtr Zlatye ključiči e, alla fine del secolo, Arpacsad, il milord e marchese inglese G.¹² La poesia russa classicheggiante godeva di un esiguo numero di estimatori che,

nel XVIII secolo, faceva parte dei circoli clericali e dell'alta aristocrazia e, già alla metà del XIX secolo, del ceto dei Punin e dei Baburin¹³. La classe media, designata da Novikov in maniera non del tutto felice come quella dei *meščane* (in realtà appartenenti alla piccola nobiltà e alla nobiltà di provincia), guardava con più piacere le commedie, le opere comiche o *comédie larmoyante* che non *Chorev*¹⁴ o *Sorena*¹⁵; *La cuoca avvenente*¹⁶ si preferiva alla *Russiade*¹⁷, e non si sentiva alcun bisogno delle odi di Lomonosov quando si avevano sottomano le canzonette di Čul'kov. Infine, le masse popolari alfabetizzate erano lettrici appassionate di *Van'ka Kain*¹⁸, ricopiavano le facezie o i *žart* polacchi, ridacchiavano sulle illustrazioni del *lubok*, non cantavano canzoni tratte da raccolte, ma provenienti dal bagaglio della viva memoria popolare, componevano le prime *častuški* come "Ah, occhio nero, baciami almeno una volta", ecc. Più in basso ancora, sul gradino successivo, sia *Van'ka Kain*, sia le facezie appaiono come degli spauracchi: si cantano canzoni e si raccontano fiabe come al tempo dello zar Aleksej, gli anziani leggono ad alta voce i *Paterik*, l'*Izmaragd* e le *Menee di Lettura*, e ancora da qualche parte distante, senza mai sedarsi, ribolle la polemica, non sul vecchio e nuovo stile della lingua russa, ma sulla vecchia e la nuova fede; si discute del sacrificio di se stessi, si regolano i conti con quelli da tempo saltati con la terra del patriarca Nikon. Dov'è l'autentico lettore russo del XVIII secolo? Nell'Accademia russa, forse, o in un'*usad'ba* nella regione di Mosca, nella cam-

¹³ Ovvero a quello dei *raznočincy*, intellettuali di estrazione non nobile. *Punin e Baburin* (1874) è un racconto di I. Turgenev.

¹⁴ *Chorev* (1747): tragedia di Aleksandr Sumarokov (1717-1777), poeta russo, scrittore, drammaturgo, rappresentante di spicco del classicismo.

¹⁵ *Sorena e Zamir* (post 1785): tragedia di Nikolaj Nikolaev (1758-1815), poeta classicista russo.

¹⁶ *La cuoca avvenente, o L'avventura di una donna dissoluta* (1770, parte I): romanzo di Michail Čul'kov (1743 o 1744-1792), scrittore russo che ha ampiamente rispecchiato nelle proprie opere gli usi e costumi di diversi strati della società.

¹⁷ *Russiade* (1779): poema di Michail Cheraskov (1733-1807), poeta e drammaturgo russo, importante esponente del classicismo.

¹⁸ *Van'ka Kain* è il protagonista dell'omonimo romanzo di Matvej Komarov (ca. anni Trenta del 1700-1812?), scrittore russo, autore di una rielaborazione letteraria di opere della letteratura del *lubok*, popolari nella tradizione manoscritta del XVIII secolo. I suoi testi hanno carattere compilativo: *La storia di Van'ka Kain, Il racconto delle avventure del milord inglese Georg [...]* (1782).

¹¹ Cfr. nota 3.

¹² Il riferimento è alle seguenti opere: P. Zachar'in, *Arfaksad. Chal'dijskaja vymyšlennaja povest'*, Moskva 1795-1796; M. Komarov, *Povest' o priključenijach anglijskogo milorda*, Moskva 1782; A. Prevo, *Priključeniya markiza G... ili Žizn' blagorodnogo čeloveka ostavivšego svet*, Sankt-Peterburg, 1756-1765; Bova e Pëtr Zlatye ključiči sono eroi della letteratura del *lubok*.

pagna di Saratov o in una città di provincia, nella Palmira del nord o nei boschi di Brjansk o della zona del Kerženec? Nell'uno e nell'altro posto, e non c'è alcuna ragione di dilungarsi sugli uni ignorando gli altri. L'espressione di una preferenza si basa sul presupposto che in ogni epoca un preciso gruppo sociale definisca e promuova il tono della cultura; tali presupposti non vengono messi in dubbio ma, nella storia della letteratura, forse più che nella storia delle altre arti, si fanno sentire quelle acque sotterranee (le emozioni, la forza della tradizione) che, accumulandosi in maniera inavvertibile in un'epoca, nella successiva improvvisamente esondano. Alla fine del XIX secolo e negli anni Sessanta, quando Galachov, Porfir'ev e altri tentarono di costruire insieme una storia della letteratura russa, lo schema del XVIII secolo russo era di gran lunga più semplice di quanto non lo sia oggi! Ma se la storia della letteratura russa è la storia della letteratura del popolo russo, e non solo della nobiltà russa o di quel gruppo che definiamo con il vago termine di *intelligencija*, allora, ovviamente, nella sua sistematizzazione deve tenere in conto proprio questo popolo con tutta la sua composizione, con tutti i suoi strati: lo strato che risulta storicamente immobile in un dato momento può diventare la maggior forza propulsiva nell'epoca successiva.

3

Pertanto, è assolutamente indispensabile classificare i fenomeni letterari di una determinata epoca in base alle categorie dei lettori e alla loro specifiche richieste, ma questo non è sufficiente. È indispensabile anche approfondire la conoscenza delle categorie dei lettori non solo dal punto di vista del loro significato sociale, ma anche da quello dei loro rapporti con lo scrittore. Quest'ultimo, persino quando è un esponente della lirica più pura e canta alla stregua di un usignuolo, si rivolge sempre a un interlocutore immaginario; questo lettore fittizio può anche non appartenere all'ambiente che è sotto lo sguardo del poeta, e può persino non essere tra i suoi contemporanei. È attraverso le loro teste che il poeta lo intravede da qualche parte nel futuro, come per Baratynskij: "E come ho trovato un amico nella

mia generazione, troverò tra i posteri un lettore"¹⁹. Questo noto componimento di Baratynskij è stato paragonato da uno dei nostri poeti contemporanei, non senza ragione, a una bottiglia gettata in mare e ritrovata molti anni dopo su una spiaggia da un viandante. Studiando i poeti teniamo raramente in conto questi interlocutori immaginari, che invece ci potrebbero aiutare nel tentativo di comprenderne sia i procedimenti artistici, sia l'intera poetica. In ogni opera d'arte, come è stato più volte notato, si nasconde, più o meno abilmente, un imperativo: ogni discorso presuppone sempre un effetto. A beneficio di questo interlocutore il poeta profonde tutte le seduzioni della propria arte: cerca di interessarlo, di convincerlo o di fargli cambiare idea, di portarlo dalla propria parte. In una parola, fa di tutto per richiamare un'anima simpatizzante dal vuoto che sente intorno. "Non c'è lirica senza dialogo" nota a proposito della precedente citazione di Baratynskij un poeta contemporaneo (O. Mandel'stam), nella cui breve nota *Sull'interlocutore*²⁰ ho trovato alcune curiose integrazioni alle mie osservazioni in questo campo. In sostanza, questa nota e l'articolo di B. Nikol'skij *Il poeta e il lettore nella lirica di Puškin*²¹ sono gli unici tentativi a me noti di trattare questa questione che, se non risolta, lascia molti aspetti poco chiari sia nell'opera di singoli poeti, sia di intere scuole. Nikol'skij, però, rivolge prevalentemente la propria attenzione alla figura del poeta nella lirica puškiniana, e non nota il fatto che il lettore a cui il poeta si interessa è spesso un personaggio fantastico, certo plasmato sulla base di elementi personali e legati all'ambiente che lo circonda, ma comunque plasmato, e non realmente esistente in quell'ambiente. "La poesia, nel suo insieme, è sempre indirizzata a un destinatario più o meno vicino, ignoto, della cui esistenza il poeta non può dubitare se non dubitando di se stesso", afferma O. Mandel'stam. Bal'mont, ad esempio, tratta sempre con disprezzo "nei propri versi qualcuno, si rivolge a qualcuno senza rispetto, senza cura, con superiorità. [...] Il 'tu' di Bal'mont non trova mai un

¹⁹ Citazione dalla poesia di E. Baratynskij *Moj dar ubog, i golos moj ne gromok*... [Il mio dono è misero e la mia voce debole... , 1828].

²⁰ O. Mandel'stam, *O sobesednike*, "Apollon", 1913, 2 [N.d.A.].

²¹ B. Nikol'skij, *Poët i čitatel' v lirike Puškina*, Sankt-Peterburg 1899.

destinatario, gli passa accanto, come una freccia scoccata da una corda troppo tesa”. Da qui la scarsa efficacia dei suoi versi, la precarietà delle impressioni che se ne ricavano. In altri poeti abbiamo riscontrato, al contrario, il terrore di avere un interlocutore vero, del suo giudizio e del suo parere, e si tratta di un fenomeno abbastanza tipico. Salta all’occhio, ad esempio, anche a una semplice lettura di Nekrasov. È difficile trovare un altro poeta così poco sicuro della propria poesia, che cerca continuamente di provare a qualcuno che lui, lo scrittore, agisce correttamente, che, se non fa di più, è per ragioni del tutto rispettabili, ecc. Dopo aver raggiunto, tardi e con difficoltà, un posto eminente nel mondo letterario, Nekrasov a lungo non si decide a parlare chiaramente nella propria lirica, si maschera, cercando più o meno malamente di ingannare un interlocutore immaginario. Da questo derivano i titoli originari di alcune singole composizioni: quelle del 1846 (*Nell’ignota landa, Imitazione di Lermontov, Patria, Per questo mi disprezzo profondamente* e altre) riportano il sottotitolo *Da Larra*, altri versi vengono spacciati per traduzioni e imitazioni di Heine, o persino di Chénier o altri. Lermontov, Larra, Heine, Rešetilov, Valentinov sono tutte maschere, indossate da Nekrasov a causa del suo terrore di fronte a un interlocutore che per qualche motivo lo costringe a tremare. Chi è questo interlocutore? Per Nekrasov, negli anni Quaranta e Cinquanta è un volto collettivo, con i tratti individuali di Turgenev, Botkin, Družinin, Annenkov, un idealista, esteta e sibarita. Pur desiderando con tutto se stesso la propria indipendenza, Nekrasov ne ha paura, e tale terrore genera infinite precisazioni sul fatto che questa lotta gli impedisce di essere poeta, che è consapevole dell’assenza di una fonte artistica nei propri versi, lo porta ad autoflagellazioni, autogiustificazioni che, sostanzialmente, non hanno abbandonato Nekrasov fino alla fine della propria attività. Ma dagli anni Cinquanta e Sessanta, vicino a questo interlocutore, nell’immaginazione di Nekrasov inizia a definirsi un altro, già una volta incarnato in un famoso componimento nella figura del cittadino; è anch’egli un critico severo ma, al tempo stesso, un maestro che gli indica la via. È di nuovo un’immagine intessuta di elementi reali, delle

immagini di Černyševskij, Dobroljubov, della gioventù rivoluzionaria degli anni Sessanta, del Tirteo che Nekrasov avrebbe voluto diventare a ogni costo. Dietro questi due interlocutori si erge la grandiosa figura di un terzo, la relazione di Nekrasov con il quale è stata paragonata da un critico a un rapporto amoroso. Questo terzo interlocutore è il popolo, immagine commovente e misteriosa, molto meno concreta delle precedenti; è quel lontano e ignoto amico il cui pensiero ispira la musa di Nekrasov agli slanci più potenti²².

Sono questi gli interlocutori immaginari di Nekrasov, e al suo posto si sarebbe potuto prendere qualunque altro poeta. Lo stesso timore di fronte all’interlocutore si potrebbe notare, ad esempio, in Leskov, nei prologhi alle sue rielaborazioni delle leggende: il loro stile e il modo in cui sono costruiti non è comprensibile se non si fa attenzione al fatto che l’autore polemizza costantemente con alcuni, cerca di convincere altri, tranquillizza, attira le simpatie verso i propri eroi e i loro comportamenti; si insinua nelle grazie di questo interlocutore immaginario a volte frenandosi come artista, altre, al contrario, sbalordendolo e intrattenendolo con le sue paroline e facezie. I poeti del nostro tempo, che si sono talvolta posti l’obiettivo di *épater le bourgeois*, ingannano il proprio interlocutore con i titoli dei loro libri: non ne hanno una grande considerazione, e in che modo sfavorevole ciò si riflette sulla qualità delle loro opere! Ma ora basta con gli esempi: sono tutti illustrazione del fatto che lo studio dei lettori fittizi, che si trovavano senza dubbio davanti agli occhi del poeta nel momento dell’atto creativo, può aiutarci a chiarire in qualche misura l’atto stesso. Dimmi con chi vai e ti dirò chi sei, recita un detto antico ma di dubbia correttezza. Non importa chi conoscerò per le casualità della vita; chiedetemi chi vorrei conoscere o quali sono le conoscenze a me care, e sulla base di queste, forse, potrete giudicarmi. Lo studio del lettore prende le mosse dallo studio del lettore immaginario. In alcuni casi si sovrappone con quello vero,

²² Relativamente a Nekrasov ho analizzato nel dettaglio tale questione in un apposito articolo (*Il poeta e il lettore in Nekrasov*), in corso di stampa [N.d.A.] – L’articolo di O. Bilec’kyj *Nekrasov i ego sobesedniki* [Nekrasov e i suoi interlocutori] è stato pubblicato su “Radjans’ke literaturznavstvo”, 1938, 1.

ma avviene di rado; in altri casi questo lettore è “un misterioso e lontano amico”, “un illuminato pronipote, giovane figlio di Febo”, “un amico della sacra verità”. Nel terzo caso, infine, il lettore è un misero ignorante e uno sciocco, rappresentante di quella folla dalla quale il poeta fugge cercando la solitudine, per incontrare se stesso, i posteri, la musa. L'idea del lettore immaginario permane anche in quest'ultimo caso e non solo perché non c'è lirica senza dialogo, ma perché senza dialogo non esiste alcuna arte.

4

Ma ecco che l'opera è uscita dallo studio del poeta, e dagli interlocutori immaginari è arrivata a quelli veri, balbuzienti, per il quale il poeta è un Aronne, è finita tra tutti quei pedestri che legano le ali della sua immaginazione. Per ora possiamo dividere l'ambiente che circonda il poeta in due: di un gruppo fanno parte i suoi ciechi sostenitori, dell'altro la maggioranza sorda. Il terzo gruppo, di giudici imparziali e critici obiettivi, è talmente piccolo e ininfluenza che non c'è nemmeno da parlarne. Al primo gruppo appartengono senz'altro i lettori di Werther, che indossavano in suo onore un frac blu, un gilè e dei pantaloni gialli, che avevano compiuto pellegrinaggi sulla sua tomba a Wetzlar, un cumulo di terra innalzato da un ingegnoso oste, che sogghignava tra sé e sé alla vista dei giovani signori che visitavano la falsa tomba e che, dopo la libagione commemorativa, con i pugnali sguainati ascoltavano un discorso in onore dell'indimenticato patrono di tutti gli innamorati infelici. All'inizio del XIX secolo avevamo i nostri Werther, diciassetenni, ma già con “un proprio modo di pensare”, moscoviti e di Charkiv, somiglianti a quelli di cui ha narrato A. Barymov nel suo bozzetto dalla cronaca di Charkiv degli anni Trenta²³; i pellegrini che si recano allo stagno di Lisa si danno il cambio con i moscoviti dal mantello alla Childe Harold e con i guerrieri caucasici dei racconti di Marlinskij²⁴, che lottano per il cuore delle vergini nel silenzio di remote province. Sarà poi il turno dei piccoli Onegin

e Pečorin, e, di nuovo, di viaggi al parco cittadino di Orël, diretti alla panchina dove Liza Kalitina sedeva con Lavreckij. E, alla fine, negli anni Sessanta, dei falansteri organizzati secondo i precetti di Černyševskij, ecc. Sfortunatamente lo storico del lettore russo dispone per ora di una quantità esigua di dati che testimoniano la passione epidemica per i libri russi, simile all'influenza wertheriana descritta da Appell; sappiamo poco di più degli ammiratori russi di Byron o Hugo, dei nietzschiani russi, degli estimatori russi di O. Wilde o del decadentismo francese, ma anche in questi casi le notizie in nostro possesso sono spesso frammentarie. Una certa fetta dei contemporanei giubila, trovando nel poeta un megafono che può dare voce ai loro sentimenti e desideri; un'altra rimane fredda, e la pratica dimostra che, tanto più è notevole il peso del poeta per le generazioni successive, tanto più gli è indifferente la maggioranza che lo circonda (ovviamente possono esserci delle eccezioni). Gli anni Venti e Trenta del XIX secolo vengono ostinatamente definiti nei nostri manuali come l'epoca puškiniana, sebbene Puškin e i suoi lettori nel piccolo ambiente letterario dell'epoca costituissero solamente un circolo molto modesto, difficile da distinguere a occhio nudo. Il lettore comune semplicemente non aveva sentore di questo circolo, sprofondato com'era nella lettura del *Vyžigin* di Bulgarin²⁵ o della *Famiglia Cholmskij* di Begičev²⁶; i giovani, ammaliati da Marlinskij e Benediktov²⁷, percepivano Puškin come un'autorità non comparabile a questi giganti della poesia. “Si parlerà di me in tutta la grande Rus’”, predisse il poeta in un componimento scritto poco prima di morire; sappiamo che questa predizione si realizzò a suo tempo, ma chiaramente non si riferiva al periodo immediatamente successivo alla morte di Puškin. I fatti sono noti: basterà ricordare la circolare del ministro degli

²³ “Kievskaja starina”, 1883, V, pp. 49-65 [N.d.A.].

²⁴ A. Marlinskij (pseudonimo di Aleksandr Bestužev, 1797-1837): scrittore russo, decabrista, autore di popolari racconti e romanzi storici romantici.

²⁵ Faddej Bulgarin (1789-1859): giornalista e scrittore russo, autore di popolari romanzi di carattere didattico e di costume (*Ivan Vyžigin*, 1829, *Pëtr Ivanovič Vyžigin*, 1831, ecc.).

²⁶ Dmitrij Begičev (1786-1855): scrittore russo. Era vicino al circolo di A. Griboedov, conosceva A. Puškin. Il suo primo romanzo, *La famiglia Cholmskij. Alcuni tratti dei costumi e del modo di vivere, in famiglia e da soli, dei nobili russi* (1832), fu stampato anonimamente con la collaborazione di N. Polevoj.

²⁷ Vladimir Benediktov (1807-1873): poeta russo, rappresentante del tardo Romanticismo russo.

affari interni, il conte Bludov, ai governatori, in cui proponeva loro di diffondere l'edizione postuma delle opere di Puškin per venderla a beneficio della famiglia del poeta. I governatori avevano inviato le liste di sottoscrizione ai questori ma, nonostante il grande rispetto per l'autorità dei governatori e dei questori, i piccoli borghesi non cedettero. A Pskov non si trovò alcun compratore; un questore di Akkerman²⁸ scrisse di aver cercato di convincere nobili, funzionari e mercanti ad acquistare le opere del signor Puškin, ma non si erano trovati acquirenti; nel governatorato della Bessarabia furono venduti in tutto diciotto esemplari, comprati perlopiù dai funzionari della cancelleria del governatore (poveri!); il governatore di Jaroslavl' restituì trentanove delle cinquanta copie che gli erano state inviate, ecc. Il lettore medio dell'epoca puškiniana non aveva alcuna necessità di Puškin, mentre ne aveva di Bulgarin, Senkovskij²⁹ e Marlinskij. Gli storici della letteratura russa, rispetto a tutti gli altri storici, ritengono meno valido per sé l'antico motto di scrivere *sine ira et studio*, e per questa indifferenza verso Puškin rimproverano aspramente il lettore russo degli anni Trenta. Curioso e inutile impiego di tempo! È quasi come mettersi a strigliare un cavallo che preferisce l'avena al gelato alla panna. Ci sono stati periodi in cui per il lettore russo la letteratura russa quasi non esisteva, e non parlo del lettore medio, ma di quello progressista. Tat'jana Larina e Sof'ja Famusova sono certo più colte del loro ambiente, ma a cosa servono loro Karamzin, Makarov³⁰, Dolgorukij³¹, quando hanno m.me Cottin³², m.me Genlis³³, Krüdener³⁴, Rous-

seau. Sarebbe curioso esaminare le modalità e le cause che hanno portato i lettori russi a interessarsi dei libri russi; forse ne verrebbe fuori che, tra le varie motivazioni, laddove hanno giocato un ruolo il patriottismo (e, talvolta, la semplice ignoranza di lingue straniere), il tentativo di trovare la chiave per decifrare l'attualità russa e ragioni simili, i giudizi estetici non avessero un ruolo di primo piano. Affascinato dai grandi maestri stranieri, il lettore russo poteva fare a meno dei tentativi più o meno fortunati degli apprendisti patrii. Puškin, ovviamente, non è da includere nel loro novero, ma persino lui trovò solo un piccolo gruppo di ammiratori, mentre i più gli rimanevano sordi e indifferenti.

Veniamo al terzo punto: il tempo crea un abisso invalicabile tra lo scrittore e il lettore. All'altra estremità di questo abisso, nella seducente lontananza del passato, brilla la luce accesa da uno scrittore ormai scomparso; questa luce attrae, e sull'abisso si cominciano a gettare ponti. Sopraggiunge il lettore della posterità, il lettore-selezionatore, giudice ed esegeta. Ne avremmo potuti rinvenire pochissimi tra i contemporanei dello scrittore, ma lì le loro voci non sono quasi avvertibili tra il brusio degli entusiasti e il freddo silenzio della maggioranza. Questo nuovo gruppo di lettori è caratterizzato da una proprietà che ne accomuna tutti i rappresentanti: il desiderio di far propria l'opera, di renderla utile per la propria quotidianità etica ed estetica, di trasfondere il suo sangue nelle vene rimpicciolite di un organismo un tempo giovane e potente. Arriva il lettore che definirei come un lettore che si impone. È finito il tempo della ricezione passiva, comincia la creazione originale. Nel *Don Chisciotte* si ricerca l'effigie dell'eterna antitesi tra idealismo e realismo, l'eterna tragedia dell'idealista che si scontra contro la rozza verità della vita prosaica; in *Amleto, principe di Danimarca*, si scopre una percezione del mondo caratteristica di un intero Paese, di un'intera epoca, ecc. In generale, l'imposizione si muove in due direzioni principali, non sempre simultanee.

Prima viene il lettore *che impone all'autore le proprie idee*. La percezione etica solitamente precede quella estetica, si capisce, nei casi in cui il lettore

mistico e sentimentale.

²⁸ L'attuale Bilhorod-Dnistrovs'kyj [N.d.T.].

²⁹ Osip (Julian) Senkovskij (pseudonimo: Baron Brambeus, 1800-1858): scrittore e giornalista russo, autore di popolari racconti, bozzetti, saggi, ecc.

³⁰ Michail Makarov (1749-1847): scrittore russo, ha raccolto leggende e storie popolari ma le sue pubblicazioni in questo campo non hanno alcun valore scientifico.

³¹ Ivan Dolgorukij (1764-1823): poeta russo, secondo la definizione di V. Belinskij "poeta sentimentale e satirico, distintosi non di rado per l'autentico umorismo russo" (V. Belinskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 13 tomach*, VII, Moskva 1955, p. 129).

³² Marie Sophie Cottin Ristaud (1770-1807): scrittrice francese, autrice di romanzi storici.

³³ Genlis (pseudonimo di Félicité Brûlart du Crest de Saint-Aubin, 1746-1830): scrittrice francese, autrice di romanzi sentimentali ed edificanti sulla vita del bel mondo popolari in Russia.

³⁴ Barbara Juliane von Krüdener (1764-1824): scrittrice francese [secondo altre fonti, tedesca; N.d.T.], autrice di opere di carattere

vuole rendere la propria percezione consapevole; per giustificare il proprio fervore per l'opera d'arte (i 'ciechi ammiratori' non ne avevano bisogno) se ne deve riconoscere l'utilità pratica. Manifestare la propria comprensione da un punto di vista etico è molto più facile che non motivare un giudizio estetico, ecco perché più di frequente si comincia imponendo un'idea. La critica russa degli anni Cinquanta e Sessanta offre abbondanti esempi di tale imposizione: la distanza temporale tra il lettore e lo scrittore in questo caso può essere facoltativa, se il lettore appartiene a un ambiente sociale diverso da quello dell'autore del quale fornisce un'interpretazione. Tale, ad esempio, è l'atteggiamento di Dobroljubov verso Ostrovskij e di Gončarov o Černyševskij verso l'*Asja* turgeneviana. Nella critica questa imposizione di idee si esprime nel tradurre le opere dalla lingua della poesia nella lingua della prosa; l'opera così tradotta può diventare, persino dopo aver perso la propria vitalità artistica, una vera e propria arma, uno slogan di partito, uno stimolo per il pensiero pubblicistico e filosofico.

Il lettore si accontenta temporaneamente di questa vita che è emersa a suo vantaggio nel prodotto del pensiero altrui; ovviamente, gli ammiratori del poeta tra i contemporanei non abbocheranno a quest'amo e si accontenteranno di un incosciente entusiasmo per l'opera (la finestra tramite la quale manifestano il proprio 'io' al mondo). Ma nemmeno il lettore dell'epoca successiva si accontenta di questo: o continua nell'imposizione di idee (caso raro), o inizia un lavoro di tipo diverso, lavoro anch'esso creativo, ma che va in un'altra direzione. Bisogna ricordare che, in questo momento, l'abisso tra l'opera e il lettore si è fatto ancora più ampio e profondo; nonostante tutti gli sforzi l'opera comincia a sbiadire e minaccia di diventare preda degli antiquari. Subentra la necessità di un suo rinnovamento non solo ideologico, ma anche artistico. Nel Medioevo, in Occidente e nell'antica Rus', le cose erano molto semplici: apparivano nuove redazioni che cambiavano la composizione, lo stile, talvolta anche la trama stessa dell'opera, in accordo con le nuove necessità. Il *Tristano* dei trovatori provenzali si è trasformato

nel *Tristano* di Gottfried von Straßburg³⁵ (come poi si è trasformato nel *Tristano* di R. Wagner); la *povešt'* sul saggio Akir nel XVI-XVII secolo è apparsa in una versione del tutto nuova, russificata; un frammento dell'epica antico-francese si è trasformato nei racconti russi del *lubok* dei secoli XVII-XVIII, ecc. Ma questa metamorfosi non è sempre possibile, né vale per ogni opera: il XIX secolo è molto scrupoloso al riguardo, e si può immaginare che tempesta di indignazione sarebbe sorta intorno al lettore che avesse avuto seriamente l'ardire di proporre, non come parodia, all'attenzione altrui un Gogol' o un Puškin corretti secondo i suoi gusti estetici. Ma sono possibili sotterfugi ed elusioni: la riscrittura viene compiuta in forma di articolo critico, di trattato storico. Ciò è particolarmente semplice in un'epoca che guarda con indulgenza alla critica soggettiva, alla quale viene permesso di raccontare semplicemente dei riflessi di quanto ha letto nell'anima del lettore. Definiremo questi lettori *lettori che impongono le immagini*. Nella nostra letteratura tali sono, ad esempio, Merežkovskij, autore di libri su Gogol' e Lermontov, I. Annenskij, autore del *Libro delle immagini*, Bal'mont, autore delle *Vette montane*, e molti altri. A quanto detto devo aggiungere due precisazioni. In primo luogo, utilizzo il termine 'imposizione' privandolo di quella sfumatura dispregiativa che ha nel nostro parlare quotidiano. In secondo luogo, mi aspetto, ovviamente, un'obiezione: Lei ha parlato di lettori, ma tutti gli esempi riportati sono tratti da studi critici. È verissimo: ma forse un critico non è un lettore? La storia della critica per una sua parte consistente deve confluire nella storia del lettore e così, finalmente, ne chiarirà il posto nell'impianto storico-letterario generale. Solitamente gli storici della letteratura ricordano i critici o per caratterizzare l'epoca storica (aspetto che non rientra tra i compiti della scienza storico-letteraria), o ne riportano il parere quale voce autorevole (il che non può valere per un ricercatore scientifico) o, infine, li ricordano poi, per confutarli, per mostrare l'erroneità del loro giudizio (cosa anch'essa inutile, perché a suo modo

³⁵ Gottfried von Straßburg [Goffredo di Strasburgo] (fine XII-inizio XVIII secolo): poeta tedesco, autore di un poema incompiuto su Tristano e Isotta.

la critica ha sempre ragione, così come ha sempre ragione il lettore). Il Gogol'-romantico, diventato negli anni Cinquanta definitivamente il Gogol'-realista, si trasforma a fine secolo in Gogol'-simbolista; l'originale Crispin-Chlestakov³⁶ da picaro e truffatore si fa incarnazione del diavolo, trasformazione del tutto logica, visto che non si parla di uno studio scientifico di Gogol'. Arriverà, infine, un'epoca in cui il lettore, assolutamente insoddisfatto del suo vecchio ruolo passivo, prenderà la penna in mano; a quale scopo, lo vedremo ora.

5

Siamo arrivati al quarto gradino, particolarmente tipico, ad esempio, del nostro tempo, anche se sarebbe meglio dire del passato recente, visto che il lettore attuale è un'entità non solo non ancora studiata, ma, semplicemente, ancora informe. Come definire i lettori di questo quarto gradino? Userei l'epiteto che mi è appena sfuggito mentre parlavo dei lettori che impongono le immagini: *lettori che hanno preso la penna in mano*. Solo questo quarto gruppo prenderà in mano la penna non per rielaborare, completare, modificare l'opera altrui e consegnarla con modestia agli altri, senza cancellare il nome dell'autore originale. No, questi lettori vogliono creare in prima persona, e se non basta l'immaginazione, verrà loro in aiuto la memoria da lettori e l'arte della combinazione, acquisita grazie all'esercizio e talvolta sviluppata a punto tale che è difficile distinguerli dagli scrittori autentici, dal talento innato. Questi lettori-autori appaiono perlopiù al tramonto delle grandi epoche letterarie e storiche: li ritroviamo tra gli alessandrini, negli ultimi secoli dell'antica Roma, ma non sono necessariamente messaggeri del declino e della corruzione. Di lettori simili ne conoscono anche il Medioevo e il Rinascimento: possono sempre comparire in un ambiente culturale o in un gruppo che ha accumulato un certo patrimonio di acquisizioni artistiche e ha raggiunto una certa raffinatezza, che di solito conduce all'ecclettismo e al declino della fantasia. Le opere di questi lettori a volte possono avere una struttura estremamente primitiva: si trat-

ta di centoni, compilati con brani di Virgilio, della tragedia di un ignoto autore bizantino attribuita a san Gregorio, *Christus patiens*, integralmente intessuta dai versi di Licofrone, Eschilo e, soprattutto, Euripide, che in alcuni punti si mescolano con delle massime tratte dai vangeli di Matteo, Marco, Luca, Giovanni, dai vangeli di Nicodemo, Giacobbe e altri apocrifi. Stupisce la pazienza con la quale l'autore del XII secolo ha ordito duemilacentosessanta versi, e l'abilità con la quale ha collegato questi versi per esprimere un nuovo contenuto; noi, ovviamente, siamo propensi a considerare con alterigia questo pedante bizantino, forse perché, grazie allo zelo degli ultimi editori, ci è ora svelato il segreto della sua pubblicazione. I lettori del XIX e del XX secolo, al pari dell'autore della tragedia bizantina, si trovano in una situazione migliore, introducendosi con coraggio nella letteratura, nella quale si muovono con l'aspetto di autentici scrittori, soprattutto se si vedono intorno una società composta da loro simili. Ma sono indispensabili una grande delicatezza e spirito d'osservazione per essere in grado di discernere questi lettori-autori dagli autentici scrittori. Esistono scrittori che leggono poco e sono indifferenti a tutti i libri che non siano i loro. Ma ci sono anche scrittori autentici, coltissimi in campo letterario; imitano e prendono in prestito, ma, in ogni caso, la fonte della loro ispirazione non è un libro di qualcun altro, e la combinazione degli elementi ricavati da quanto letto, con quelli dedotti da quanto vissuto, trova in loro compimento secondo leggi diverse da quelle dei lettori che hanno messo mano alla penna. La questione che riguarda questi ultimi necessita di un'analisi dedicata, e riporterò ora solo il primo esempio che mi è venuto in mente, sottolineandone preventivamente la possibile soggettività.

Penso a un nostro famoso contemporaneo, ben noto in Russia, Anatole France, in cui le capacità di un lettore assennato e di talento superano chiaramente, secondo me, quelle dell'autore-poeta. Di solito consideriamo l'immaginazione creativa come il tratto distintivo di un autentico poeta. A. France lo sa, e tanto più si dispiace di non esserne dotato. "Je n'ai point d'imagination, et ma véracité est ma vertu forcée" ammette egli stesso nei suoi roman-

³⁶ Crispin, protagonista dell'opera di Lesage *Crispin, rival de son maître* (1707).

zi, costringendo i propri protagonisti o a lamentarsi della mancanza di fantasia, o persino a negarne la stessa esistenza. La cosiddetta arte di A. France è una biblioteca ampia e selezionata con gusto, della quale è amministratore servizievole e cortese, con la testa piena di citazioni e di impressioni letterarie derivate dalle opere di tutti i paesi, i secoli e i popoli: non è un caso che in un qualche scritto definisca i libri l'oppio dell'Occidente: dopo aver fumato quest'oppio, inizia a fantasticare, e nelle sue fantasticherie non ci sono impressioni della realtà che ha preceduto il sogno, ma di libri, talvolta ripetuti con la scrupolosità di una totale fiacchezza creativa. Questo "bibliotecario in poesia" (l'espressione è di un critico francese) non è un caso che sia figlio di un venditore di libri. Grazie agli articoli e alle note di Renard, Larroumet, Deschamps, Delaporte, Poté, Ernest Charles, G. Michaut³⁷ i segreti della sua arte ci si stanno piano piano svelando. Ogni romanzo di A. France è una specie di centone degli autori più disparati. Ciò vale non solo per romanzi come *Taide* (sul quale E. Charles nota: "C'è qui qualcosa che non sia un'imitazione o una rivisitazione?") o *La rosticceria della regina Piedoca*, ma anche per romanzi della vita contemporanea, come *Il delitto di Sylvestre Bonnard*, intessuto dell'articolo di Renard *Quindici giorni in Sicilia*, di reminiscenze di Baudelaire, Mérimée, A. Theuriet, E. About, A. Daudet, integrati da impressioni derivate da litografie, incisioni e disegni, comunque, di nuovo, da creazioni altrui. La cosa più curiosa è che lo stesso A. France conosce bene questa sua particolarità e, nel quarto libro della sua *Vita letteraria*, ha inserito due note dal titolo paradossale e provocante di *Apologia del plagio*. Certo, non difende il plagio rozzo e primitivo; in sostanza fa valere il proprio diritto, quello del lettore, di mettere mano alla penna. È buffo che questa 'apologia', pur non essendo essa stessa un plagio, sia quanto meno un ricordo di quanto letto tempo prima nell'opera di C. Nodier *Questions de littérature légale*, che ne ha sorprendentemente anticipato il pensiero.

Se, nonostante questo, A. France affascina gli

altri e, egli stesso 'lettore', ha intorno a sé un significativo gruppo di lettori-ammiratori, in questo non c'è nulla di straordinario: forse non appaiono talvolta delle belle vegetazioni parassitarie sul tronco e sui rami di una vecchia quercia? Ma vivono grazie a fluidi altrui. L'analogia, si capisce, è solo esteriore, poiché per il lettore che ha messo mano alla penna non solo è estranea la fonte della vita artistica, ma anche le sue manifestazioni. Se A. France non fosse un esempio convincente dal punto di vista di qualcuno, non è comunque l'unico esempio: la letteratura dell'Europa occidentale e russa della fine del XIX-inizio XX secolo brulica di opere dello stesso tipo di *Taide* o del *Delitto di Sylvestre Bonnard*. Il lettore, se non ha ancora distrutto lo scrittore, in ogni caso lo ha fortemente limitato con le proprie produzioni. L'insegnamento di Nietzsche "Schreibe mit Blut und du wirst erfahren, dass Blut Geist ist"³⁸ suona strano per i lettori che non desiderano comprendere il sangue altrui, giacché questo non è compito facile. Questi *Müßiggänger*³⁹ preferiscono palinsesti scritti con l'inchiostro, e non col sangue. Il nostro atteggiamento altezzoso verso, ad esempio, la letteratura bizantina del XII-XIII secolo sarà abbandonato dai nostri discendenti: le siamo di gran lunga più vicini di quanto non pensassimo e pensiamo. Ma la valutazione della letteratura contemporanea non rientra, ovviamente, nei miei compiti.

Uno storico della letteratura, nel prendere in esame i fenomeni letterari di qualsiasi epoca, dovrebbe, a mio avviso, inserire 'i lettori che hanno preso in mano la penna', per quanto possibile, in un gruppo specifico, senza confonderli con gli autori autentici. Certamente anche questo quarto gruppo di lettori a uno studio approfondito apparirà eterogeneo: gli autentici lettori-centonisti vi convivono con quelli che manifestano velleità artistiche e in una certa misura le giustificano, ecc. Ma la cosa principale che vorrei sottolineare è la necessità di passare a sforzi reali per raccogliere, classificare e analizzare i materiali sulla storia del lettore. Uno studio sperimentale sul lettore contemporaneo sarà, quindi, un ausilio di non secondaria importanza per la sua storia, così come lo

³⁷ Si vedano i risultati di questa critica nel libro: G. Michaut, *A. France, étude psychologique*, Paris 1922, p. 142 e seguenti [N.d.A.].

³⁸ Scrivi col sangue e ti convincerai che il sangue è spirito [N.d.A.].

³⁹ Perdigiorno [N.d.A.].

studio dei dialetti moderni getta luce sul lontano passato della lingua. Non c'è bisogno di darsi per vinti di fronte all'apparente scarsità di materiale: se ne troverà a sufficienza nelle memorie, nella corrispondenza, negli inventari, nei cataloghi librari e, infine, nelle stesse opere d'arte. So che il compito che ho posto non è semplice e, certamente, richiederà sforzi collettivi per essere risolto. E, probabilmente, la soluzione non è vicina. Ma sono assolutamente convinto che anche solo dei tentativi in questo campo siano opportuni e necessari.

www.esamizdat.it ◇ O. Bilec'kyj, *A proposito di uno dei compiti più urgenti della scienza storico-letteraria. Lo studio della storia del lettore*. Traduzione dal russo di N. Albanese (ed. or.: A. Bileckij, *Ob odnoj iz očerednych zadač istorikoliteraturnoj nauki. Izučenie istorii čitatelja*, "Nauka na Ukraine", 1922, 2, pp. 94-105. Traduzione dall'edizione Idem, *V masterskoj chudožnika slova*, Moskva 1989, pp. 112-126) ◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 255-267.

◇ **O. Bilec'kyj, *On One of the Most Urgent Tasks of Historical-Literary Science. The Study of the Reader's History*** ◇

Translated by Noemi Albanese

Abstract

Italian translation of *Ob odnoi iz ocherednykh zadach istorikoliteraturnoi nauki. Izuchenie istorii chitatelia* by Aleksandr Beletsky (Oleksandr Bilec'kyj).

Keywords

Literary Science, History of Literature, Reader, Literary Milieu.

Author

Oleksandr Bilec'kyj (1884-1961) was a leading expert in Ukrainian poetry and theatre, as well as in Comparative Literature. He graduated at Charkiv University in 1907. He subsequently taught at Charkiv University, Kyjiv University and in Soviet times he received a position as a researcher at the Academy of Sciences of the Ukrainian Soviet Socialist Republic, where he became the director of the Literature Institute at the end of the Thirties. In the Twenties, he began to publish his important articles about new trends in Ukrainian poetry, presenting for the first time from a critic's point of view such leading figures as Maksym Ryl's'kyj and Pavlo Tyčyna. He was one of the first scholars who analyzed the specificity of Ukrainian literature in the broader context of world history and culture. His theoretical works were a fundamental basis for the development of contemporary Ukrainian studies.

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 include 20th-century Russian literature, theory and practice of *skaz*, forms at the crossroads of prose and poetry in underground Soviet literature, and prose metricalization. She is the author of *Compagni di sopravvivenza. Culto della parola e dissenso estetico nell'underground sovietico* (2020) and a board member of “Studi Slavistici”.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2023) Noemi Albanese



Verso una nuova teoria¹

Jurij Meženko

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 269-278 ◇

Dalle spighe della nuova vita
intrecciano un covone rigoglioso.
(poeta sconosciuto della “Seljans’ka pravda”)

L’ANTICO detto sul vino nuovo negli otri vecchi è veritiero anche quando lo si applica alle belle lettere. Il tradizionalismo è da sempre nemico della creatività, e mostra con più forza il suo volto conservatore proprio in quei tempi, come il nostro, in cui compaiono nuove forze, giovani, cuori focosi, menti fresche, che pur non conoscendo i poeti persiani e arabi e ignorando la saggezza di Gialal al-Din Rumi sono pieni di energie creative ed estasi per la vita.

Siamo messi dalla vita stessa davanti all’impellente necessità di rifiutare i vecchi costumi e i gusti desueti. Effettivamente, non è molto semplice abbandonare i cosiddetti classici in virtù dei nuovi autori, creatori magari di un solo opuscolo, il quale, se paragonato ai voluminosi romanzi di Panas Myrnyj², sembra un misero insettucolo. E non c’è da stupirsi se ora la generazione più giovane che ancora non ha delle tradizioni, e comunque non è interessata a crearne di nuove, rigetta tutto ciò che chiamano psicologia o psicologismi e legge e scrive cose in cui si trova psicologia senza ‘ismi’ o ‘ità’.

Dopo questa introduzione sarà del tutto naturale e comprensibile la comparsa dei liquidatori dell’arte di Kyiv³, i quali con la mano destra liquidano e con la

sinistra scrivono poesie liriche, che, anche se sgraziate e spesso poco riuscite, sono comunque piene di estasi per la vita e di creatività. E parallelamente a questi liquidatori viene alla luce un articolo *naïve* e paradossale come quello di V. Korjak sulla fine della letteratura ucraina⁴ (e io, leggendolo, cercavo di capire più a fondo: non solo quella ucraina, ma quella mondiale), in cui, anche se senza prove convincenti, viene espressa una dura e giusta opinione sulla morte del vecchio. Questa vecchia arte che soddisfaceva i nostri padri, e anche noi fino a cinque o dieci anni fa, è diventata ora estranea alla nostra vita. I temi e le parole, le opinioni e le espressioni, le idee e la loro manifestazione: queste due parti che costituivano la vecchia letteratura nel corso di un centinaio di anni di simbiosi si sono adattate così bene l’una all’altra da creare una vera e propria armonia, che trovò compimento nell’arte dell’epoca simbolista.

L’arte del passato⁵ non si è posta obiettivi chiari e specifici come quella del presente, ma in modo semiosciente si è adattata alla vita (sebbene a volte si sia contrapposta a essa) e ha prodotto il suo ‘credo’ nel corso di lunghi anni. Di conseguenza, l’arte del passato ha accettato l’ideologia dominante (al tempo quella borghese) e, servendo quest’ultima, ha sviluppato il suo lato formale così che la psicologia consumista borghese potesse trarne una soddisfazione estetica. È in questa estetica pura che l’arte

¹ Nota della redazione: la redazione di “Červonyj šljach” non è d’accordo con le conclusioni di Jurij Meženko, difensore del formalismo nell’arte, e considera l’articolo, contrariamente a quanto affermato dall’autore, polemico. Inoltre, esprime la propria prospettiva contraria, che è stata presentata nella rivista “Plužanyň” con l’intento di avviare una discussione sulla questione.

² Panas Myrnyj (1849-1920) è stato uno dei principali autori del realismo ucraino della seconda metà dell’Ottocento [N.d.T.].

³ Semenko, Mykola Tereščenko, Slisarenko, Škurupij e altri giovani. [Mychajlo Semenko (1892-1937) fu un influente poeta ucraino, figura chiave del cosiddetto Rinascimento Fucilato e pioniere del futurismo. Fondò gruppi d’avanguardia, ma la sua dissidenza politica lo portò alla prigionia e all’esecuzione. Mykola Tereščenko (1898-1966), poeta ucraino, abbracciò il realismo socialista dopo

essere stato inizialmente influenzato dal simbolismo. Oleksa Sli-sarenko (1891-1937), poeta e scrittore ucraino, fu influenzato dal simbolismo e divenne un editore a Charkiv negli anni Venti. Pubblicò poesie simboliste, prose in stile americano e racconti per bambini. Perseguitato durante il terrore stalinista, fu arrestato e giustiziato nel 1937. Geo Škurupij (1903-1937), poeta ucraino, fu un influente esponente del futurismo. Inizialmente gioioso, il suo stile virò verso un più cupo neoromanticismo. Fu arrestato nel 1934 e condannato a morte, probabilmente a causa della sua critica alla collettivizzazione forzata dei contadini. N.d.T.]

⁴ “Knyha”, č. 2.

⁵ Non è ovviamente l’espressione più esatta, perché è ancora troppo fresca, ma la utilizzo come termine convenzionale.

ha visto i suoi maggiori traguardi, ed è andata così perché alla coscienza del consumista giungeva per prima cosa la forma, all'inizio la forma e sopra ogni cosa la forma. Questa forma, d'altronde, ha talmente coperto di se stessa ogni altra cosa che si sono create scuole di puro formalismo, dove ci si dimenticava di parlare del tema, del contenuto, dell'idea, conoscendo la forma e guardando solamente alla forma.

Un ruolo non di poco conto ha svolto in questo la scuola di Potebnja, ma non sono tanto le cause che dovrebbero interessarci, quanto le conseguenze. E ciò che al giorno d'oggi si è fatto estraneo, che si è allontanato nel passato, con tutta la perfezione della sua tecnica e l'eccezionale rifinitezza della sua forma, con il suo perversamente inappuntabile estetismo è ormai diventato, seguendo la logica della vita, morto, inutile e, soprattutto, incomprensibile.

Lo stretto legame, la dipendenza funzionale della forma dal contenuto ha raggiunto il culmine nelle affermazioni di quella scuola che sostiene che:

Ogni nuovo contenuto si presenta necessariamente nell'arte come forma; il contenuto che non si incarna in una forma, cioè che non ha trovato una sua espressione, non esiste nell'arte. Più esattamente, ogni varietà di forma è di per sé l'apertura di un nuovo contenuto, poiché non può esistere una forma vuota, quando per forma intendiamo per definizione una forma di espressione relativa a un qualche contenuto⁶.

Mettendo da parte alcune affermazioni paradossali e troppo teoriche di questa scuola sul primato della forma, dobbiamo accettare la formula riportata, poiché questa, probabilmente, è tra le prime a indicare la strada verso uno studio obiettivo dell'opera letteraria. Questa non ha una visione comprensiva del processo creativo, dal momento che tace su una sua componente così centrale come le precondizioni sociali della creazione. Ma, come vedremo più avanti, queste ultime influenzano la forma solamente attraverso il contenuto, e non immediatamente (cioè 'tanto-quanto'), e perciò la scuola dei formalisti o non studia le precondizioni sociali, o riserva a queste un posto di poca importanza. Prendiamo la formula di Žirmunskij, e iniziamo lo studio delle correnti letterarie, delle scuole e dei vari gruppi

⁶ V. Žirmunskij, *Zadači poetiki*, "Načala", 1921, 1.

a partire dall'analisi delle loro emanazioni formali, giungendo a osservare il contenuto solamente quando ormai la forma è stata tanto valutata e analizzata attraverso uno sguardo oggettivo da non poter abbracciare il contenuto, al quale dobbiamo applicare un criterio sociale. Lo studio della letteratura non si può limitare al solo contenuto, e l'opera letteraria (come dei grandi maestri, così come dei piccoli dilettanti di ogni scuola o corrente) giunge con invariabile necessità alla comprensione della forma. In mancanza di questo lo scrittore rimane, per così dire, senza nutrimento, senza vele e, incapace di sottomettersi all'elemento creativo estatico, fornirà immagini individualistiche (non solo individuali) che mancano di un principio organizzativo (per esempio, V. Poliščuk⁷ in alcune opere). Un certo grado di tradizionalità, senza la quale non è possibile nemmeno immaginarsi una comprensione dell'opera da parte delle masse, deve sempre svolgere il ruolo di elemento conservatore, e naturalmente si oppone a ogni innovazione. Una determinata componente conservatrice è presente in ogni opera artistica (non solo letteraria, in qualsiasi opera d'arte) e reprime l'attrazione per le manifestazioni anarchiche. "L'opera d'arte è allo stesso tempo individuale e naturale; in essa il caos traspare attraverso i sottili strati della creazione"⁸. Da ciò ne consegue che la forma, per sua stessa natura, è conservatrice.

E non solo nella forma dell'opera artistica si nascondono i germi dell'antiprogressismo, non solo la forma è portatrice e custode della psicologia conservatrice, ma lo stesso in buona misura si può dire anche dell'immagine, alla quale vorrebbero tanto aggrapparsi i nuovi poeti e le nuove scuole poetiche. Queste competizioni sono una tarda conseguenza del simbolismo: di una scuola già rifiutata dai giovani, ma, da come vediamo da questo esempio, che non ha ancora fatto il suo tempo. Se anche ammettessimo in poesia il primato dell'immagine (nel suo senso artistico e non utilitaristico-sociale), dovrem-

⁷ Valer'jan Poliščuk (1897-1937) è stato uno scrittore e critico letterario legato alle avanguardie, tra le voci più note del "Rinascimento Fucilato". Si unì al gruppo di scrittori proletari Hart nel 1923 e nel 1925 fondò il gruppo Avanhard [N.d.T.].

⁸ V. Žirmunskij, *Kompozicija liričeskich stichotvoorenij*, Peterburg 1921, p. 8.

mo dunque accostare la poesia alle arti figurative e insegnarne la storia dal punto di vista dell'evoluzione dell'immagine. Ma in realtà l'immagine è molto poco mobile per sua natura: di generazione in generazione, di creatore in creatore le immagini passano il più delle volte immutate e in questo modo apportano all'opera un elemento fortemente tradizionalista. Approfondendo una certa era ci convinceremmo piano piano che queste immagini, che avevamo attribuito al poeta, si servono di prestiti da altre, a volte senza alcun cambiamento. Cosa lasciare dunque ai poeti e alle scuole poetiche? I metodi della disposizione e della lavorazione del materiale letterario devono (e in realtà è già così) occupare maggiormente l'attenzione del poeta rispetto alla creazione di nuove immagini. Le 'immagini' offrono molte più reminiscenze di altre immagini che possibilità di pensare attraverso di loro⁹.

Dunque, in questo legame tra forma e contenuto si trova la ragione della distanza dell'arte contemporanea dalla vita. Nell'arte la nostra epoca non può ammettere solo il divertimento, solo l'ammirazione estetica e accostarsi a quelle opere che sono diventate oggetti da esposizione con gravosi requisiti. Certamente si possono trovare delle opere isolate che possano essere consone alla nostra epoca di giganteschi movimenti e grandi conquiste, ma questi rari casi confermano solamente l'opinione che ho qui espresso.

* * *

Difficile sciogliere questo nodo intricato che unisce la forma e il contenuto, ed è per questo che ogni epoca attraversa così dolorosamente i momenti di trasformazione, adattamento e consapevolezza dell'arte. La complessità di questi tre ultimi momenti inizia sempre là dove la questione tocca il tema della forma e del contenuto. Ritengo che la causa consista nel fatto che ancora nessuna delle scuole, nessuno

degli sperimentatori si sia seppur minimamente avvicinato a una formula esauriente, una formula che tutte le altre scuole e persone avrebbero dovuto accettare o non accettare, ma con la quale avrebbero dovuto fare i conti e iniziare a elaborare le proprie teorie.

L'incertezza che pervade questa parte della filosofia dell'arte (in questo caso, della letteratura) ci costringe a tornare costantemente alle domande fondamentali o, si potrebbe dire, primitive sulla precedenza del contenuto sulla forma o sul significato dell'emozione estetica. Tutto ciò avviene esclusivamente a causa dell'assenza di una concezione solidamente stabilita e di una teoria accettata della creazione della forma.

La nostra generazione, nata in un'epoca di inusitato cambiamento dei valori e segnata da una trasformazione categorica della visione del mondo, si è ritrovata in questa situazione. Rinnovando ogni cosa e facendo a pezzetti la vita in ogni sua più piccola tradizione, i creatori del nuovo si sono trovati in una posizione particolarmente delicata: davanti al muro della rigidità psicologica e del conservatorismo estetico. La nuova vita si impossessa di una sempre maggiore quantità di sentimenti, individuali e collettivi, di nuove esigenze, interessi e ideali che riempiono la vita quotidiana anche del più piccolo elemento della società: è naturale che tutto ciò a un certo punto giunga al momento che chiamiamo arte e che nel suo rapporto critico verso tutto ciò che è passato debba trovare dentro di sé la forza per poterla giudicare e per tracciare il giusto cammino verso il futuro. E la prima domanda che si pone davanti ai qualificatori dell'arte riguarda proprio la forma e il contenuto.

Ritengo che non sia ora il caso di risolvere questo problema, ancora a tutti oscuro, ma il mio compito è sottolineare in questo un unico elemento, che ora si rivela particolarmente difficile, e forse fare una previsione per i tempi più prossimi, poiché abbiamo ancora troppi pochi dati per fare previsioni lontane.

La nostra epoca è particolarmente interessante e preziosa poiché evita risolutamente il confronto con la vecchia. Quando sono arrivati i simbolisti, questi hanno preso i loro modelli dal passato, dal

⁹ V. Šklovskij, *Iskusstvo kak priëm*, in *Poëtika. Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka*, II, Petrograd 1919, p. 102. In generale in queste righe e non soltanto in questa citazione l'autore del presente articolo si è avvicinato molto alla formula di V. Šklovskij. Non ritenendo possibile per circostanze tecniche addurre qui esempi relativi alle sue affermazioni, l'autore si augura in tempi brevi di dedicare un articolo a parte a tale questione.

romanticismo, e la loro protesta contro il realismo, il naturalismo e il nichilismo si è rivolta naturalmente al misticismo medioevale e alla ricercatezza della forma, com'era stato con lo pseudoclassicismo. I futuristi cercavano (non nei temi, ma nella psiche) lo stato selvaggio originario, che doveva fornirgli l'immediatezza dell'ispirazione artistica.

L'epoca rivoluzionaria non cerca tradizioni. Il vecchio è per la storia, noi siamo nel presente, il presente non ha ancora avuto luogo, e perciò l'arte del presente dev'essere senza precedenti. Da qui il cammino verso tutti quei numerosi esperimenti che si facevano contemporaneamente nelle officine, nei Proletkul't, negli studi rivoluzionari e così via. A un primo sguardo sembra che non ci sia un retaggio concreto, ma, in realtà, è stato svolto un lavoro intenso, di grande significato. Si è giunti a una trasformazione del criterio di valutazione dell'arte del passato. Lo si può giustamente definire criterio di coscienza di classe. Un'altra questione è se esso sia rigorosamente scientifico o se manchi il bersaglio in diversi punti. La sostanza è più profonda. Sarebbe meglio sbagliarsi con decisione che oscillare ed esitare senza creare alcunché. E in questo troviamo le giustificazioni del presente.

Al momento non mi interessa esaminare dettagliatamente questo criterio, perché lo ritengo in generale di secondaria importanza; molto più importante è quanto effettivamente ha contribuito all'arte. Dobbiamo chiederci quali progressi, anche solo in termini di principi e non necessariamente sotto forma di opere, la cultura abbia tratto da questo criterio artistico. In questo, dobbiamo cercare la vera essenza di tutto ciò che, con notevole intensità, si è verificato negli ultimi anni, durante un periodo di grande rovina e allo stesso tempo di grande creatività.

Era naturale che la rivalutazione dell'arte sarebbe iniziata non dalle opere, ma dalle teorie. Si cercava un principio giusto e sano o, più semplicemente, uno slogan da lanciare alle masse, che desideravano creare e non avevano nessuna indicazione da seguire. Si arrivò a uno slogan di questo tipo: a) un contenuto che avesse coscienza di classe; b) un tema rivoluzionario e di agitazione. Il passo successivo nella negazione del vecchio era l'eliminazione della prece-

dente filosofia dell'arte, che rendeva eccessivamente difficile per il nuovo creatore sia il processo creativo, sia quello di consumo. Non rammenterò qui le fasi di quella ricerca, poiché in seguito a questi principi tutto è andato in modo piuttosto conseguente e impeccabilmente logico. Passiamo immediatamente all'ultimo stadio, quello grazie al quale il movimento si è proteso in avanti ed è iniziata la spinta verso le profondità.

* * *

Uno dei teorici dell'arte di oggi, tra la schiera di quelli che cercano una risposta al fatidico dilemma della cultura contemporanea, esprime in questo modo il suo pensiero: "il contenuto non si distingue dalla forma, e, infine, il resto si definisce come logica fondamentale dello sviluppo sociale, come funzione dell'economia sociale e allo stesso tempo delle forze produttive"¹⁰. Mentre il fondatore del simbolismo russo come scienza (Andrej Belyj, uno di coloro contro i quali si schierano gli autori della rivista "Šljachy mystectva") scrive: "Quando parliamo della forma dell'arte, non pensiamo a ciò che la distingue dal contenuto. L'inseparabile unione di forma e contenuto è un canone dell'estetica"¹¹. Ovviamente, non c'è nulla da discutere. La forma e il contenuto non esistono separatamente. Due diverse visioni del mondo, una materialista e marxista e l'altra mistica e simbolista, sono giunte alla stessa conclusione. Entrambe, sebbene da premesse diverse — la prima dalle forze di produzione e la seconda dall'estetica — sono arrivate alla necessità di unire i due concetti, che, anche se non erano mai stati esplicitamente ostili l'uno all'altro, avevano causato continue incomprensioni interne.

Ma queste due formule, forse apparentemente simili, in realtà sono del tutto diverse. Le affermazioni della scuola simbolista provengono dal contenuto, dall'estetica, in quanto elemento che forma la materia. Il fondamento sta nell'autonomia dell'estetica (una, per così dire, delle leggi della natura) che regola la forma. Qui si nasconde la negazione della teoria

¹⁰ V. Korjak, *Forma i zmist*, "Šljachy mystectva", 1922, 2 (4), p. 45.

¹¹ A. Belyj, *Princip formy v èstetike*, in Idem, *Simvolizm*, Moskva 1910, p. 175.

di Potebnja, che il simbolismo ha quasi del tutto accolto, e che ha messo in evidenza ovunque. Perché molti contenuti, inseriti dai consumatori dell'arte all'interno dell'opera, non creano né in una semplice somma, né in un'unione organica un solo contenuto, e perciò non possono diventare un elemento creativo per un'unica forma¹². La teoria simbolista tendeva al misticismo, dal quale era venuta e, come reazione contro questo vicolo cieco, aveva attirato decine (se non centinaia) di 'ismi' che spingevano sistematicamente l'arte verso i *ničevoki* e i pan-futuristi¹³. Era chiara la necessità di risolvere non dico la crisi, ma in ogni caso questo groviglio, che si era originato nei saloni dell'intelligenza, la quale si occupava dell'arte non come di un problema creativo, ma come di un'occupazione che non richiedeva né conoscenze, né talento. La questione non solo non era stata risolta, ma addirittura resa più complessa.

Per questa ragione la formula di V. Korjak è per noi molto preziosa: questa, come richiedono le circostanze, deve districare l'eredità del simbolismo. Avrebbe dovuto mettere fine a tutte le incertezze e le controversie delle teorie precedenti. È mossa da una nuova vita, una nuova visione del mondo di classe e ne porta su di sé tutti i segni, ma, ne sono certo, non solo non risolverà, anzi ripeterà l'errore del simbolismo.

La formula di V. Korjak ammette l'indivisibilità del contenuto dalla forma e sottolinea l'indipendenza del contenuto dallo sviluppo sociale. Quest'ultima idea, che si può paragonare alla formula di Belyj, è nuova (sebbene non si contrapponga alla vecchia) in quan-

to il simbolismo si è sempre dimenticato di parlare di contratti sociali. Invece, i rapporti di interdipendenza tra il contenuto e la forma rimangono oscuri. Proprio da opinioni diverse alle volte si possono cogliere, o meglio, bisogna cogliere, delle allusioni, in questo caso al fatto che si tratta di un nucleo concettuale, o di un'idea della scuola simbolista e di tutti i suoi discendenti, della quale ora vivono gli ideologi conservatori e i dilettanti dei gruppi di provincia, contro i quali lo stesso Korjak ha combattuto con fervore.

In entrambe le formule proposte si incontra un naturale desiderio di abbandonare le teorie dualistiche e trovare un punto di vista monistico. Il distinguo, tuttavia, non ha inizio neppure dopo che si è accettato il monismo. Il mistico-spiritualista ammette il primato del contenuto e la cosa non ci sorprende in quanto la forma è l'incarnazione casuale e temporanea di un'idea eterna, mentre il marxista-materialista sottolinea il ruolo organizzatore del contenuto, preferendo la stabilità del contenuto alla mutevolezza della forma. E questo si può accostare all'affermazione secondo la quale "ogni arte ha i suoi segni particolari, indipendenti dal materiale". Dunque, il contenuto è definito dal materiale in base alla forma della sua espressione¹⁴. Qui il momento di distinzione tra contenuto e forma appare del tutto oscuro. La scolastica tradizionale soffocò inizialmente il pensiero spontaneo. La ricerca di una formula monistica al tempo del simbolismo era stata provocata dalla teoria sui macro e microcosmi, che vengono scoperti solamente alla maniera simbolistica. La teoria dello spirito universale richiedeva una formula spiritualistica-monastica dell'arte.

La nostra epoca, dominata dal materialismo, richiede una revisione, non ascetica come quella della rivista "Šljachy mystectva", ma portata a termine logicamente con tutte le conclusioni e le convenzioni del caso. Non abbiamo ancora un sistema pienamente costruito sulla teoria dell'arte e perciò non dovrebbe stupire che ogni teorico e studioso debba ogni volta ripercorrere tutto il cammino delle argomentazioni teoriche e ricavarne delle conclusioni. Ovviamente, ciò è anche causa di errori e deviazioni.

Lo studio di queste due formule mi ha condotto

¹² Ora la teoria di Potebnja, a quanto pare, riscuote un significativo interesse, perché a questa, anche se spesso inconsapevolmente, e a volte con un approccio oppositivo, si rivolgono gli studiosi della teoria e della psicologia dell'opera. Qui, tuttavia, non abbiamo la necessità di soffermarci sugli influssi di Potebnja, constatiamo solamente e valutiamo in modo conciso questo fatto.

¹³ Quello dei *ničevoki* è stato un movimento modernista degli anni Venti. Fondato a Mosca e associato all'Unione dei poeti a Rostov-sul-Don, divenne celebre per la sua ribellione verso l'arte tradizionale, affine a quella dadaista. Nel loro primo manifesto, dichiararono l'assenza di validità della poesia tradizionale e promossero il concetto del 'Niente' (*Ničevo*). Tra i membri del gruppo spiccavano figure come Rjurik Rok (R. Gering), Sergej Sadikov e altri. Il panfuturismo è stato un movimento d'avanguardia ucraino degli anni Venti guidato da Mychajl' Semenko con lo scopo di fondere le sensibilità del futurismo, dell'espressionismo, del dadaismo e del cubismo [N.d.T.].

¹⁴ V. Korjak, *Forma*, op. cit., p. 46.

in certa misura a fare da loro critico, e questo, probabilmente, ha richiamato un tono un po' polemico in alcuni miei pensieri e osservazioni. Invece, il mio compito è lontano dalla polemica, e ha un carattere puramente accademico; per questo intendo sottolineare che non sto polemizzando, ma solo analizzando nella misura in cui ciò è richiesto dall'argomento e dal pensiero alla base di questo articolo.

Ricerca nell'arte il contenuto non può che portare ad altro che al problema 'della forma e del contenuto'. Non perché il contenuto presuppone una forma, ma solo perché la forma è ciò che noi troviamo direttamente nell'opera d'arte, è ciò senza cui neppure i più rigorosi idealisti, o forse sarebbe meglio chiamare 'contenutisti', riescono a immaginarsi un'opera d'arte. Nel frattempo, anche i fanatici del contenuto e delle ideologie riconoscono la possibilità dell'esistenza della sola forma senza il contenuto (anche se, a dire il vero, si tratta di una forma di equilibrismo, un'acrobazia o una cosa del genere). Il concetto di forma è venuto prima, era primo nella percezione artistica originaria e così è arrivato fino ai tempi della mistica religiosa e della scolastica medioevale, quando addirittura le allusioni a una visione del mondo monistica, e non dico ancora materialistica, erano punite duramente con il ferro e il fuoco. Allora era necessario trovare nell'arte il contenuto. Il fatto che inizialmente fosse religioso si è riflettuto su tutta l'evoluzione successiva dell'arte ed è arrivato a noi con quell'aspetto che ora si presenta ai teorici dell'arte, sui quali ci siamo già abbastanza soffermati. Ora ci troviamo davanti alla necessità di rivalutare tutte le affermazioni e gli assiomi del passato, e così sulla questione del rapporto tra contenuto e forma si sono raccolte infinite discussioni, accese dispute e polemiche infervorate. E a noi non rimane che osservare quante poche cose nuove e originali siano state dette e scritte sulla natura di questa questione così dibattuta. Chiaramente coloro che cercano una nuova teoria che possa accordarsi con i nuovi monismi materialistici percepiscono tutti senza il minimo dubbio la necessità di uscire dal bivio del dualismo, e invece di volta in volta vi sono ritornati con la stessa affermazione: lo spirito è materia, il contenuto è forma. Forse si tratta di una tradizione troppo forte.

* * *

Datemi un'idea che viva almeno
un po' più a lungo di una generazione di uomini.
Lesja Ukrajinka, *Tre minuti*

Ciò che chiamiamo 'contenuto' non a caso è rimasto senza una definizione. Per la forma si possono trovare delle norme fissate matematicamente, dei criteri oggettivi, mentre per il contenuto non c'è niente di imprescindibile nemmeno tra i suoi pochi adepti. Conosciamo il contenuto solamente attraverso sensazioni individuali, anzi, possiamo dire di conoscere il contenuto solamente in quanto comprensione soggettiva dell'opera.

Nell'epoca medievale di dittatura della religione il contenuto era la religione, la mistica; nella nostra epoca di dittatura del proletariato il contenuto è la coscienza di classe (indipendentemente dal fatto che si tratti di un'opera borghese o proletaria, ma la nostra generazione si è ritrovata nell'epoca delle lotte di classe e perciò tutta la letteratura si è imbevuta di questo slogan del secolo). Ciò riguarda intere generazioni, mentre all'interno delle generazioni ogni gruppo apporta il proprio contenuto, e, forse, non c'è nemmeno bisogno di menzionare quelle opere contemporanee di cui sono innamorati i gruppi nemici, a cui ogni gruppo apporta il proprio contenuto. E più si sviluppa questa varietà, più ogni lettore o ascoltatore percepisce in modo individuale l'opera d'arte. Nel frattempo, siamo arrivati alle origini della scienza psicologica. Forse non è il caso di cercare esempi lontani quando la storia delle opere di Ševčenko ogni giorno e ogni ora ci testimonia di come anche i gruppi più diversi e più in opposizione tra loro scelgono le stesse opere come principi guida. Forse la visione comunista del mondo di Chvyľ'ovyj¹⁵ in *Syni etjudi* [Studi blu] non può, secondo l'interpretazione della psiche anticomunista, diventare contro-rivoluzionaria? È attuale e rivoluzionario. E prima, nell'epoca del simbolismo? Sologub, elegan-

¹⁵ Mykola Chvyľ'ovyj (1893-1933) è stato uno degli scrittori ucraini più importanti della rinascita culturale degli anni Venti. Inizialmente membro del Partito Comunista, svolse un ruolo chiave nella creazione dell'Accademia libera della letteratura proletaria (Vaplite). Gli scritti di Chvyľ'ovyj, che morì suicida, sono incentrati sulla rivoluzione in Ucraina, sulla sua degenerazione e sulla disillusione dell'intelligenza. Le sue opere furono bandite dopo la sua morte e vennero pubblicate solamente alla fine del XX secolo [N.d.T.].

temente virtuoso e apolitico (così era e così voleva che fossero anche le sue opere), non è stato forse punito dalla censura imperiale per aver violato l'articolo 1001? E Lesja Ukrajinka (*Oderžyma* [La posseduta]) non è forse stata prima accusata di tendenze antireligiose e dopo poco quella stessa *Oderžyma* è stata sospettata di propaganda religiosa? E ci sono altre decine e centinaia di fatti simili. Troviamo nell'opera artistica il tema, il soggetto, che spesso viene confuso con il contenuto, ma che in realtà è parte integrante della forma in quanto già studiato e formulato, ed è per questo che si è trovata la cifra 36 per la letteratura universale, che ancora nessuno è riuscito a superare. Dunque, non ci sono e non ci possono essere trentasei contenuti, ma solo elementi della forma. L'errore nel confondere il soggetto e il tema con il contenuto, indubbiamente, è stato indotto dall'analogia di classificazione utilizzata per gli scritti di carattere non artistico. In questi il tema è il solo contenuto, ciò di cui si può parlare, quello che è stabile, ma l'essenza dell'arte sta nel momento creativo che è guidato dalla percezione della forma (la simmetria in tutte le sue varianti ed espressioni, l'assonanza, le metafore), poiché il momento creativo è un monolito unico e indivisibile, contrapposto in questo al contenuto, che è riproducibile e sfaccettato.

Ora la parola formalismo richiama un pensiero ingiustamente prevenuto: ne hanno paura, per la sua apoliticità, ritengono che si tratti semplicemente della via verso l'antipolitica. Forse una tale conclusione per il formalismo è possibile, ma è solo una delle tante, che non deriva con logica necessità dalla natura del formalismo.

Questa o altre realizzazioni del suo sviluppo, riteniamo, derivano da quelle scuole che trasformeranno e approfondiranno questa teoria. Inoltre, ogni mezzo può essere utilizzato tanto per la produzione quanto per la distruzione e per la rovina. Uno scalpello, con cui uno scultore scolpisce una statua dalla pietra, non con minor successo potrebbe essere usato per spezzare un quadro e distruggere un'opera.

Il formalismo per sua natura è una delle manifestazioni del pensiero materialista. In alcune sue deviazioni arriva alla matematica pura, il che, naturalmente, fa infervorare gli spiritualisti, e tenta di

esprimere con la cifra più semplice l'interconnessione degli elementi della forma. Le formule matematiche sono necessarie a ogni scienza che serve l'umanità. Non ci sono motivi per negare l'utilizzo di formule matematiche per un romanzo o un poema, se ammettiamo che esse sono necessarie all'architettura, alla musica, alle arti plastiche (consideriamo gli ultimi lavori di Marko Tereščenko¹⁶, che ancora non ci ha dato una formula definitiva, ma il cui intero lavoro segue formule matematiche) e la pittura (le ricerche del geniale Da Vinci, sepolte dai conservatori e dagli incapaci amanti della routine). Ovviamente, qui si nasconde qualche tradizionale ingiustizia, contro cui bisogna combattere per incamminarsi verso la conoscenza esatta e la nuova creatività, armata di tutti gli strumenti dell'intelletto accessibili all'uomo contemporaneo.

Dall'altra parte, le teorie dualistiche conducono irrimediabilmente verso la ricerca di un contenuto che abbia valore in se stesso, perché in caso contrario la forma prevarrà, com'è sempre stato fino ad ora. Il passo successivo è chiaro: il 'contenuto autonomo' non è altro che quella astratta 'cosa in sé', 'arte per l'arte', un groviglio mistico, in cui, al posto del concetto di bellezza e di estetica ormai rifiutato è stato posto quello di idea. La conclusione di queste teorie è una: la mutilazione del concetto di 'ideologia' e il nuovo misticismo in cui si sono tuffati i teosofi, ambito non solo dalla massa della cosiddetta intelligenza, ma anche dai circoli culturali veri e propri.

Citando uno dei pensatori del XIX secolo ripetiamo che "i corpi si dividono in solidi, liquidi e gassosi". Così anche le arti in rapporto al materiale su cui operano hanno queste stesse tre gradazioni. I corpi di tutte queste tre tipologie sono equiparati in misura simile a leggi matematiche; perciò, di tutte le arti studieremo da un punto di vista matematico quelle solide (l'architettura, la scultura), e quelle gassose (la musica, le arti plastiche), mentre le liquide (la letteratura, la pittura) le abbandoniamo alla gogna dei dilettanti e degli esteti dei saloni, affinché possano

¹⁶ Marko Tereščenko (1894-1982) è stato un regista e attore teatrale ucraino. Fondò e diresse il Centrostudija di Kyiv e lavorò come direttore artistico a Odessa, Charkiv e Ternopil [N.d.T.].

guastare la meravigliosa opera del lavoro creativo umano. Solo una teoria materialistica seriamente elaborata può portare al superamento della moltitudine di incomprensioni in cui si è arroccato lo studio della letteratura ai giorni nostri. Tutte le storie della letteratura, allo stesso modo, che si tratti di quella secondo la metodologia di Ovsjanyko-Kulykovs'kyj o quella di Ajchenvaľ'd, tutte gli interventi pubblicitari di Kocjubyns'kyj, per quanto non siano ancora scritti e visto che ancora non lo saranno, hanno tutti una visione tradizionalmente distorta delle belle lettere.

La nuova teoria dello studio delle belle lettere non può certamente eliminare dalle teorie letterarie ciò che nel mercato letterario si chiama contenuto. Questo, ovviamente, sarà parte di un nuovo approccio alla forma, non come elemento casuale, individuale, ma come una delle componenti formali dell'opera. Le nuove ricerche sulla forma devono prendere in considerazione questi elementi: 1) il suono (con tutte le sue manifestazioni: le dissonanze, le ripetizioni, le rime e così via); 2) l'immagine; 3) il tema; 4) il ritmo (non come entità separata, ma come una delle manifestazioni delle prime tre parti complessive, propria a ognuna in egual misura)¹⁷.

Le mie posizioni non sono, ovviamente, isolate; si basano sul contesto letterario ucraino, anche se non sul lavoro dei teorici, che non presentano conclusioni che si avvicinino neppure lontanamente alle formule che propongo io, bensì su quello degli autori delle belle lettere. Le correnti che sono apparse negli ultimi tempi, penso soprattutto al dinamismo e al panfuturismo (non considero il neoclassicismo, giacché ritengo che sia il frutto più tardo del XIX secolo), sono arrivate all'arte dal punto di vista della forma. Il primo era alla ricerca di un'arte nuova in quanto nuovo procedimento (si tenga presente la citazione di Žirmunskij, che ho riportato sopra), in quanto possibilità di rappresentare la vita di oggi; il secondo ha distrutto l'arte e ha distrutto la forma, non dicendo una sola parola sul contenuto. Non

ritengo che questo significhi che siano in pieno accordo con le mie posizioni, forse loro non ne hanno ancora consapevolezza, ma i segni dell'assenza di contenuto di stampo formalista sono talmente rilevanti che oso includerli tra i miei possibili sostenitori. I tentativi di meccanizzare l'arte e di introdurre il processo produttivo sono proprio ciò che si sta ricercando con così tanta intensità e che potrà affermarsi solamente come nuovo ritmo, dato che non abbiamo nell'arte della parola altro strumento con cui poter rappresentare lo sviluppo della cultura tecnica.

La psicologia della nuova epoca meccanizzata è legata funzionalmente alla scienza della materia. Tutte le nuove invenzioni e scoperte modificano la psiche non solo di un singolo strato, ma di tutta l'umanità nella sua interezza. La macchina non ha mai avuto e non può avere alcun contenuto, a parte ciò che le viene attribuito. Dal punto di vista ideologico la macchina è priva di principi, come tutta la cultura materiale¹⁸, e non deve suonare come un paradosso l'affermazione sul ruolo eugenetico della guerra, o sull'influsso positivo della più grande crudeltà (così ora ci appare) sulla razza umana. La scienza non conosce altri principi che il perseguimento del proprio scopo e il suo significato e contenuto sono completamente nelle mani di chi la utilizza.

* * *

Dobbiamo, infine, intavolare una volta per tutte il discorso sull'arte in generale, e anche sull'arte della parola: è scienza, è qualcosa che si può apprendere, o forse dobbiamo lasciarcela alle spalle e abbandonarla alla gogna dei mistici fautori del contenutismo? Lo spauracchio del formalismo è per noi privo di fondamenta, un prodotto degli ignoranti e dell'anarchismo mistico che regnava nella letteratura russa prima della rivoluzione.

Cosa dobbiamo fare una volta che abbiamo preso atto di quelle affermazioni che ho sottolineato qui sopra? Cosa può dare ciò allo sviluppo delle belle lettere?

¹⁷ Mi auguro che avrò presto la possibilità di sviluppare il mio punto di vista su ognuno dei quattro elementi, nel caso in cui il redattore di "Červonyj šljach" mi dia gentilmente spazio sulle pagine della rivista.

¹⁸ Le prove di tale affermazione si trovano nella serie di lezioni, conferenze e discussioni svolte a Charkiv sul tema della crudeltà della cultura.

Il problema della sintesi delle arti era stato intavolato già da tempo. Il teatro greco in modo del tutto consapevole ha cercato una formula unica in cui sarebbero dovute confluire organicamente tutte le arti. Invece, la storia della cultura ha seguito la via di una rottura netta, inconciliabile tra quella materiale e quella umanistica, e solamente il XX secolo ha avanzato l'idea della sintesi. Le forme sintetiche iniziali create dall'Ellade non erano state dismesse, ma nel corso di lunghi secoli di cieca tradizione e imitazione inconsapevole sono arrivate a noi con un aspetto mutilato in modo inverosimile. In queste è possibile trovare la totale conferma delle mie idee. Le arti che hanno fatto proprio il metodo matematico si sono ritrovate in un'unica sfera e sono giunte a ciò che si potrebbe definire una lingua comune. L'architettura e la musica l'hanno trovata completamente, mentre la danza, la scultura e la pittura solamente in parte. A queste non si è ancora unita l'arte della parola. Questa, per volere di una tradizione poco comprensibile, è stata costretta a essere guidata dall'intuito (come conseguenza di ciò abbiamo qualche centinaio di 'ismi'). Più un'arte ha fatto in tempo ad assumere i metodi delle scienze esatte, e meno ha dovuto subire differenziazioni, e più logico è stato il suo sviluppo e più perfetti sono stati i suoi risultati. Le arti matematiche (mi permetto di utilizzare convenzionalmente questo termine, sebbene non sia del tutto esatto) sotto forma di spettacolo teatrale hanno trovato una possibilità di sintesi, e ora abbiamo risultati abbastanza convincenti (Kurbas, Marko Tereščenko), in cui l'arte della parola, a causa della sua arretratezza, si è ritrovata naturalmente in secondo, se non addirittura in terzo piano. Il posto occupato dalla parola nelle forme sintetiche raramente non crea dissonanze, essendo talmente antiquata dal punto di vista tecnico da sembrare spesso superflua. Ciò riguarda le sintesi più grandi. Per tredici o quindici anni gli esperimenti moscoviti del teatro fisico della parola (*slovoplastika*) hanno sintetizzato solamente due arti. Sebbene l'arte plastica fosse ancora lontana dal metodo matematico la parte più debole era quella della parola, non perché gli esecutori fossero preparati in modo irregolare dal punto di vista tecnico, ma solamente a causa dell'arretratezza delle forme

verbali.

Una piena, completa sintesi delle arti sarà possibile solamente quando tutte le arti avranno assunto un solo metodo, quando ognuna di esse avrà trovato la possibilità di formulare esattamente le proprie forme, quando un certo numero di forme costruite secondo un unico principio saranno unite in una sola forma. Per arrivare a una sintesi delle arti non serve seguire una via mistica come quella di Steiner, o la maniera dell'intuizione di Bergson, ma il metodo delle ricerche matematiche, il metodo dello studio e del perfezionamento della forma. Da questo punto di vista l'arte della parola è la più conservatrice, si attacca nervosamente a quello che resta del contenuto e delle idee per rimanere ancorata a delle tradizioni medievali, e per questo motivo nelle condizioni attuali si basa anche sugli slogan politici. È arrivato il momento di passare alla conoscenza esatta. L'arte della parola deve raggiungere il livello delle altre conoscenze umane; per questo esiste solamente una via: quella del formalismo.

◇ **Iu. Mezhenko, *Towards a New Theory*** ◇
Translated by Anna Cavazzoni

Abstract

Italian translation of *Na shliakhakh do novoi teorii* by Iurii Mezhenko.

Keywords

Ukrainian Literature, Formalism, Avant-Garde, Form and Content, Modernism.

Author

Iurii Mezhenko (1892, Kharkiv – 1969, Kyiv) was a bibliographer, literary scholar and collector. He completed his studies at Moscow University in 1917. Mezhenko held various important roles throughout his career, serving as the head of the Council of the National Library of Ukraine (1919-1922), director of the Ukrainian Scientific Institute of Bibliology (1922-1931) and editor of the journal “Bibliolohichni visti” (1923-1930). After the liquidation of the institute, he faced accusations of nationalism and was forced to work outside Ukraine as a supervisor in the bibliographical section of the State Public Library in Leningrad (1934-1945). Upon his return to Ukraine, Mezhenko assumed the directorship of the Central Scientific Library of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR (1945-1948). His literary output predominantly focused on library science, encompassing reviews and some contributions to the history of literature and theatre. In the early stages of the Ukrainian struggle for independence (1917-1920), Mezhenko authored philosophical essays such as *Tvorchist' indyviduuma i kolektyv* [Creativity of the Individual and the Collective, 1919], wherein he posited the nation as ‘permanent and lasting’, with writers serving as conveyors of ‘national urges and demands’. While under Soviet rule, he faced constraints in continuing this line of thought but managed to produce articles of interest, including *Pro V. Kobylians'koho* [About V. Kobyliansky, 1920] and *Tvorchist' M. Khvylovoho* [The Works of M. Khvylovy, 1923].

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**



© (2023) Anna Cavazzoni

Verso una storia obiettiva della letteratura ucraina (La Storia della nuova letteratura ucraina di Mykola Zerov in prospettiva storica)*

Ahapij Šamraj

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 279-290 ◇

ANNOTAZIONI STORICHE PRELIMINARI

PONENDOMI come obiettivo la valutazione di un nuovo libro sulla letteratura da un punto di vista, diciamo, storico, vorrei innanzitutto fare alcune considerazioni sul metodo del presente articolo a scanso di eventuali contestazioni. La sua composizione potrebbe sembrare duplice, sebbene io abbia cercato di conferirle una certa unitarietà. Questo articolo, dal carattere essenzialmente metodologico, mira principalmente a dimostrare come si è sviluppata la riflessione sul processo storico-letterario in Ucraina partendo da alcune osservazioni sui lavori costitutivi della storia dell'attività letteraria nazionale e concludendo la panoramica con un'analisi del libro di Mykola Zerov come ultima tappa in questa direzione.

Analizzando, però, i fattori principali che secondo l'autore del libro sono cardinali nello sviluppo della nostra letteratura, bisogna valutare non soltanto i suoi traguardi ideologici, ma anche il materiale concreto cui fa ricorso per comprovare l'obiettività dei fattori stessi.

Bisogna, inoltre, mostrare quali materiali sono stati utilizzati dall'autore e quali invece tralasciati nell'analisi di certi fenomeni storico-letterari rispetto agli studi precedenti di carattere analogo.

L'uniformità metodologica di questo lavoro è garantita dal ricorso alla sola valutazione dei materiali che servono come base ai presupposti generali del processo storico-letterario, tralasciando l'esame dei singoli fattori che potrebbero essere analizzati in al-

tra sede. Giunto infine alla decisione di incentrare l'analisi sul libro di Zerov, sono stato costretto a limitarmi allo studio dei lavori più importanti della storia della letteratura (come già detto) in cui si possono seguire i tentativi di tracciare la storia letteraria nel suo sviluppo organico, con una relativa analisi del terreno in cui questa crebbe, rinunciando a quei lavori che rappresentano una semplice raccolta di materiali letterari senza una chiara sistematizzazione storica, o che, pur avendo avuto a loro tempo un certo peso, hanno trovato una forma più completa e profonda nei lavori di altri storici. Con lo stesso criterio e prendendo in considerazione il fatto che il libro di Zerov è dedicato alla letteratura contemporanea, tralascio anche quei lavori che, pur validi, non toccano questo periodo (si tratta dei libri di Mychajlo Voznjak e di Mychajlo Hruševs'kyj)¹.

È difficile — è chiaro — mantenere un approccio prettamente scientifico ponendosi come obiettivo l'analisi di un solo libro, in quanto tracciare lo sviluppo del pensiero storico in Ucraina è questione ampia e

¹ Mychajlo Voznjak (Volycja 1881 — Leopoli 1954) è stato critico letterario e storico del folklore ucraino, uno dei maggiori studiosi della letteratura e cultura ucraina dei secoli XVII-XVIII. Tra i suoi lavori principali ricordiamo *Le origini della commedia ucraina* (1919) e la *Storia della letteratura ucraina* (1920-1924) in tre volumi, oltre a un'importante raccolta di canzoni popolari corredate da un ampio commento. Dedicò una particolare attenzione al lascito di Ivan Franko, pubblicandone lo scambio epistolare con M. Draho-manov e alcune opere inedite. Mychajlo Hruševs'kyj (Chełm 1866 — Kislovodsk 1934) è stato il maggiore storico moderno ucraino, nonché politico e accademico di primo piano. Durante il suo periodo galiziano iniziò a scrivere la monumentale *Storia dell'Ucraina-Rus'* (1895-1933): il primo studio scientifico a porre le basi per una narrazione storica ucraina completamente distinta da quella russa. Si occupò anche di studi letterari, pubblicando una *Storia della letteratura ucraina* (1923-1930) in sei volumi. Fondò, insieme a Ivan Franko, la rivista "Literaturno-naukovyj vistnyk" [N.d.T.].

* M. Zerov, *Nove ukrajins'ke pys'menstvo. Istoryčnyj narys*, I, Kyjiv 1924, p. 135.

di grande responsabilità.

Se dovessimo porre il problema sul piano scientifico, bisognerebbe studiare non solo i lavori di sintesi, ma anche quelli che chiariscono certe problematiche, insieme a quelli che costituiscono il materiale di base per quei lavori di sintesi. Non solo: bisognerebbe includere un'ampia analisi del territorio nel quale si sono formati determinati punti di vista sulla natura del processo storico, così come lo esige il principio metodologico dello storicismo. Un lavoro del genere va oltre le mie competenze, ma sarebbe altrettanto difficile per chiunque nelle condizioni attuali della nostra scienza.

Un tentativo di abbozzo di storia letteraria l'abbiamo nell'articolo dell'accademico Serhij Jefremov *Sulla strada della sintesi*², in cui si fornisce una panoramica sistematica degli studi di storia letteraria. Nonostante il materiale accuratamente raccolto, l'articolo manca di rigore nell'osservare l'approccio storico. Jefremov non è stato in grado di chiarire il modo in cui è organicamente emerso – ed è stato poi approfondito – un certo punto di vista sulle origini dello sviluppo storico-letterario ucraino, cosa che costituiva il suo obiettivo principale. La causa di ciò non risiede nell'incapacità dello studioso, ma nello stato della nostra scienza.

Un'ultima considerazione: selezionando i lavori sulla storia letteraria, non ho soltanto seguito le mie idee, ma mi sono basato anche sull'analisi dei critici che mi hanno preceduto, il che conferisce una certa obiettività alle mie conclusioni.

II

Il primo lavoro sulla storia della letteratura ucraina che comprende le ricerche di studiosi sia russi sia, in parte, ucraini³ può essere considerato il libro *Saggi sulla storia della letteratura ucraina del XIX secolo* di Mykola Petrov⁴. Lasciando da parte la ricchezza del materiale raccolto, il volume è il primo tentativo di rappresentare un ampio quadro di

sviluppo della nostra letteratura moderna. Non c'è bisogno di soffermarsi sui lati positivi e negativi di questo lavoro, in quanto è già stato abbondantemente esaminato dalla critica, che ha raggiunto l'apice nell'autorevole studio di Mykola Daškevyč *Recensione allo studio del signor Petrov. Resoconto della ventinovesima attribuzione del premio del conte Uvarov*⁵. Ci limitiamo soltanto a ricordare le idee principali di Petrov sulle origini dello sviluppo della letteratura ucraina. *Petrov considera l'influenza della letteratura russa che, secondo lui, ha definito sia la forma che il contenuto delle opere letterarie ucraine, come lo stimolo maggiore per la nascita e lo sviluppo della nostra letteratura nazionale.*

Partendo da questo presupposto, egli indirizzò tutto il suo studio alla ricerca dei prestiti effettivi che gli scrittori ucraini hanno desunto dalla letteratura russa. Avendo esaminato la questione in maniera così unilaterale e tendenziosa, e avendo trascurato del tutto le fondamenta nazionali della letteratura ucraina, che sono i fattori principali dell'esistenza di qualsiasi letteratura originale, Petrov non riuscì a includervi un'analisi obiettiva del suo sviluppo. Lo capì perfettamente Daškevyč, sottolineando questo fatto in uno dei suoi lavori critici già citati: "Petrov non si spinse all'analisi di *tutto* [il corsivo è mio – A. Š.] il movimento letterario del XIX secolo, e solitamente considerava le opere della letteratura ucraina sulla scia di quella russa, senza prestare molta attenzione alle condizioni locali e alle influenze straniere"⁶.

Questa tesi contiene un'osservazione molto importante sulle "condizioni locali" che possono essere interpretate come tratti distintivi della vita sociale in Ucraina, e che non potevano non riflettersi sul carattere della sua letteratura. Ne consegue che il primo tentativo di un compendio complessivo della letteratura ucraina non fu in grado di offrire un'analisi obiettiva della sua storia e non dette il peso necessario al territorio su cui essa crebbe. L'errore iniziale inficiò l'intero lavoro. Petrov, fondendo forzatamente

² S. Jefremov, *Dorohoju syntezu*, in *Zapysky Istoryko-Filologičnoho Viddilu*, I-II, Kyjiv 1923, pp. 89-110.

³ L'analisi di questi due lavori si trova nell'articolo di S. Jefremov, op. cit., pp. 97-98.

⁴ N. Petrov, *Očerki istorii ukrainskoj literatury XIX stoletija*, Kiev 1884.

⁵ M. Daškevyč, *Otzyv o sočinenii g. Petrova. Otčët o 29 prisuždenii nagrad grafa Uvarova*, Sankt-Peterburg 1888.

⁶ Ivi, p. 233.

l'opera degli scrittori ucraini alle correnti letterarie panrusse, fu infine costretto a studiarla in maniera monografica, tralasciando i legami più stretti, il che evidenzia ancora di più il suo errore metodologico.

Lo studio di Daškevyč, nato come una recensione e un'integrazione ai *Saggi* di Petrov, non era una novità dal punto di vista delle tendenze ideologiche. Esso fu segnato dal pensiero di Mykola Kostomarov, Aleksandr Pypin e altri.

La finalità specifica di questo lavoro, così come il ricco materiale su cui si basa, lo rendono fondamentale, e ci impongono di soffermarci sulla sua analisi e valutarlo come un passo ulteriore nello studio del processo storico-letterario in Ucraina. *Daškevyč, respingendo la predominanza delle influenze russe, mette lo sviluppo della letteratura ucraina in connessione con il risascimento pan-slavo dell'inizio del XIX secolo. Ponendo la questione in questo modo, l'autore amplia significativamente la sfera delle influenze esercitate sulla letteratura ucraina, proponendoci un'analisi più oggettiva delle sue caratteristiche.*

Sulla base dei molteplici materiali raccolti e analizzati, Daškevyč afferma l'innegabile esistenza di nessi tra la letteratura ucraina e quella degli altri paesi slavi, soprattutto con la letteratura polacca.

Sebbene alcuni fatti concernenti l'influenza degli scrittori polacchi su quelli ucraini necessitino di una revisione, i presupposti generali della spontaneità di tale legame hanno a tutt'oggi un certo valore obiettivo.

È il primo, per così dire, vantaggio concreto di questo lavoro rispetto ai *Saggi* di Petrov. In secondo luogo, mettendo lo sviluppo e la diffusione della letteratura ucraina in diretto legame con la crescita della coscienza nazionale nel contesto degli altri popoli slavi (per esempio l'attività della Confraternita dei santi Cirillo e Metodio)⁷, Daškevyč, tra le altre cose, osserva in maniera più obiettiva le basi ideologiche

della sua stessa esistenza. La letteratura ucraina, in quanto letteratura di una nazione a quell'epoca sottomessa, poteva corroborarsi e fiorire accanto alle letterature di altri paesi slavi oppressi (s'intendono i polacchi, i cechi, ecc.), le quali, fornendo uno stimolo vivo per la sua crescita, erano naturalmente a essa connesse sia dal punto di vista formale che ideologico.

Senza dubbio le opere di Taras Ševčenko, soprattutto al tempo delle sue simpatie slavofile, erano più vicine come spirito alle opere degli scrittori polacchi che di quelli russi i quali, essendo rappresentanti dell'allora dominante populismo, a cominciare dagli anni Quaranta non potevano essere totalmente obiettivi nei confronti delle tendenze riscontrabili nelle opere letterarie ucraine. Pur avendo posto così ampiamente il problema della letteratura ucraina, Daškevyč non riuscì comunque a chiarire bene quelle "condizioni locali", la mancata conoscenza delle quali imputava a Petrov.

Gli ideali e le tendenze nate tra gli intellettuali ai tempi delle simpatie romantiche e slavofile – l'interesse verso il popolo, i suoi usi e costumi e verso l'etnografia in senso più ampio, che segnò significativamente le opere degli scrittori di allora – secondo Daškevyč erano e dovevano continuare a essere l'unico scopo, la *raison d'être* delle cosiddette letterature 'locali'.

La letteratura ucraina non potrà mai diventare una letteratura per tutto il popolo nemmeno nelle terre abitate esclusivamente o prevalentemente dai piccoli russi, non potrà guadagnarsi il primato degno della letteratura in quella lingua che nel corso millenario della storia diventò panrusa. Per questo motivo persino il significato locale di letteratura ucraina deve riconoscersi come assai limitato [...] allo stesso tempo ci sarà sempre posto per la letteratura dei piccoli russi persino nel caso di una sempre maggiore e pervasiva istruzione in lingua russa⁸.

In altre parole, la letteratura ucraina viene confinata nel modesto spazio di una 'letteratura a uso domestico'⁹ senza alcuna speranza di un futuro più brillante. Daškevyč non prestò molta attenzione al fatto che già in Ševčenko oltre all'aspetto etnografico si fossero rivelate altre diramazioni politiche, nazionali e sociali, le quali divennero poi i motivi

⁷ La Confraternita dei santi Cirillo e Metodio fu una società politica segreta, fondata a Kyjiv da Mykola Kostomarov tra la fine del 1845 e l'inizio del 1846. L'organizzazione aspirava alla trasformazione dell'Impero in una Confederazione dei popoli slavi, all'autonomia nazionale e alla rinascita della lingua ucraina. Fu soppressa per ordine dello zar nel 1847. Tra i suoi numerosi membri si segnalano per eminenza Pantelejmon Kuliš, Taras Ševčenko e Mykola Hulak [N.d.T.].

⁸ M. Daškevyč, *Otzyv*, op. cit., p. 226.

⁹ In russo nel testo [N.d.T.].

principali dell'attività letteraria ucraina, la sua vera *raison d'être*.

Daškevyč schiva con cautela questi argomenti nell'opera di Ševčenko e, non si sa se volutamente o no, tralascia la letteratura a lui successiva, anche se i saggi di Petrov arrivano fino a considerare l'attività drammaturgica di Marko Kropyvnyč'kyj¹⁰.

Così in questi due lavori più ampi sulla storia della letteratura ucraina del XIX secolo, che sono una sorta di specchio ideologico di alcune ricerche dell'Ottocento sia russe sia in parte ucraine, si può intravedere un importante errore condizionale, vale a dire l'assenza di un approccio sociale ai fenomeni storico-letterari, la noncuranza nei confronti delle particolarità ideologiche dell'intelligenza ucraina come entità autonoma. Ciò, è evidente, non poteva favorire la giusta comprensione della storia letteraria come prodotto intrinseco degli intellettuali ucraini. Da qualche tempo si possono notare attacchi frequenti e pungenti alla *Storia della letteratura ucraina* di Serhij Jefremov. Sicuramente dal punto di vista di oggi alcuni dei suoi principi fondamentali hanno perduto di obiettività, ma nonostante ciò rinnegarla senza riconoscerne il valore prettamente storico è ingiusto.

Il testo di Jefremov, essendo il frutto del lavoro teorico e pratico di alcune generazioni dell'intelligenza ucraina (a cominciare da Mykola Kuliš¹¹ e fino a Mychajlo Hruševs'kyj), è una preziosa testimonianza dell'ideologia non solo del suo autore, ma di un'intera generazione di intellettuali ucraini attivi

ai loro tempi, una testimonianza scritta delle loro ambizioni e delle loro speranze. Per la nostra analisi è prezioso, e rappresenta un passo avanti molto coraggioso rispetto ai lavori sopracitati per quanto attiene alle fondamenta del processo storico-letterario in Ucraina. *Nella sua Storia della letteratura ucraina alla base dello sviluppo letterario viene posto lo sviluppo della società e nello specifico quello della classe intellettuale. La scrittura, secondo Jefremov, era una delle prove più lampanti dell'esistenza dell'intelligenza ucraina e sostanzialmente l'unica arma contro gli interminabili ostacoli che si ponevano in continuazione sul suo cammino, disseminato di spine.*

La letteratura ucraina è dunque prima di tutto uno specchio in cui si riflessero le competizioni millenarie degli intellettuali ucraini e il suo fulcro è la lotta di liberazione per il diritto alla propria esistenza nazionale. Mettendo alla base dello sviluppo della letteratura nazionale le particolarità della società ucraina e, allo stesso tempo, portando avanti in maniera fondata attraverso tutte le opere letterarie l'idea che la liberazione è lo stimolo principale per il suo sviluppo, Jefremov comprese in maniera sicuramente più ampia e obiettiva la sostanza del processo storico-letterario, il che dette grande popolarità al suo libro al momento della pubblicazione. Tuttavia, la guerra e le due rivoluzioni — prima quella nazionale e poi quella sociale — portando la nazione ucraina allo stato dell'unità giuridica spinsero a una rivisitazione critica del lavoro precedente, mettendone alla base l'elemento classista. Su molti fronti perse così di rilievo anche il lavoro di Jefremov.

Pur essendo fino a quel momento un esempio di unitarietà e di perfezione nelle sue tesi principali, perse di obiettività. I critici avevano già segnalato che nella spiegazione delle basi ideologiche (l'idea di liberazione) della letteratura ucraina, Jefremov si concedette una certa idealizzazione e soggettività¹². Io mi limito soltanto a ricordare brevemente in che cosa consistesse tale idealizzazione. Certamente gli intellettuali ucraini non erano così uniti come li descrisse Jefremov; di sicuro il tema principale delle

¹⁰ Marko Kropyvnyč'kyj (1840-1910) fu uno scrittore, drammaturgo, regista e attore teatrale. Nel 1882, in una città che oggi porta il suo nome (Elisavetgrad in epoca imperiale, trasformato in Kirovograd negli anni sovietici), fondò il primo teatro stabile ucraino, famoso col nome di Teatro dei Corifei. Gli spettacoli, in lingua ucraina, mescolavano scene drammatiche e comiche con parti corali e coreutiche in stile popolare, riscuotendo un grande successo di pubblico [N.d.T.].

¹¹ Mykola Kuliš (Čaplynka 1892 — Sandarmoch 1937) è stato uno scrittore e regista ucraino, uno dei rappresentanti del Rinascimento fucilato e figura tra le più esime della drammaturgia ucraina degli anni Venti e Trenta del Novecento. Le sue pièce, per lo più tragicomiche, rappresentano una satira struggente degli ideali comunisti, in plateale contrasto con la desolante realtà dell'Ucraina postrivoluzionaria (si pensi in particolare di *Malachij, figlio del popolo*, *Myna Mazajlo* e *Sonata patetica*). È stato alla guida di VAPLITE (Libera accademia della letteratura proletaria) e ha collaborato con Les' Kurbas (Sambir 1887 — Sandarmoch 1937), regista del teatro *Berezil'* [N.d.T.].

¹² Si veda una recensione estesa di Dorošenko scritta prima della Rivoluzione in "Literaturno-naukovyj vistnyk", 1917.

loro opere non era sempre la lotta per la liberazione (da questo punto di vista andrebbe esclusa la metà degli scrittori di medio livello). A dire il vero le particolarità delle condizioni in cui si trovavano gli intellettuali ucraini (per l'esattezza gli scrittori) nel periodo successivo a Ševčenko e la loro lotta collettiva contro l'oppressione zarista parevano cancellare le differenze di estrazione sociale, ma bisognerebbe tener conto anche della nostra completa ignoranza sulla questione. Solo più tardi, nei saggi dei giovani studiosi si dipana un quadro oggettivo dei rapporti effettivi tra i nostri scrittori e la loro posizione sociale, che segnò i loro presupposti ideologici¹³.

In breve, lo sviluppo della letteratura ucraina dal punto di vista ideologico non è avanzato secondo un moto rettilineo: ci furono la lotta e l'antagonismo, condizionati dal più potente fattore dello sviluppo storico, cioè quello socioeconomico. Definirlo in maniera chiara rappresenta il compito più importante della nostra scienza e da questo punto di vista attualmente il lavoro di Jefremov non supera la prova della critica scientifica odierna.

Anche il secondo principio fondamentale di Jefremov necessita di una revisione. Si tratta della definizione di storia della letteratura innanzitutto come storia delle idee. Anche questa tesi era già stata sottolineata in precedenza¹⁴.

Che questa definizione della letteratura sia troppo ampia ed esuli dai suoi limiti, che 'le belle lettere' vadano studiate innanzitutto per le loro particolarità, lo stile, ecc. sono affermazioni che secondo il prof. Bilec'kyj sono ormai un truismo¹⁵. Nel momento in cui veniva scritta la *Storia della letteratura ucraina* non lo era ancora diventato, ma si capiva che si stava già andando in quella direzione.

L'autore potrebbe essere accusato di essersi coscientemente dissociato da una tale interpretazione della letteratura e questo fu un suo errore¹⁶.

Questi due problemi si delinearono in maniera molto chiara già all'epoca della Rivoluzione. Nel frattempo ci sono giunti alcuni studi e una serie di articoli dedicati alle basi teoriche dei nuovi metodi degli studi storico-letterari: quello marxista e quello formale (si vedano i lavori di Andrij Kovalivs'kyj e Borys Jakubs'kyj)¹⁷. Allo stesso tempo, sulle pagine delle nostre riviste vengono compiuti i primi tentativi di presentare certi fenomeni storico-letterari alla luce dell'approccio sociale (gli studi di Volodymyr Korjak, Oleksandr Doroškevyč e altri). Nello stesso Doroškevyč troviamo un abbozzo di storia letteraria (per la scuola) conforme alle contemporanee prescrizioni metodologiche (Kyjiv 1923)¹⁸. Tutti questi lavori in maggiore o in minore misura hanno un certo valore per la qualità dei materiali preparatori che servirebbero per un futuro lavoro di sintesi della letteratura ucraina.

III

Nell'abbozzo del giovane studioso vediamo il primo tentativo di descrivere il processo storico-letterario nel suo sviluppo organico sulla base dei metodi contemporanei degli studi letterari e dell'interpretazione marxista del processo storico nel suo insieme. L'autore prende in esame la letteratura ucraina degli anni Venti e di conseguenza anche noi, tralasciando la periodizzazione generale delle opere letterarie scritte nei secoli XIX-XX, in mancanza del materiale effettivo ci soffermeremo sulla definizione di quei fattori principali che secondo l'autore contri-

5-6.

¹³ O. Doroškevyč, *Ideolohični postati v ukrajins'kij literaturi pislja Ševčenko*, "Červonyj šljach", 1923, 2, pp. 3-4.
¹⁴ I. Aizenštok, *Izučenie novoj ukrainskoj literatury*, "Put' prosveščeniya", 1922, 6, pp. 135-162.
¹⁵ O. Bilec'kyj, *Recenzija na knyžku M. Zerova*, "Červonyj šljach", 1924, 1-2.

¹⁶ S. Jefremov, *Istorija ukrajins'koho pys'menstva*, Kyiv 1917, pp.

¹⁷ Andrij Kovalivs'kyj (Rozsochuvate 1895 – Charkiv 1969), è stato un orientalista e ucrainista, attivo principalmente a Charkiv e a Leningrado. È noto per le sue traduzioni del manoscritto di Aḥmad ibn Faḍlān conservato nella biblioteca di Mashhad in Iran e di alcuni scritti dell'enciclopedista arabo del X secolo 'Alī al-Mas'ūdī. Meno studiato, ma di indiscusso rilievo è anche il suo lascito nel campo della storia culturale ucraina, basato prevalentemente sull'approccio marxista. Borys Jakubs'kyj (Illinci 1889 – Kyjiv 1944) critico letterario, professore dell'Università di Kyjiv. Nonostante le forti critiche al formalismo da lui espresse in varie sedi, ne condivise alcuni dei suoi principi fondamentali ed è stato uno dei primi ad applicare il metodo formale allo studio della letteratura ucraina (*La forma nelle poesie di Taras Ševčenko* [1921]; *Sulla questione del ritmo nella poesia di Ševčenko* [1926], ecc.) [N.d.T.].

¹⁸ Recentemente è uscito un altro libro di O. Doroškevyč che purtroppo non ho ancora avuto modo di leggere.

buirono alla nascita e alla diffusione della letteratura solo a partire dagli anni Venti.

a) *L'autore si basa preminentemente sulla posizione socioeconomica, cercando di spiegare le particolarità e le tendenze della scrittura negli anni Venti attraverso l'appartenenza di classe dei nostri scrittori degli albori. E ciò rappresenta il primo vantaggio rispetto agli storici letterari precedenti.* Non ci sono molti dubbi sul fatto che l'attività letteraria ucraina all'inizio dell'Ottocento fosse nelle mani della nobiltà o delle persone che ideologicamente erano vicine a essa e che, dopo l'abolizione della 'libertà dorata'¹⁹ e l'introduzione della servitù della gleba in Ucraina, questa classe fosse la più ligia e lealista nei confronti del governo russo. Certamente ciò non era ignoto agli storici della generazione precedente e anche Jefremov ne fece un'argomentazione scientifica. Ma nella questione degli stimoli che diedero inizio alla nostra nuova letteratura, sia i critici già citati sia altri che scrissero sull'epoca di Ivan Kotljarevs'kyj non prestarono molta attenzione all'appartenenza di classe dei nostri scrittori (a eccezione di Pantelejmon Kuliš che, partendo da un altro punto di vista, espresse quasi casualmente il suo giusto anche se paradossale giudizio sul valore ideologico delle opere di Kotljarevs'kyj), – fatto che portò all'espressione di opinioni discordanti e alla mancanza di una maggiore obiettività degli studi in questione²⁰. Petrov e Daškevyc ritengono che l'impulso dei nostri letterati a scrivere in ucraino fosse rappresentato dall' 'amore' verso la propria terra e il proprio popolo. Affermazione che potrebbe essere ritenuta corretta con riserva, ma senza un'analisi socioeconomica della natura di codesto 'amore' diventa una spiegazione blanda e generica. Jefremov e molti altri prima di lui spiegarono il fenomeno in maniera più radicale: nella figura di Kotljarevs'kyj *Eneide travestita* non avrebbe esordito casualmente, bensì si sarebbe posto degli ampi obiettivi civili, vale a dire la rinascita nazionale e sociale.

Questo pensiero paradossale fu perfezionato nell'articolo di O. Košovyj²¹, che considerava Kotljarevs'kyj una vittima del dovere civile. Egli, nonostante le dichiarazioni ottimiste dello stesso scrittore, avrebbe "riso per non piangere" e così via²².

Il motivo di queste conclusioni poco scientifiche fu il contenuto dell'*Eneide*, il suo tono satirico. Certamente i critici non prestarono la dovuta attenzione al fatto che si trattasse di uno stile particolare e che l'*Eneide* di Kotljarevs'kyj rappresentasse l'anello di una catena di altre *Eneidi* di tono minore. Gli autori di queste *Eneidi* erano persone poco 'democratiche'. Se dovessimo, poi, partire dal tono satirico delle opere letterarie per spiegare l'ideologia dei loro autori che cosa potremmo dire per esempio di Petro Hulak-Artemovs'kyj, autore di *Il signore e il cane?* Sicuramente non gli si potrebbe attribuire alcun democratismo o quant'altro. Il nostro autore, prendendo in considerazione l'appartenenza di classe degli scrittori degli anni Venti del secolo scorso, risolve il problema in maniera più oggettiva, facendo una valutazione corretta sia degli stimoli che spinsero alla nascita delle prime opere letterarie ucraine sia del *loro valore dal punto di vista delle idee*.

La caratteristica rilevante che portò alla fondazione della letteratura nazionale fu il fatto che tutti i nostri scrittori abitassero nella provincia ucraina. Risiedendo in condizioni di tranquillità nei loro *chutir*²³ o nelle piccole città di provincia, si erano abituati ai loro angoletti, sviluppando nel loro seno un patriottismo locale che fu ampiamente interpretato negli studi di Jefremov e altri. In sostanza quel tipo di patriottismo non andava oltre ai "varenyky, allo hopak²⁴, i costumi nazionali e la lingua 'materna nostrana' 'a uso domestico'". Esso si manifestava persino tra le persone importanti come il ministro Troščyns'kyj, che lasciava cadere una lacrima senile

¹⁹ Il sistema politico aristocratico in vigore nel Regno di Polonia dopo l'Unione di Lublino del 1569 [N.d.T.].

²⁰ Nell'articolo esteso di I. Stešenko *I. P. Kotljarevs'kyj alla luce della critica* sono raccolte le tesi principali sull'importanza della sua opera (I. Stešenko, *I. P. Kotljarevskij v svete kritiki*, "Kievskaja starina", 1898, 61, pp. 83-151).

²¹ Uno dei circa centocinquanta pseudonimi di Oleksandr Jakovyč Konys'kyj (Perechodivka, regione di Černihiv 1836 – Kyjiv 1900), traduttore, scrittore, lessicografo e attivista sociale ucraino [N.d.T.].

²² Cfr. I. Stešenko, *I. P. Kotljarevskij*, op. cit., pp. 126-129.

²³ Centri abitativi composti di solito da una singola casa con gli spazi di servizio e un terreno agricolo. Si registrano a partire dal XVI secolo. Esisterono fino al periodo della collettivizzazione, quando furono liquidati [N.d.T.].

²⁴ Danza tradizionale ucraina [N.d.T.].

quando ascoltava il famoso “gabbiano”²⁵.

Proprio alla necessità di questo ‘patriottismo’, di questa curiosità fisiologica verso il ‘natio’ (secondo la terminologia di Petrov e di Daškevyč “l’amore per il natio”) dobbiamo la nascita delle prime opere letterarie ucraine. Basandosi su questa affermazione, l’autore sottolinea: 1) la mancanza di idee nelle prime opere scritte in ucraino in quanto destinate al diletto di ‘patrioti’ come Dmytro Troščyns’kyj; 2) la casualità e l’approccio dilettantesco degli autori che non affrontavano il loro compito con la dovuta serietà; 3) queste caratteristiche specifiche degli albori della letteratura ucraina sono perfettamente giustificabili alla luce delle condizioni socio-economiche e culturali in cui essa si formò, vale a dire l’influenza dallo stato nobiliare del *chutir*, da cui uscirono sia i nostri primi scrittori sia i mecenati e in generale gli ‘amanti’ della lingua natia.

Pur condividendo a grandi linee tale interpretazione degli stimoli idealistici da cui crebbe la nostra letteratura, credo che l’autore avrebbe dovuto soffermarsi con maggiore attenzione sull’essenza dell’ideologia della nobiltà del *chutir*, per conciliare con una tale definizione i molteplici fatti che apparentemente la contraddicono. Bisogna, però, osservare che i nostri scrittori non si raccoglievano da qualche parte attorno a Kybynci²⁶ per far svagare un vecchio nobile – il centro della nostra attività letteraria era comunque una città universitaria. L’autore non prestò molta attenzione a questo fatto, sebbene esso avesse una certa importanza per chiarire l’ideologia dei nostri scrittori. Non bisogna dimenticare che Hulak-Artemovs’kyj era un professore, e anche Bilec’kyj-Nosenko e Kvitka frequentavano ambienti accademici.

Negli anni Venti dell’Ottocento l’università di Charkiv, pur non essendo un’eccellenza nel campo dell’istruzione, grazie ai suoi professori svolgeva comunque un lavoro culturale utile per la regione della Slobožanščyna. In conformità con il decreto ministeriale e per propria iniziativa, negli anni Dieci

e Venti venne compiuta una serie di spedizioni con lo scopo di condurre *uno studio di quella terra*. È vero che all’inizio le spedizioni avevano un carattere meramente naturalistico, ma già nel decennio successivo si registrano *spedizioni etnografiche* promosse dal famoso Zorian Chodakowski²⁷.

Sempre negli anni Venti dell’Ottocento a Charkiv vennero pubblicate alcune riviste frutto di una fitta collaborazione dei professori dell’Università di Charkiv. Il loro compito principale fu innanzitutto lo studio della *vita locale*. Le riviste contengono poesie di Hulak-Artemovs’kyj, Bilec’kyj-Nosenko e successivamente anche di Kvitka. Inoltre, nel 1812 viene fondata presso l’Università la Società delle scienze. In quella sede, insieme alle relazioni incentrate sul tema dell’“eloquenza patetica”, al cospetto delle autorità accademiche venivano lette le opere facete di Hulak-Artemovs’kyj e di Bilec’kyj-Nosenko (sarebbe interessante conoscere l’atteggiamento degli uomini dotti nei confronti della creatività autoctona, certamente non la disdegnavano se rimanevano ad ascoltarla insieme ai ragionamenti filosofici)²⁸. Questi fatti, insieme ad altri già ampiamente conosciuti (l’uscita della grammatica di Pavlovs’kyj e della raccolta etnografica di Ceretelev nel 1818, il lavoro di Bilec’kyj-Nosenko sul dizionario ucraino, la raccolta dei materiali etnografici da parte di Kvitka, ecc.), mi permettono di fare alcune rettifiche a proposito del concetto di ‘scrittura *chutorjans’ka*’. Gli stretti legami dei nostri scrittori con l’Università risvegliarono in loro un certo interesse *teorico* nei confronti della regione. In questo modo, oltre al desiderio di far divertire gli altri con una battuta ben riuscita si potrebbe supporre un certo interesse verso la vita quotidiana del popolo, il che poteva sempre trasformarsi in uno stimolo creativo. Approfondendo così il significato del *chutorjanstvo*, non lo rigetto, perché questo interesse aveva un carattere innocuo e, pur se ricco di tratti provinciali, era immune da tendenze

²⁵ M. Zerov, *Nove ukrajins’ke pys’menstvo*, op. cit., p. 130.

²⁶ Un piccolo paese nel comune di Myrhorod (regione di Poltava) dove Troščyns’kyj possedeva una tenuta. Nella prima metà dell’Ottocento la tenuta era considerata un centro della cultura ucraina, con un teatro privato e una biblioteca fornita [N.d.T.].

²⁷ Zorian Dołęga-Chodakowski (Padhajnajja, regione di Brest 1784 – Governatorato di Tver’ 1825) pseudonimo di Adam Czarnocki, etnografo, studioso del folklore e archeologo polacco. Ha raccolto più di duemila canzoni popolari ucraine provenienti sia dalla riva sinistra che di quella destra del fiume Dnipro. Una buona parte di questi materiali fu pubblicata a Kyjiv nel 1974 [N.d.T.].

²⁸ D. Bagalij, *Opyt istorii Char’kovskogo Universiteta (1815-1835)*, II, Char’kov 1904.

nazionaliste, politiche e ancor meno sociali.

b) *Le condizioni socioeconomiche definiscono la direzione dello sviluppo ideologico della data società, influenzandone in particolare la forma e il contenuto della scrittura letteraria.*

Non è una novità che gli scherzi, le parodie, il travestimento in generale e il racconto sentimentale come massimo risultato rappresentano il genere più consono al livello di classe dei nostri scrittori degli anni Venti. Il merito dell'autore consiste senz'altro nel fatto di aver dato le prove della predominanza di questo genere. Gli studiosi precedenti, come Daškevyč, Stešenko e altri, indagandone le origini adoperavano delle formule poco chiare quali il senso di umorismo innato del popolo ucraino o la sua predisposizione al sentimentalismo. Jefremov, pur condividendo la loro visione, attribuiva a questo genere anche un significato civile, nell'ottica, per così dire, del 'ridere per non piangere'. Petrov, che nel suo libro cercava come d'abitudine l'influenza di varie scuole letterarie russe, si trovò in una posizione meno fortunata. Un certo eclettismo degli inizi della letteratura ucraina, che trasportava liberamente nella 'nostra lingua materna' le opere latine e la letteratura antica in generale insieme ai romantici seriori (tedeschi, polacchi e russi), depistava totalmente il rispettabile studioso, che si trovava costretto ad ascrivere alcuni poeti ucraini a tre correnti letterarie diverse e contrastanti tra di loro. Hulak-Artemovs'kyj, ad esempio, scrisse qualche ode in russo nello stile di Deržavin o di Cheraskov, il che lo annovera tra gli pseudo-classici, ma è anche autore di *Haras'kovi pisni* [I canti di Orazio], e in quanto tale è uno dei rappresentanti della parodia, la quale, come è ben noto, è nata in reazione al classicismo. Decise di tradurre *Il pescatore* di Goethe e subito venne considerato romantico, ecc.

L'errore principale di Petrov sta nel fatto che per definire l'appartenenza di un'opera a una certa scuola letteraria egli si basava sulla trama, senza prestare attenzione al modo in cui questa trama veniva elaborata dagli scrittori ucraini. Zerov, invece, sulla base delle sue ricerche stilistiche ha dimostrato che nonostante la varietà delle trame e dei generi, nonostante gli obiettivi diversi che si ponevano gli

scrittori (parodia deliberata o approccio serio al tema in questione), la maggior parte della letteratura degli anni Venti assunse i tratti distinti del travestimento (la traduzione di *Poltava* da parte di Hrebinka, de *Il pescatore* di Hulak-Artemovs'kyj, ecc.). Questo fu un suo risultato di grande importanza. Inoltre, a lui appartiene un *excursus* molto interessante in un ambito, per così dire, paraletterario. Analizzando i tratti stilistici dell'epistolario di Hrebinka, Kvitka e di Hulak-Artemovs'kyj, Zerov fornisce le prove del fatto che persino lo stile delle lettere private scritte in lingua ucraina si distingue per il tono parodistico. Basta infatti sfogliare queste lettere per concordare con l'autore. In esse si percepiscono due stili: assai rispettoso e formale nelle lettere scritte in russo, e forzatamente sciocco, pieno di battute pesanti in quelle scritte in ucraino. Questa moda fu talmente forte che certe sue tracce si riscontrano persino nell'epistolario di Taras Ševčenko.

I fatti riportati sopra testimoniano che lo stile del travestimento nella letteratura degli anni Venti dell'Ottocento non è casuale, ma storicamente giustificato dalle condizioni socioeconomiche dei nostri scrittori, che fondevano liberamente i frutti della letteratura mondiale senza tener conto della loro appartenenza a scuole letterarie diverse. Aver indicato la loro organicità e la necessità storica di questo stile è il secondo merito importante dell'autore.

Purtroppo, Zerov non dimostra lo sviluppo di questo stile e il suo lento declino quando viene sostituito prima dal sentimentalismo e poi dal romanticismo, cosa che si percepisce già chiaramente in Hryhorij Kvitka. A dire il vero, egli menziona un momento interessante nello sviluppo del travestimento, vale a dire l'opera di Jakiv Kucharenko, un amico di Ševčenko che cercava di integrare nella parodia un contenuto del tutto rispettabile. Ciò però non è sufficiente. La totale mancanza di una seria elaborazione della questione ha impedito allo scrittore di raggiungere il suo obiettivo, ed essendo egli un pioniere in questa direzione è riuscito a darne solo una descrizione schematica.

c) *Oltre ai fattori socio-economici che influenzano il carattere della letteratura, una grande importanza nel processo storico-letterario vie-*

ne attribuita alle influenze delle altre letterature, delle letterature dei paesi culturalmente superiori.

Bisogna dire, però, che questi fattori si condizionano a vicenda.

Secondo Plechanov l'influenza culturale di un altro popolo è limitata dalle condizioni delle forze produttive del popolo in questione; in altre parole, prendiamo dagli altri ciò di cui sentiamo bisogno.

È naturale che il concetto di 'bisogno' sia determinato dallo stato culturale della società data. I neri, tra tutti i prodotti della civiltà europea, si sono interessati soprattutto ai bottoni luccicanti sulle uniformi militari e alle perle di vetro. Questa osservazione si riflette perfettamente nella letteratura ucraina degli anni Venti che, nonostante la ricca fioritura romantica in tutti i paesi a quell'epoca, si divertiva a sperimentare con uno stile da tempo perento. Le influenze comunque c'erano, e forse anche più forti che da qualsiasi altra parte.

Zerov, a mio avviso, nell'analisi di questo fattore commette alcune inesattezze importanti, costringendomi a riconoscere tale tesi come il punto più debole del suo lavoro.

Seguendo Petrov senza un occhio critico, Zerov vede nelle opere dei nostri scrittori esclusivamente l'influenza della letteratura russa. È vero che i nostri scrittori degli anni Venti erano naturalmente legati alla letteratura russa (quasi tutti oltre alle opere in ucraino tentarono la fortuna scrivendo anche in russo), ma al posto di affermazioni generiche bisognava definire in modo più chiaro la rilevanza dei legami letterari con i russi, basandosi sul ricco materiale documentale (proveniente soprattutto dalle riviste russe di allora)²⁹. Tra l'altro già Daškevych notò la disattenzione verso questo problema nella sua recensione al libro di Petrov. La letteratura ucraina degli anni Venti e Trenta suscitava un vivo interesse nelle cerchie letterarie russe. Sulle opere di Kotljarevs'kyj, Kvitka, Hulak-Artemovs'kyj si espressero i *maitres à penser* come Bumarin, Kačenovs'kij, Greg, Pogodin e più tardi Belinskij. Le opere degli scrittori ucraini venivano pubblicate sulle pagine delle riviste moscovite e pietroburchesi dell'epoca, c'erano scrit-

tori di origine propriamente ucraina e non ucraini che scrivevano prevalentemente sull'Ucraina (Sovmov, Bajskij, Kuzmič e altri). Inoltre, gli scrittori ucraini a quei tempi erano in uno stretto rapporto di amicizia con gli scrittori e i giornalisti russi. Un'analisi scientifica di tutti questi fatti avrebbe fornito tanti chiarimenti riguardo alle influenze ideologiche e puramente formali sulla letteratura degli anni Venti dell'Ottocento.

Zerov per qualche motivo cerca di sminuire l'importanza della tradizione letteraria ucraina a favore delle influenze russe. Ma l'unica prova stilistica di questa affermazione sarebbe la comparsa nei versi ucraini (a cominciare da Kotljarevs'kyj) del metro giambico, che in Ucraina prima non c'era. Non è un'osservazione inedita, l'aveva già menzionato Mykola Kostomarov³⁰.

È insufficiente, però, per riconoscere una così forte influenza della letteratura russa, e non sarebbe neppure corretto farlo.

Nella tradizione poetica ucraina anche prima di Kotljarevs'kyj il giambico s'incontra, ad esempio:

Пошов же вон, Адаме, з раю
Наївся яблук аж сопеш...

Adamo, dal paradiso vattene via,
Abbuffato di mele, stai in ambasce...

Еней був парубок моторний
І хлопець хоч куди козак...

Enea era un tipo sveglia,
un bravo cosacco più che un fanciullo...

Ammettiamo pure che gli scrittori ucraini abbiano ripreso il giambico dal verso russo: ma davvero l'essenza di un'opera poetica è composta solo dalla metrica? E gli epiteti, le immagini ecc., non sono anch'essi altrettanto importanti?

Zerov dovette dare le prove, e non per la prima volta, del fatto che l'*Eneide* di Kotljarevs'kyj fosse una rielaborazione mascherata dell'*Eneide* di Osipov e in alcuni punti una semplice traduzione da quest'ultima. Tuttavia, è comunemente riconosciuto che per il suo valore artistico questa rielaborazione è cento volte più preziosa dell'originale. Il motivo di

²⁹ Questo materiale è in parte raccolto nell'articolo esteso di Stešenko.

³⁰ I. Stešenko, *I. P. Kotljarevskij*, op. cit., p. 95.

tale fenomeno insolito sono l'originalità dello stile e le pittoresche caratteristiche nazionali dell'opera.

Questo stile non è apparso *ex abrupto*, aveva avuto una lunga elaborazione nella nostra vecchia letteratura e Zerov, purtroppo, pur sapendolo molto bene, non ha offerto una dovuta valutazione di questo particolare importante.

Per giustificare l'autore, si potrebbe citare un'intuizione di carattere meramente metodologico: Zerov, in conformità alle esigenze della metodologia adottata, partiva innanzitutto dalla situazione storica, la quale, in effetti, negava l'esistenza di un legame organico tra Kotljarevs'kyj e i suoi predecessori. Il prof. Bilec'kyj, che ha recensito il libro di Zerov (si veda "Červonyj šljach", 1-2) accusa l'autore — a mio avviso ingiustamente — di mancato rispetto del lavoro fondamentale di Pavlo Žytec'kyj³¹. È un libro importante per il materiale raccolto, ma non dimostra in alcun modo come Kotljarevs'kyj potesse interessarsi, ad esempio, alle opere di Nekraševyč, dei diaconi erranti³², ecc. che in questo caso sono gli aspetti principali. Si potrebbe supporre che questo sia dovuto alle grandi divergenze nella loro istruzione e posizione sociale. Però quella tradizione esisteva senza alcun dubbio, sia che si manifestasse in quelle composizioni poetiche da seminaristi rimaste poi nella memoria dello scrittore, sia che nella società di allora ci fossero stati dei suoi predecessori che avevano scritto opere simili. Qui c'è una lacuna che potrebbe essere colmata solo se venissero trovati dei materiali in grado di instaurare un legame diretto tra Kotljarevs'kyj e i suoi predecessori a noi finora noti.

La questione di quanto la nostra 'egregia nobiltà' francesizzata degli anni Venti potesse essere interessata alle opere degli scrittori del secolo precedente — una questione fondamentale per la storia letteraria d'inizio Ottocento — continua purtroppo a rimanere in ombra. Dalle singole testimonianze già pubblicate si potrebbe supporre che un certo interesse ci fosse,

almeno nei confronti delle figure centrali della nostra letteratura come Hryhorij Skovoroda, Petro Mohyla e altri. Anche se questo interesse era piuttosto di natura filosofica, e non letteraria.

Sulle pagine di "Kievskaja starina" del 1896 e del 1897 fu pubblicato un interessante epistolario di un massone e mistico a suo tempo famoso, Ivan Martos che, presumibilmente, svolgeva il ruolo di Skovoroda nell'Ottocento. Tra le lettere pubblicate a stampa ci furono quelle che gli indirizzarono il noto Troščyns'kyj, Danylo Vellans'kyj (professore dell'Accademia medico-chirurgica e seguace di Schelling) e del suo allievo più fedele, il proprietario terriero Ivan Lomikovs'kyj, nella cui tenuta di Poltava Martos morì.

Le più interessanti per noi sono proprio le lettere di Lomikovs'kyj, che ci ricorda la figura di Mychajlo Kovalins'kyj. Vi sono menzionati i nomi di Mohyla, Galjatovs'kyj, Semën Polacki e, soprattutto, Trankvilion Stavrovec'kyj, le cui opere erano molto stimate da Martos. In particolare si parla molto di Skovoroda, il cui sistema viene definito come un modello della più alta filosofia. Questo giudizio è interessante, tenuto conto dell'alto livello di capacità di confronto e dell'istruzione degli autori, ai quali era familiare il pensiero filosofico occidentale e che conoscevano molto bene la letteratura tedesca e francese.

Sto riportando qui un singolo fatto, ma sicuramente ce ne saranno tanti altri già pubblicati e altri più numerosi ancora inediti.

Lo stato della ricerca in questa direzione non lascia alcun dubbio: non avendo chiarito questo aspetto, tanti altri ne rimarranno in ombra nella storia dell'evoluzione letteraria all'inizio dell'Ottocento.

Essendomi posto come obiettivo di chiarire alcune questioni generiche del lavoro di Mykola Zerov, ritengo superfluo soffermarmi sui singoli fatti che, come già detto all'inizio, necessitano di una discussione altrettanto ampia. *Il libro di Zerov va senz'altro considerato un passo avanti per quello che riguarda la definizione dei fattori generali che influenzarono il processo storico-letterario all'inizio dell'Ottocento. In esso vediamo da un lato un'interpretazione contemporanea dello sviluppo storico e dall'altro (che è anche l'aspetto*

³¹ P. Žiteckij, "Eneida" Kotljarevskogo... v svjazi s obzorom maloruskoj literatury 18 veka, Kiev 1900.

³² I rappresentanti della 'cultura del riso' nell'Ucraina dei secoli XVII-XVIII, prevalentemente studenti dell'Accademia di Kyjiv e di altri centri universitari, che durante le vacanze viaggiavano in cerca di guadagno, fermandosi ad aiutare i diaconi che davano lezioni ai bambini nei piccoli paesi oppure impartendo lezioni private [N.d.T.].

principale) un lavoro puntiglioso sull'analisi dei fatti storico-letterari utili per una tale interpretazione. Zerov non utilizza materiali nuovi, cosa di cui potrebbe essere in parte accusato, ma bisogna tener conto della totale mancanza di studi su questo periodo della letteratura ucraina, cosa che comporta delle inesattezze nell'interpretazione di alcuni fenomeni (la questione delle influenze). Tuttavia, il problema basilare è posto in maniera corretta e se aggiungiamo che l'autore non intendeva scrivere un lavoro prettamente scientifico (anche se non può essere definito meramente divulgativo), bisognerà riconoscere questo tentativo come ben riuscito.

www.esamizdat.it ◇ A. Šamraj, *Verso una storia obiettiva della letteratura ucraina (La Storia della nuova letteratura ucraina di Mykola Zerov in prospettiva storica)*. Traduzione dall'ucraino di O. Trukhanova (ed. or.: Idem, *Na šljachach do ob"jektivnoji istoriji Ukrajin's'koho pys'menstva*, "Červonyj sljach", 1924, 6, pp. 200-211) ◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 279-290.

◇ **A. Shamrai, *Towards an Objective History of Ukrainian Literature (The History of New Ukrainian Literature by Mykola Zerov in Historical Perspective)*** ◇

Translated by Olga Trukhanova

Abstract

Italian translation of *Na shliakhakh do ob'iektyvnoi istorii ukrains'koho pys'menstva* by Ahapii Shamrai.

Keywords

Literary Historiography, Mykola Zerov, Folklore, Burlesque.

Author

Ahapii Shamrai (1896-1952) was a prominent figure in the new school of literary criticism, a Ukrainian literary historian, and a member of the All-Ukrainian Academy of Sciences (now known as the National Academy of Sciences of Ukraine). After earning his degree from Kharkiv University in 1921, he taught Ukrainian literature at the Kharkiv Institute of Public Education, a school established by Soviet government following the University's dissolution. His research primarily focuses on literary theory (problems of formal and sociological methods, elaboration of the concept of the "literary school", reader reception of literary works, etc.) and comparative literature. He introduced the term "Kharkiv romantic school" to refer to the group of Ukrainian poets who were students and professors of the Kharkiv University in 1830-1840 and described their work in a three-volume collection of writings. His most well-known studies include essays honoring H. Kvitka, I. Kotliarevs'kyi, O. Storozhenko, T. Shevchenko, and others. With regards to European literature, he studied Shakespeare, Goethe, and E.T.A. Hoffmann.

Translator

Olga Trukhanova, Ph.D. in Slavic Literature at Sapienza – University of Rome, is a Language instructor in the Department of Letters and Modern Cultures at the same University. In her research, she focuses on modern and contemporary Russian and Ukrainian literature with particular attention to Memory Studies, the relationship between Literature and Visual Arts, and Literary Reception. She is a member of the editorial boards of various book series and scientific journals and the author of the book *Il Vate, il Poeta, l'Esule. Brodskij rilegge Dante*.

Publishing rights

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



© (2023) Olga Trukhanova

Ševčenko e il romanticismo

Pavlo Fylypovyč

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 291-301 ◇

NON c'è dubbio che il romanticismo, il cui impatto trascende i confini della letteratura, abbia giocato un ruolo fondamentale nello sviluppo della cultura europea dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento. "Tutti noi la cui vita non si limita a preoccuparci del pane quotidiano siamo sostanzialmente eredi e studenti del romanticismo", scrive il professor Brown, autore di uno dei migliori articoli sul romanticismo tedesco¹.

Il romanticismo ha lasciato le sue tracce non solo nella letteratura, nell'arte e nell'estetica. Secondo il professor Brown, il preromanticismo tedesco ha preparato il terreno per lo sviluppo della storia della letteratura in quanto scienza basata sul metodo comparativo inteso in senso ampio (ivi inclusa l'intera letteratura mondiale), sulla moderna filosofia della natura, sulla psicologia e la neuropatologia, il folklore, la linguistica comparativa e i nuovi approcci all'idea di nazione.

Il romanticismo conosce il suo picco a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento, manifestandosi nell'opera di Byron, Hugo, Leopardi, Lermontov, Mickiewicz e tanti altri poeti di primo piano. Anche Heine, che si prendeva gioco dei suoi contemporanei, subiva comunque la loro influenza, cercando — lo aveva confessato in una lettera del 1842 — di far tornare in vita il vecchio romanticismo. Alla fine dell'Ottocento e poi anche nel Novecento il romanticismo rinasce nei panni del simbolismo nell'opera di Maeterlinck, Ibsen, Verlaine, Blok e altri. Il nostro presente rivoluzionario non ripudia il romanticismo, al contrario, si sente spesso parlare di romanticismo rivoluzionario, soprattutto nell'ambito del teatro. "Il nostro teatro esalta la cultura umana. Proprio la sostanza

del dramma romantico può avere un impatto meraviglioso", dice A. Lunačarskij². La sezione dedicata alla programmazione teatrale del Commissariato del popolo per l'istruzione accetta diversi spettacoli teatrali dal "carattere epico"³. Arrivano nuove tragedie romantiche, per esempio, *Bertran de Born* di L. Lunc, uno dei Fratelli di Serapione...⁴

Negli ultimi decenni sono state pubblicate numerose monografie e molti articoli sul romanticismo e su singoli autori romantici; De La Barthe, notando questa tendenza, sottolineava che non era affatto un fenomeno accidentale e che lo si poteva spiegare con il carattere del pensiero occidentale ed europeo.

Oggi abbiamo una comprensione del romanticismo molto più approfondita. Gli studiosi di letteratura russa di vecchio stampo, per esempio, vedevano in Žukovskij un romantico. Veselovskij, però, ha confermato che "il padre poetico dei diavoli e delle streghe tedeschi" era più un sentimentalista che un romantico, essendo privo del simbolismo dei romantici tedeschi, della loro percezione dell'infinito e delle connessioni dei diversi fenomeni della natura tra di loro⁵. Žukovskij è molto più semplice dei poetici romantici tedeschi, che possiamo paragonare piuttosto ai simbolisti russi⁶.

Anche adesso, però, che gli studi sul romanticismo si sono fatti più ampi e più approfonditi, gli studiosi si pongono molte domande. Non abbiamo e probabilmente non avremo mai una definizione del romanticismo che possa accontentare tutti. Nei

¹ F. Brown, *Raspad i raschoždenie*, in *Istorija zapadnoj literatury (1800-1910)*, I, a cura di F. Batjuškov, Moskva 1912, pp. 324-330 (330). [I riferimenti bibliografici, incompleti nel testo originale, sono stati ricostruiti per quanto possibile — N.d.R.].

² "Vestnik teatra", 1920, 76-77, p. 13.

³ "Vestnik teatra", 1920, 75, p. 7.

⁴ L. Lunc, *Bertran de Born*, in "Gorod: literatura, iskusstvo", 1923, I, pp. 9-48 (contiene il testo del dramma e un'interessante postfazione sul romanticismo dello Sturm und Drang).

⁵ N. Veselovskij, V.A. Žukovskij. *Poèzija čuvstva i "serdečnogo voobraženija"*, Petrograd 1918².

⁶ V. Žirmunskij, *Nemeckij romantizm i sovremennaja mistika*, Sankt-Peterburg 1914.

diversi paesi e tra i diversi autori le varie caratteristiche del romanticismo si sono manifestate in maniera differente. Il misticismo che domina nel preromanticismo tedesco⁷ non lo troviamo nel romanticismo francese. Analizzare il romanticismo in quanto manifestazione dell'individualismo significa approcciarlo in modo molto ampio, anche se, d'altro canto, attraverso l'individualismo possiamo spiegare le caratteristiche dello stile e dei contenuti della letteratura romantica⁸. Queste caratteristiche si sono formate e manifestate storicamente, sono i primi fattori ai quali debba prestare attenzione lo studioso. Lo storico della letteratura analizza prima di tutto non tanto le idee astratte, quanto i motivi e le forme concrete. Il romanticismo nei paesi slavi è arrivato dall'Occidente, adattando al terreno slavo correnti e sfumature diverse. In alcuni casi era estraneo, impreciso e incoerente, in altri non poteva direttamente rispecchiarsi nel mondo slavo a causa di una serie di ostacoli. Nel suo saggio *Il romanticismo degli anni Venti dell'Ottocento nella letteratura russa*, il professor Zamotin afferma che “i motivi principali dell'individualismo romantico, basati sull'idealismo e sul nazionalismo, che portava i poeti romantici al culto della felicità universale, si sono riflessi anche nella vita sociale e letteraria russa all'inizio del secolo. Il riflesso, però, è stato alquanto fiacco rispetto alle altre culture”⁹. L'autore, inoltre, aggiunge che anche nella vita ci sono state “circostanze diverse” che hanno ostacolato lo sviluppo dell’“universalismo” e del “romanticismo rivoluzionario” in letteratura. In effetti, nell'articolo di Oksman *La lotta contro Byron all'epoca di Alessandro e Nicola*¹⁰ troviamo degli accenni sull'operato della censura nell'ostacolare l'arrivo in Russia delle opere dei “maestri dei pensieri”. Naturalmente i seguaci di Byron, che non godevano dei favori del potere, non potevano trattare nelle loro opere motivi satirici e rivoluzionari.

⁷ Idem, *Novye raboty o nemeckom romantizme*, “Russkaja mysl”, 1914.

⁸ Cfr. ad esempio in V. Sipovskij, *Puškin i romantizm*, in *Puškin i ego sovremenniki: materialy i issledovanija*, Petrograd 1916, pp. 223-280.

⁹ I. Zamotin, *Romantizm 20-ch godov XIX stoletija v russkoj literature*, Moskva 1913, p. 79.

¹⁰ Ju. Oksman, *Bor'ba s Bajronom v Aleksandrovskuju i Nikolaevskuju èpochu*, “Načala”, 1922, 2, pp. 256-263.

La mancanza di coerenza, brillantezza ed espressività nel romanticismo russo si spiega principalmente alla luce delle forti tradizioni classicistiche che dominavano tra gli scrittori più noti. Oggi siamo giunti alla conclusione che la poetica di Puškin si basa essenzialmente sui principi e gli esempi dei neoclassici russi del Settecento. “Puškin chiude e non inizia il ciclo”, scrive Èjchenbaum¹¹. Mentre V. Sipovskij dimostra scrupolosamente l'esistenza di una fase romantica nell'opera di Puškin, dopo il quale l'autore avrebbe intrapreso il cammino verso il realismo, A. Žirmunskij analizza i ‘poemi byroniani’ riscontrandovi una composizione e uno stile di stampo romantico.

Più grande è uno scrittore, più difficile è identificarlo con una sola corrente letteraria. Non solo cronologicamente, ma anche seguendo lo sviluppo del proprio talento uno scrittore può passare attraverso diverse correnti letterarie. Un poeta può appartenere allo stesso tempo alla corrente romantica e a quella classica (Puškin), oppure a quella romantica e a quella realistica (Gogol'), ma può anche sperimentare attenendosi tuttavia alle vecchie tradizioni.

Quando Ševčenko iniziò a scrivere poesie, l'epoca del romanticismo era in fase di tramonto nei paesi europei, al contrario di quanto stava accadendo nella letteratura russa (nella prosa comincia a radicarsi la corrente realistica) e in quella polacca, mentre stava cominciando a germogliare anche nella letteratura ucraina. Come è stato influenzato Ševčenko, “la figura centrale della letteratura ucraina dell'Ottocento”, dal romanticismo?

Del romanticismo ševčenkiano, naturalmente, si è parlato, senza però approfondire il valore delle influenze subite dall'autore, tema grande e fondamentale. Si è parlato dei suoi anni giovanili... definendo la portata del romanticismo ševčenkiano con i termini tipici degli autori romantici, amanti del folklore popolare e della storia, che trattavano con lo spirito dell'idealizzazione poetica. Anche Ševčenko scrive-

¹¹ B. Èjchenbaum, *Problemy poèтики Puškina*, in *Puškin. Dostoevskij*, Peterburg 1921, pp. 76-96 (78).

va le sue ballate idealizzando il passato, il periodo del cosaccato e dell'Etmanato, per poi allontanarsi con il passare del tempo da queste tematiche. Le sue prime opere erano piuttosto ispirate ai motivi della vita quotidiana, descritti alla maniera realistica. Il romanticismo storico di Ševčenko è stato studiato (per esempio da D. Ovsjanniko-Kulikovskij)¹², come anche le sue fonti di ispirazione ucraine, polacche e russe (analizzate soltanto superficialmente); le ballate fantastiche, invece, hanno ricevuto un'attenzione più approfondita. Il professor Kolessa, nel suo studio intitolato *Ševčenko e Mickiewicz*¹³, ha analizzato l'influenza dei poeti polacchi e russi nell'opera di Ševčenko; altrettanto ha fatto il professor Tretjak in *L'impatto di Mickiewicz sull'opera di Ševčenko*, ma in generale possiamo affermare che il romanticismo di Ševčenko è stato indagato in maniera insufficiente e non viene considerato come qualcosa di coerente e determinante nella formazione dell'autore del *Kobzar* e nell'evoluzione della letteratura ucraina in sé. Cercherò di descrivere le caratteristiche del romanticismo ševčenkiano nei limiti in cui me lo permette la brevità di questo articolo.

A mio avviso, gli autori ucraini hanno adattato le nuove tendenze delle letterature europee con lentezza e con grande attenzione, prendendo da esse solo ciò che avrebbe trovato un terreno fertile in quella fase di rinascita della parola ucraina che è iniziata con Kotljarevs'kyj. Come primi esperimenti di romanticismo nella letteratura ucraina possiamo considerare *Rybalka* [Il pescatore, 1827] di Hulak-Artemovs'kyj, traduzione dell'omonima ballata di Goethe. La traduzione inviata a Kačenovskij, direttore di "Vestnik Evropy", era accompagnata da una lettera molto interessante, in cui Hulak-Artemovs'kyj specificava che era

curioso di provare a rendere nella lingua della Piccola Russia¹⁴ sentimenti romantici, teneri, nobili, enfatici senza costringere il lettore o ascoltatore a ridere, l'effetto che provocano l'*Eneide* di Kotljarevs'kyj o altre opere scritte con la stessa intenzione. Menzionando in seguito alcuni canti piccolorussi alquanto dolci, Hulak-Artemovs'kyj, nobilmente insicuro del proprio succes-

so, considera la sua ballata solo come una semplice prova, da leggersi alla maniera femminile piccolorussa¹⁵.

Un quadro alquanto strano a prima vista: il poeta propone la traduzione di un'opera romantica europea, confermando che questa traduzione è possibile rifacendosi ai canti popolari femminili. In effetti nella traduzione troviamo a ogni riga forme caratteristiche dei canti ucraini e in generale della lingua del popolo: *rybalka moloden'kyj* (un pescatore giovanissimo), *serden'ko* (cuoricino), *rybon'ky* (pesciolini) ecc., che non si riscontrano né nell'originale tedesco, né nella traduzione russa, per esempio in quella di Žukovskij (1817). Inoltre incontriamo nella traduzione molte esclamazioni (*smyk, tjo, hul'k*) frequenti nelle favole popolari, nell'*Eneide* di Kotljarevs'kyj e anche nei racconti di Kvitka tratti dalla vita quotidiana. Queste forme rendono la ballata di Hulak-Artemovs'kyj più vivace, concreta e vicina al realismo popolare, mentre Žukovskij preferisce i concetti astratti ("L'anima è piena di freddo silenzio"), che all'epoca si facevano strada nella letteratura russa. Le esclamazioni sono frequenti anche nelle opere burlesche dello stesso Hulak-Artemovs'kyj. Cercando di allontanarsi da queste scelte nella traduzione del *Pescatore* senza riuscirci pienamente, lo rende però più vivace e più coerente.

Da quanto si legge dalla lettera, il traduttore usa di proposito i vezzeggiativi tratti dai canti popolari. In questo modo il primo tentativo di trapiantare il romanticismo nella poesia ucraina si può dire decisamente riuscito, ma questo perché c'era un terreno fertile, quello della poesia popolare, del folklore, su cui è cresciuto un fiore diverso da quello tedesco, più semplice, più vivace, più tenero — possiamo osare anche un altro termine — più sentimentale, perché il sentimentalismo non è quel noioso e ingenuo manierismo di cui parlano spesso i critici¹⁶. Proprio questo sentimentalismo, secondo l'accademico Korš, distingueva il folklore popolare ucraino da quello russo.

¹² "Zapysky tov. im. Ševčenko", 1894, 3.

¹³ Resoconto del suo discorso pubblicato in "Rada", 1911, 51.

¹⁴ Denominazione coloniale delle terre ucraine all'interno dell'Impero russo (rus. *Malorossija*) [N.d.T.].

¹⁵ V. Kallaš, *Iz istorii malorusskoj literatury 20-ch i 30-ch godov XIX veka*, III, Kiev 1901.

¹⁶ Il legame tra i canti popolari e lo stile sentimentale è descritto per sommi capi nel libro di Robert de Souza *La poesie populaire et le lyrisme sentimental*, Paris 1899.

Liniziazione lirica di Hulak-Artemovs'kyj non era un caso isolato. Col tempo (1829) è arrivata *Marusja* di Borovykovs'kyj, la versione ucraina di *Svetlana* di Žukovskij. Nel 1828 è stata pubblicata su “Vestnik Evropy” *Molodycja (Predannje)* [La giovane (Leggenda)] di un autore sconosciuto, nel 1830 un brano dalla favola *Vid'ma* [La strega]; nel 1835 su “Molva” incontriamo una versione di *Kornij Ovara (Jak pokantraktuvavsja kozak Kornij iz bisom i ščo z toho bulo)* [Come il cosacco Kornij trattò con il Diavolo e cosa ne è venuto fuori], un'interpretazione di *Gromoboj* [Il cacciatore di tuoni] di Žukovskij, nel quale, secondo Kallaš¹⁷, “è stato mantenuto solo lo scheletro del racconto, mentre la trama e il personaggio sono stati adattati alle circostanze locali”.

È quindi evidente che quando Ševčenko esordì nel campo della letteratura romantica aveva dei predecessori su cui contare. Poteva continuare a seguire la tradizione delle ballate, non solo servendosi dello stile e delle immagini della poesia popolare, ma anche dei soggetti tratti dal folklore, metodo usato dai poeti ucraini ancora prima di Ševčenko. È interessante notare che Ševčenko esprime pensieri simili a quelli di Hulak-Artemovs'kyj. Parlando dei patrioti contadini, che “lodano solo il peggio” della letteratura ucraina, Ševčenko dice: “Avranno letto solo l'*Eneide* sillaba per sillaba, avranno visitato qualche locanda, pensando così di aver capito la propria indole. Eh no, fratelli miei cari! Andate a leggermi i canti e le *dumy*”. Queste idee, per essere precisi, Ševčenko le esprime nel 1847¹⁸, mentre nel 1838 aveva scritto una poesia intitolata *Na vičnu pam' jat' Kotljarevs'komu* [Alla memoria eterna di Kotljarevs'kyj], perseguendo all'epoca strade ben diverse rispetto all'autore dell'*Eneide*, avvicinandosi solo in alcuni casi ai motivi della vita quotidiana e ripudiando del tutto il genere burlesco.

Non possiamo dire che Ševčenko abbia introdotto motivi e forme della poesia popolare in letteratura solo perché aveva origini contadine e gli veniva naturale continuare la tradizione “dei canti folklorici”... Anche nella pittura Ševčenko non si è rivelato erede

della ricca tradizione dell'arte popolare ucraina, anzi, quest'ultima non ha trovato alcun riscontro da parte dello Ševčenko allievo del classico Brjullov¹⁹, che seguiva le tendenze della sua epoca. Nella poesia Ševčenko si ritrova nell'ambito romantico (dapprima sotto l'influenza personale di Žukovskij), ed è proprio il romanticismo a portarlo alla consapevolezza che i canti popolari, le *dumy* e le leggende folkloriche possono e devono essere materiale per un poeta. Le ballate ucraine, russe, polacche e di altri paesi confermano a Ševčenko che gli elementi folklorici e le leggende “possono essere inseriti in una poesia”, come scrive il professor Kolessa. In effetti Ševčenko dimostra che la ballata è un genere in cui il romanticismo può trovare nutrimento dal fertile terreno ucraino. Vale la pena di menzionare le caratteristiche principali delle ballate di Ševčenko (*Pryčynna* [La stregata], *Topolja* [Il pioppo], *Utoplana* [L'annegata], *Lileja* [Il giglio] e altre). La loro forma è più semplice rispetto alle note e amate ballate dell'epoca come la *Lenore* di Bürger, la *Svetlana* di Žukovskij, *Ucieczka* o *Lilie* di Mickiewicz. All'interno non troviamo la composizione tradizionale di una ballata, con le tipiche ripetizioni che aiutano a catturare l'attenzione del lettore, ma che allo stesso tempo hanno un carattere piuttosto artificiale e ‘stilizzato’. Sono decisamente meno complesse; gli elementi folklorici al loro interno non tendono all'esagerazione e sono lontani da qualsiasi mistificazione, rimandando piuttosto agli elementi sociali dell'epoca della servitù della gleba (*Lileja*, *Rusalka*), spesso il tema principale delle poesie ševčenkiane. Ivan Franko scriveva dell'originalità delle ballate di Borovykovs'kyj (inedite e note solo in alcune varianti russe) e del fatto che esse non corrispondevano alle caratteristiche delle ballate definite dalla poetica romantica; erano semplicemente favole e leggende popolari ucraine raccontate in rima. Anche le soprammenzionate opere di Ševčenko “non sono proprio ballate”... Alcuni elementi quotidiani, i motivi e le forme dei canti popolari sull'amore e sulla separazione e i soggetti delle leggende popolari sono parte dell'universo poetico delle “ballate” ševčenkiane di carattere lirico ed

¹⁷ V. Kallaš, *Iz istorii*, op. cit., p. 6.

¹⁸ T. Ševčenko, *Tvory*, II, Sankt-Peterburg 1911, p. 84.

¹⁹ Tratto dall'articolo di V. Antonovyč, *Estetyčni pohljady Ševčenko*, “Literaturno-naukovyj vistnyk”, 1914, 2.

epico. Le “digressioni liriche” che si avvicinano ai canti popolari di stampo sentimentale si ritrovano, per esempio, in *Pryčynna*:

È il suo destino, Dio mio caro,
perché la punisci così giovane...

Gli elementi popolari si incrociano nelle ballate di Ševčenko con diverse influenze letterarie. Nella sua monografia Kolessa menziona le influenze polacche e russe (Mickiewicz, Puškin, Kozlov, Žukovskij e altri), senza attribuire a esse un’importanza particolare: “In ogni riga la sua ballata assume il carattere locale ucraino. La sua strega, il cosacco, la ragazza sono tipi puramente ucraini”. Vale la pena di soffermarsi sull’impossibilità di identificare l’origine dei singoli elementi delle ballate di Ševčenko, di stabilire con certezza se provengano da uno o dall’altro poeta. All’epoca alcuni elementi erano comuni non solo tra i poeti europei e russi, ma anche tra gli ucraini. Ecco un esempio di una celebre descrizione ševčenkiana:

Rugge e geme l’enorme Dnipro...

Kolessa cita un’analogia con Žukovskij (*Ljudmila – Ecco la luna sontuosa*) e Kozlov:

Oltre Kiev, dove il Dnepr esteso
scalpita e rumoreggia tra rive scoscese. (*Il monaco*)

Il vento ululava, la tempesta urlava,
la luna si è nascosta in cielo,
e il fiume, ondeggiando, rumoreggiava
tra le rive cupe. (*Il sogno della sposa*)

La stessa immagine si può trovare anche in Metlyns’kyj:

Ulula la tempesta,
rovina il bosco di pini,
tra le nuvole brucia il fulmine,
romba tuono dopo tuono.
La notte nereggiava con il carbone,
o si arrossisce con il sangue,
lo Dnipro trabocca, geme e piange,
scuotendo la sua testa bianca. (*Morte di un suonatore di bandura*)

La già citata ballata *La giovane donna* inizia allo stesso modo:

In gregge vagavan le nuvole;
in mezzo vi si è perso un giovanotto,

i venti tra le canne soffiavano
e il fiume Psjol gemeva e traboccava.
I salici rumoreggiavano... cadevano le foglie;
sotto i ponti ronzavano i venti²⁰.

È il tipico paesaggio di Ossian, Ševčenko lo conosceva ancora prima dell’esilio²¹. In una lettera a Bronisław Zaleski (1854) Ševčenko scrive: “Ti saluto con il paesaggio di una natura vergine, sontuosa e bellissima! Avrei tanto tanto pregato Dio di poter passare un’ora con te in un’antica foresta di pini all’ombra di rami grandi e cupi come la *duma* di Ossian, quando [...]”. “[...] Non dimenticare di prenderti cura di Ossian, sembra che ci sia in traduzione francese. Lo leggerai con soddisfazione. Mi sembra che l’atmosfera per leggerlo sia la più adatta”²².

Nei paesaggi di Ševčenko incontriamo anche tratti della poesia popolare ucraina²³, ed è proprio il legame con la poesia popolare ad accomunarli ai poeti romantici degli altri paesi. I suoi giambi di quattro piedi rimandano al ritmo popolare. È probabile che nessun poeta ucraino li avesse usati in precedenza.

Da queste osservazioni vediamo che nell’opera di Ševčenko e nella poesia ucraina della sua epoca il genere della ballata è tanto un fenomeno dotato di una sua coerenza interna, quanto una variante ucraina di uno specifico genere romantico. Quando Ševčenko smise di scriverle, non fece altro che liberarsi di quelle fantasticherie che poco si confacevano alla sua anima, mentre la componente lirica, gli elementi poetici popolari e i dettagli quotidiani ebbero modo di svilupparsi autonomamente.

Ševčenko partiva da solidi presupposti anche nell’adottare motivi e forme del romanticismo storico. La fascinazione per il carattere nazionale e la devozione nei confronti della propria storia sono un fenomeno molto diffuso tra i romantici europei, che è stato ripreso nella letteratura russa, ma soprattutto in quella ucraina, ancora prima di Ševčenko, da Certelev e Metlyns’kyj. Nel primo quarto dell’Ottocento l’interesse per il passato ucraino e la sua interpretazione letteraria si osserva non solo tra gli autori

²⁰ V. Kallaš, *Iz istorii*, op. cit.

²¹ T. Ševčenko, *Ščodennyk*, in *Tvory*, II, op. cit.

²² T. Ševčenko, *Ščodennyk*, in *Tvory*, II, op. cit.

²³ O. Doroškevyč, *Pryroda v poeziji Š.*, in *T. Ševčenko. Zbirnyk*, Kiev 1921, p. 80.

ucraini, ma anche tra quelli russi (Ryleev, Puškin)²⁴, tra gli scrittori russi di origine ucraina (Markevyč, Gogol') e i polacchi (la Scuola ucraina di B. Zaleski, T. Padura, S. Goszczyński e altri). Quando Ševčenko era agli inizi della sua attività letteraria, l'interesse per il passato ucraino come fonte di poesia era molto diffuso in Russia; lo confermava anche Belinskij nel 1840:

La Piccola Russia è un paese assolutamente poetico e originale. I piccoli russi possiedono tutta la ricchezza delle emozioni della natura umana. L'amore è l'elemento principale della vita. Aggiungetevi pure la cavalleria asiatica, quella dei valorosi cosacchi, senza dimenticarvi della storia tumultuosa della Piccola Russia, della sua lotta contro la Polonia cattolica e la Crimea turca e non potrete non essere d'accordo sull'impossibilità di trovare una fonte migliore per la poesia che la vita della Piccola Russia²⁵.

Nelle opere degli autori russi, polacchi e ucraini (Metlyns'kyj, Kostomarov) Ševčenko trova non solo una visione d'insieme su un passato che gli è familiare, ma anche l'elaborazione di elementi del romanticismo storico come le immagini dei suonatori di *bandura*²⁶, delle tombe che parlano al vento, delle spedizioni cosacche, degli etmani e così via. Le *dumy* e i canti popolari sono un materiale prezioso per il poeta. Scrive *Ivan Pidkova*, *Tarasova nič* [La notte di Taras], *Do Osnov"janenka* [A Osnov"janenka], *Hamalija*, *Hajdamaky* e altre opere dove idealizza la forza del passato contrapponendola al presente. La passione romantica per i colori vivaci delle epoche trascorse, la ricerca nella memoria della libertà perduta, arricchita dalla fantasia, la salvezza dalla realtà del presente, squallida e malvagia: per un lungo periodo tutti questi elementi hanno dominato l'opera di Ševčenko. Nel 1845 arriva a una conclusione:

I padroni vostri sono i servi, gli zerbini,
il fango di Mosca e la spazzatura di Varsavia,
egregi etmani.

Nella poesia *Ha coperto la nera nube* del 1848, però, torna a decantare l'etmano Dorošenko, e nella

poesia *Chiba samomu napysat'* [Scriverò per conto mio, 1849] confessa:

[...]
non so che fare.
Scrivo per non scambiare
il tempo sacro per il nulla,
a volte il vecchio cosacco
a me, poveretto, appare con quei baffi,
e quella libertà, a me,
su quel cavallo nero come corvo.

Nel suo celebre *Ševčenko, ukrajinoŭily j socijalizm* [Ševčenko, i filoucraini e il socialismo], M. Drahomarov nota il passaggio nell'opera di Ševčenko dalla lode degli etmani a quella dei cosacchi, cioè alla poeticizzazione dei cosacchi di basso rango. Drahomarov specifica che Ševčenko non poteva essere critico verso "le immagini inventate del cosaccato"²⁷ perché la storia come scienza vera e propria non era stata ancora sviluppata e l'autore del *Kobzar* doveva rincorrere alla *Istorija Rusov*. Possiamo aggiungere che queste 'immagini inventate' attiravano Ševčenko più dal punto di vista poetico e visivo che da quello ideologico. Nella lettera a Kuharenko nel 1857 il poeta esprime un interesse vivace verso il passato romantico:

Pan'ko Kuliš mi manda da Piter il suo libro intitolato *Zapiski o južnoj Rusi* [Note dalla Rus' meridionale], scritto nella nostra lingua. Non so se questo libro, così intelligente e sincero, sia arrivato fino al Mar Nero. Se non è arrivato, procuratevelo, non ve ne pentirete. Finora non è stato mai pubblicato nella nostra lingua un libro così ben riuscito. Nelle sue pagine ci appaiono vive le figure del *kobzar*²⁸, dell'etmano, del *zaporožec'* e del *hajdamaka*, e tutta la nostra storia ucraina ci risulta descritta con chiarezza. Kuliš non aggiunge niente di suo, si è limitato a trascrivere quello che ha sentito raccontare dai *kobzar*, per questo il suo libro è così vivo, sincero e intelligente²⁹.

Nelle opere poetiche ševčenkiane di sfondo storico troviamo elementi tipici del romanticismo, che sono meno frequenti, invece, nelle sue ballate: scene spettacolari e melodrammatiche, fatti di sangue (Honta che uccide i figli), contrasti marcati. Elementi che incontreremo anche più in là, nelle opere di Ševčenko che si rifanno alla vita quotidiana (*Vid'ma, Maryna*).

²⁴ Materiali interessanti sui soggetti ucraini nella letteratura russa si trovano nel quinto capitolo del libro di V. Maslov *Literaturnaja dejatel'nost' K.O. Ryleeva*, Kiev 1912.

²⁵ V. Belinskij, *Polnoe sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*, VI, Sankt-Peterburg 1903, pp. 199-202 (200).

²⁶ Strumento musicale ucraino [N.d.T.].

²⁷ M. Drahomarov, *Ševčenko, ukrajinoŭily j socijalizm*, Kyjiv 1914, p. 62.

²⁸ Cantautore cieco vagabondo [N.d.T.].

²⁹ T. Ševčenko, *Tvory*, II, op. cit., p. 405.

Un'altra caratteristica tipica dei poemi storici è il culto del personaggio eroico, coraggioso e prestante. Questo culto non svanisce nelle opere successive, anzi, viene approfondito ulteriormente. Ma non è tanto la forza fisica ad attrarre il poeta, quanto quella interiore. Non il coraggio fine a se stesso come in *Ivan Pidkova*, un'opera del periodo giovanile (1838), ma le gesta eroiche votate alla felicità degli uomini e alla lotta personale contro la violenza e l'ingiustizia. Questi aspetti si notano particolarmente nei poemi in cui i motivi nazionali ucraini sfociano nei motivi umani e rivoluzionari universali, come *Jan Hus* o *Kavkaz*; in quest'ultimo appare Prometeo, la figura preferita dei romantici:

Oltre i monti altri monti, coperti da nubi,
seminati di male, cosparsi di sangue.
Dove ormai da secoli Prometeo
da un'aquila è punito.

Questo personaggio, straordinario e libero, che si distingue dal popolo e allo stesso tempo ne fa parte, è guidato dalla voglia di liberare il popolo dal giogo; il personaggio di Prometeo si affaccia anche nella raffigurazione del poeta, modellata da Ševčenko secondo i canoni romantici.

L'interpretazione in chiave romantica di Perebendja, il musicista che suona la *bandura*, dà subito all'occhio, e non a caso Kolessa vede il suo prototipo nell'opera di Mickiewicz. L'immagine di un musicista cieco e solitario che trova pace soltanto nella natura si può riscontrare in altri poeti romantici e preromantici sentimentalisti. Nell'opera di Ševčenko quest'immagine sarà soppiantata da quella del profeta che strappa le maschere ai malvagi, analogamente al *Profeta* di Lermontov e altre opere romantiche. Ševčenko aveva senz'altro un chiaro senso della forza della parola e della sua dinamica interna (che ho descritto nel mio articolo *Poet ohnennoho slova* [Il poeta dalla parola ardente]³⁰; dubito, però, che in un contesto come quello della poesia ucraina di quei tempi, ben rappresentata dall'idea di Metlyn's'kyj che "La nostra lingua sta morendo", Ševčenko potesse convincersi del ruolo riformatore del poeta senza aver subito l'influenza del romanticismo. Il

romanticismo, a cominciare dall'epoca dello Sturm und Drang, ha formato il senso dell'individualità, l'Io artistico dei profeti e dei ribelli, dei condottieri e dei rivoluzionari, e allo stesso modo ha formato il culto del poeta come guida. Ševčenko, che era figlio della sua epoca, dopo l'uscita di *Hajdamaky* confessò: "che sia anche il poeta popolare, basta che sia un poeta"...

Sentendosi un poeta, un creatore che credeva nel suo destino, Ševčenko non poteva continuare a raccontare il passato e a rielaborare i temi delle ballate. I suoi motivi si fanno più vasti, dal romanticismo nazionale passa a quello rivoluzionario, agli appelli alla lotta, alla vendetta, alla protesta politica e sociale. Questi motivi sono frequenti tra i romantici come Byron, stimato e studiato da Ševčenko³¹, i poeti francesi, nell'opera di Mickiewicz e tra alcuni autori russi. Perfino nei testi di Bestužev-Marlinskij, la cui influenza sullo stile dei racconti di Ševčenko è stata notata da O. Doroškevyč, incontriamo più volte la protesta contro la servitù della gleba e il sistema feudale. "Mi hai insegnato a spargere il sangue innocente sul tuo capriccio, allora non ti meravigliare perché voglio bere il tuo sangue per vendetta", dice il giovane cavaliere al barone, che lo ha privato della sposa e di tutti i suoi beni, nel racconto *Zamok Ejzen* [Il Castello di Ejzen].

L'esperienza tratta dalla vita quotidiana poteva fornire a Ševčenko materiale per le sue opere incentrate sulla servitù della gleba, nelle quali si concentra principalmente sulle torture inflitte dai padroni alle ragazze. In queste opere, che a prima vista sembrano basate essenzialmente su soggetti quotidiani, troviamo molti elementi di esplicita provenienza romantica come le scene di sangue, nei quali il poeta intenzionalmente accumula immagini di orrore (caratteristica notata anche da Drahomanov)³². Nel poema

³¹ O. Čužbys'n'kyj testimonia che nel 1843 a Ševčenko piaceva particolarmente la traduzione di *Childe Harold* di Byron realizzata da Mickiewicz. Ševčenko citava spesso una strofa che si confaceva bene alla sua vita: "Teraz po świcie błędzę szerokim, / I pędzę życie tułacze; / Czegóż mam płakać, za kim i po kim, / Kiedy nikt po mnie nie płacze?".

³² Cfr. M. Drahomanov, *Ševčenko*, op. cit., p. 45 sul "melodramma" in *Kateryna* e p. 46: "Per descrivere i padroni, Ševčenko cerca sempre i loro crimini più crudeli (per esempio in *Knjažna* [La principessa] e *Varnak*), soprattutto la lussuria, omettendo altri peccati per niente

³⁰ *Taras Ševčenko. Zbirnyk*, a cura di Je. Hryhoruk e P. Fylypovyč, Kyjiv 1921.

Maryna (1848), per esempio, il padrone ubriaco va nella stanza di sua figlia *Maryna* dopo aver violentato la serva:

Il freddo feroce scricchiola,
la luna rossa si è fatta bianca,
il guardiano impaurito grida
per non svegliare il padrone cattivo.
Getta uno sguardo! – I palazzi sono in fiamme.
A fuoco! A fuoco!.. Grida. Da dove arriva
quella gente di Dio! Sembra
spuntare dalla terra
come le onde sul mare.
L'incendio gli rapi lo sguardo,
eccome che c'era da guardare!
Maryna tutta nuda e spoglia
davanti al palazzo balla
insieme alla madre e – che paura! –
Con il coltello insanguinato,
canta...

Maryna, come anche *La strega*, deriva da *Slepaja* [La cieca], un'opera di Ševčenko scritta in russo. L'analisi comparativa delle tre opere ci dà la possibilità di giungere a conclusioni alquanto interessanti su Ševčenko poeta romantico. Ci terrei a precisare che in precedenza questo paragone si faceva con una intenzione diversa: si voleva mostrare che Ševčenko aveva poca dimestichezza con la lingua russa e un'ottima padronanza, invece, della lingua ucraina, o si volevano convincere i lettori che “tutto ciò che riguarda il personaggio di *Maryna* è descritto con naturalezza, è degna di ammirazione la maestria del poeta nel descrivere quasi alla maniera shakespeariana il male di *Maryna*” [sic]³³. “Tutto ciò che non troviamo nel poema russo nel poema ucraino diventa oro”³⁴.

Non tutto il materiale presente nel poema russo, però, è migrato nel poema ucraino. Ciò che è rimasto in *Slepaja* potrebbe essere di interesse per lo storico della letteratura. In *Maryna* e ne *La strega*, descrivendo le torture dei padroni ai danni delle ragazze contadine e perfino della propria figlia, Ševčenko esprime la propria rabbia feroce contro i torturatori. Vediamo ciò anche nelle altre opere del poeta. Anche

in *Slepaja* il soggetto principale rimane lo stupro commesso dal padrone nei confronti della figlia ser-va, ma allo stesso tempo incontriamo dei passaggi, per di più nelle digressioni liriche, da cui traspare lo sguardo pessimista del poeta sull'umanità. In questi passaggi si legge l'eco della “tristezza universale” di Byron, di Chateaubriand (che Ševčenko conosceva bene ancora prima dell'esilio, come si legge nelle sue lettere alla contessa Tolstaja del 1857) e di Lermontov, ammirato da Ševčenko:

Arriverà il tempo dell'amore e dei sogni –
Il cuore cattivo di un uomo
distruggerà la speme...
La gente l'ha trattata male.
Ormai nel fango
per la gloria dei vecchi giorni
davanti alla folla dei poveracci
beve il suo calice all'ultima goccia...

Oppure

Non sono quello di una volta:
la strada triste della vita
e il mio grande peso
per sempre mi hanno cambiato.
Ho scoperto il segreto della vita,
ho aperto il cuore umano,
non soffro più come soffrivo,
sono uno storpio, nessuno più amo!

Nel secondo poema russo di Ševčenko, *Trizna* [Il banchetto funebre], si percepisce ancora di più non solo il pessimismo, ma addirittura la malinconia titanica, legate ai modelli di Byron e Lermontov:

... Stringevo la mano arrabbiato...
Oh, se potessi in questo istante
afferrare la Terra
con tutto il male a due gambe,
afferrare e nel nulla gettare...
La rabbia infernale avrebbe riso,
forte, demoniaca, avrebbe riso!...

A proposito dell'eroe di questo poema lirico leggiamo:

Sempre portava il fratello nel cuore
un'indecifrabile tristezza.

Sono i motivi tipici che Ševčenko trova in Byron, nel Puškin del periodo dei ‘poemi meridionali’, in Lermontov, Kozlov e altri. Nelle sue opere russe Ševčenko segue la tradizione byroniana, dominante

piccoli commessi non dai singoli, ma dai padroni come ceto. Più erano semplici, più erano gravi, essendo commessi da gruppi di persone e non da singoli delinquenti malfattori”.

³³ M. Markov's'kyj, *Rosijski poemy Ševčenka*, “Ukraina”, 1918, 1-2, p. 38.

³⁴ Ibidem.

nella poesia dell'epoca. Le tendenze che provenivano dall'esterno lo allontanavano dalla strada che Ševčenko, figlio dell'Ucraina contadina, sognava di perseguire:

La campagna dove il cuore si riposa...

Nelle varianti ucraine di *Slepaja*, *Maryna* e *Vid'ma*, e in generale in tutte le sue opere ucraine, Ševčenko non introduce niente di simile al 'pessimismo universale', nessuna 'tristezza mondiale', perché questi elementi non vi avrebbero trovato un terreno fertile. Il titanismo e il pessimismo sono di ostacolo alla ricerca dell'idillio, di quel sentimentalismo che nel profondo del cuore del poeta convive con l'ira e le maledizioni. Ševčenko scrive due poemi in lingua russa, alcuni drammi (più tardi anche i racconti) e confessa che per lui la lingua russa è dura e secca. "Ho riscritto la mia *Slepaja*", scrive a Kučarenko nel 1842, "e piango perché ho dovuto confessarmi davanti ai *kacapy*³⁵ nella lingua *kacapa*"³⁶.

Tralasciando in *Slepaja* ciò che lui stesso chiama "la nebbia byroniana", Ševčenko si affretta a riscrivere la variante ucraina di *Maryna* per ritrovare la lirica sentimentale dei canti popolari:

Come se il corvo in volo
annunciasse il maltempo:
così anch'io, annuncio lacrime e dolori
di quei bastardi fannulloni,
da tutti ormai dimenticati,
annuncio e piango...
Non li ho dimenticati io... Mio Dio!
Dà la forza santa alle parole
che sappian penetrare il cuor umano,
che sappian versar le lacrime:
e posare la misericordia nell'anima.
Che il dolore mesto cada dritto
agli occhi della gente per non dimenticare
le mie ragazze e per insegnare
a intraprendere le strade buone,
quelle di Dio e il suo amore
per saper scusare il prossimo!...

Non tutti i motivi e le forme dei romantici occidentali e russi si rispecchiano nell'opera di Ševčenko, soprattutto se andiamo ad analizzare *Kobzar*, la raccolta che segna una svolta nella poesia ucraina. I

sentimenti mistici, e i temi e gli approcci tipici del preromanticismo tedesco non sono caratteristici di Ševčenko³⁷. "La mistica e la metafisica non fanno per lui", nota K. Čukovskij. "Il segreto, l'infinito, il mondo eccessivamente sensibile" non sono tra i suoi interessi³⁸.

Anche il culto byroniano dell'individualismo titanico, deluso e ostile alle masse, spesso delinquente, non era familiare a Ševčenko. Il problema dell'individualismo in generale non era rilevante per lui: "Quando eccedono nell'individualismo certi testi diventano impossibili da masticare, mi si intorpidisce la lingua"³⁹, scriveva della lingua dei giornalisti russi. L'immaginazione del poeta viene rapita dalle personalità forti, che fanno quello in cui credono e che sono in sintonia con il popolo (Ivan Pidkova, Honta, Zaliznjak e altri), che lottano contro l'ingiustizia (Jan Hus), che conducono il popolo alla liberazione nazionale e sociale. Ciò nonostante, sono tanti i motivi, gli elementi letterari e le forme romantiche specialmente byroniane che attraversano tutta l'opera di Ševčenko. Scrivendo opere letterarie Ševčenko non abbandona mai i canti e la poesia popolare. Se andiamo ad analizzare *Kobzar* (un tema che merita una ricerca specifica) notiamo la sua fedeltà al romanticismo. La poetica del romanticismo non è ancora studiata nel profondo, anche se disponiamo già di alcune ricerche di carattere generale. Possiamo rifarci agli studi di V. Žirmunskij quando accostiamo la poetica di Ševčenko alla poetica dei 'poemi di Byron' (di Byron e i suoi seguaci). Scrive Žirmunskij a proposito della composizione lirica del poema byroniano:

Il poema lirico di Byron ha un carattere novellistico e un contenuto psicologico moderno. L'autore si concentra su una persona e un evento della sua vita interiore, evento solitamente rappresentato dall'amore. Il racconto è frammentario, inizia a metà della storia e poi salta da una culminazione all'altra, lasciando inconclusa tutta la fase intermedia. L'attenzione si focalizza su scene e situazioni spettacolari e altamente significative. L'ouverture lirica e i numerosi monologhi lirici e dialoghi drammatici confermano

³⁷ Ševčenko scriveva di Žukovskij (nel diario del 1857) che "crede nella bellezza dell'ideale tedesco avulso e misero, privo di qualsiasi forza di vitale...".

³⁸ K. Čukovskij, *Taras Ševčenko*, in Idem, *Lica i maski*, Sankt-Peterburg 1914.

³⁹ T. Ševčenko, *Tvory*, II, op. cit., p. 83.

³⁵ Termine dispregiativo ucraino per indicare i russi [N.d.T.].

³⁶ T. Ševčenko, *Tvory*, II, op. cit., p. 453.

che la composizione è subordinata alle leggi dell'opera lirica e drammatica⁴⁰.

Lo studioso trova una composizione di questo tipo nei poemi dei seguaci russi di Byron⁴¹ e anche in *Kobzar*, specialmente in *Vid'ma* e *Maryna*, che derivano dai poemi russi ševčenkiani indiscutibilmente influenzati da Byron. Quello che Drahomanov chiama "la costruzione traballante del poema che salta da una cosa all'altra"⁴² altro non è che una tradizionale composizione di stampo romantico.

Dello stile espressivo di Byron e dei suoi seguaci è tipica l'abbondanza di domande, esclamazioni e ripetizioni. Ševčenko adotta lo stesso stile espressivo. Lo incontriamo spesso nelle sue poesie rivoluzionarie. Molti sono gli esempi in cui il personaggio 'viene trascinato sull'orlo'. Questo passaggio del poema *Neofity* (1857) potrebbe esserne considerato il modello:

Guai a voi!
Chi siete venuti a pregare?
A chi avete portato le lacrime?
A chi insieme alle lacrime
avete portato la speranza? Guai a voi,
servi accecati! Chi,
chi state a pregare, poveracci?

I poeti romantici sono privi di plasticità, preferiscono farsi trainare dalla forza musicale. Questa è chiaramente un'affermazione piuttosto generale, da definirsi meglio dopo uno studio approfondito dei singoli autori. Ševčenko, con la sua ricca collezione di assonanze e allitterazioni, rime interne e forme dei canti popolari, fornirebbe materiale interessante per uno studio approfondito, ora fermo a uno stadio iniziale⁴³.

La brevità di questo articolo non mi offre la possibilità di sviluppare altre questioni connesse alla problematica del romanticismo ševčenkiano (per esempio l'antitesi di 'natura' e 'cultura'); non posso descrivere nel dettaglio le mie osservazioni, che senz'altro

serviranno da materiale per una sintesi dell'opera ševčenkiana nella sua interezza. Credo che sulla base di questo materiale potrei arrivare alla conclusione che il romanticismo sia stato per Ševčenko di primaria importanza e che merita ben più attenzione di quanta gli è stata riservata finora.

www.esamizdat.it ◇ P. Fylypovych, *Ševčenko e il romanticismo*. Traduzione dall'ucraino di Ya. Grusha (ed. or.: Idem, *Ševčenko i romantyzm*, "Zapiski istoriko-filolohičnoho viddilu VUAN", 1924, 4, pp. 3-18) ◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 291-301.

⁴⁰ G. Byron, *Dramy*, Moskva 1922. Articolo introduttivo di V. Žirmunskij, p. 44.

⁴¹ V. Žirmunskij, *Bajronizm Puškina kak istoriko-literaturnaja problema*, in *Puškinskij sbornik pamjati prof. S.A. Vengerova*, Moskva-Petrograd 1923.

⁴² M. Drahomanov, *Ševčenko*, op. cit., pp. 107-108.

⁴³ B. Jakub's'kyj, *Forma poezij Ševčenkina*, in *Taras Ševčenko. Zbirnyk*, op. cit., pp. 49-73.

◇ **P. Fylypovych, *Shevchenko and Romanticism*** ◇
Translated by Yaryna Grusha

Abstract

Italian translation of *Shevchenko i romantyzm* by Pavlo Fylypovych.

Keywords

Romanticism, Shevchenko, Fylypovych, Ukrainian Literary Criticism, Byron.

Author

Pavlo Fylypovych (1891-1937) was a Ukrainian poet and literary scholar. Together with Mykola Zerov, he taught Ukrainian literature at Kyiv University. In his literary works, which from 1917 he wrote exclusively in Ukrainian, he followed neoclassical poetics. In 1935, Fylypovych was arrested. He was one of the many Ukrainian writers and intellectuals killed on 3 November 1937 in Sandarmokh, Karelia.

Translator

Yaryna Grusha is a writer, translator and publicist. Since 2018 she has been teaching Ukrainian language and literature at the University of Milan. In 2022, she introduced classes in Ukrainian language and literature at the Universities of Bologna and Turin. In 2022, together with Alessandro Achilli, Grusha edited and co-translated the first anthology of Ukrainian Poetry in Italian, titled *Poeti d'Ucraina* (Mondadori). In 2023, she edited the literary guide *Dimensione Kyiv*, published by Rizzoli. Grusha writes for “La Repubblica”, “Linkiesta”, “Jevropejs’ka Pravda” and Radio Radicale. Since 2022 she has been working as an editor-in-chief of Slava Jevropi, a Ukrainian-language section of the Italian online magazine “Linkiesta”.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2023) Yaryna Grusha



Vent'anni di nuova poesia ucraina (1903-1923)

Oleksandr Bilec'kyj

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 303-326 ◇

NON solo al di là dei confini dell'Ucraina, ma anche al suo interno vi sono ancora adesso non pochi lettori per i quali l'immensa figura di Taras Ševčenko rimane ad oggi l'Alfa e l'Omega della poesia ucraina e il simbolo assoluto della sua musa. Allo stesso tempo quella musa, in particolar modo nel corso degli ultimi vent'anni, ha fatto molta strada, è maturata e, per tanti versi, è profondamente mutata. Il che non significa affatto che siano arrivati poeti più grandi di Ševčenko: anzi, la sua opera darà ancora molto a lungo nuova linfa ai pensieri e alle emozioni dei lettori, forgiando le loro coscienze. La voce dell'antico *kobzar*¹ non si è spenta e ancora oggi, rabbiosa e sofferente, ci chiama alla battaglia e alla vittoria. Ma risuona già in lontananza: ci ricorda quel passato impossibile da dimenticare quando costruiamo il futuro. E noi ora abbiamo il nostro presente, e abbiamo poeti che esprimono direttamente i pensieri e i sentimenti dei nostri contemporanei e di noi stessi: se non vogliamo rimanere sordi e ciechi nei tempi che stiamo vivendo, bisogna ascoltarli. Nelle riviste russe, di solito indifferenti verso la nostra letteratura, escono articoli sulla nuova poesia ucraina. Il nome di uno dei nostri nuovi poeti, Pavlo Tyčyna, sta diventando famoso anche all'estero (ad esempio in Polonia): la letteratura ucraina comincia ad interessare anche l'Europa, motivo per cui, a maggior ragione, dobbiamo avere un'idea chiara del suo sviluppo. Qualcuno che subito dopo il *Kobzar* prendesse in mano un libro, per esempio, di Valer'jan Poliščuk o di qualche altro contemporaneo, lo metterebbe da parte infastidito: il passaggio dall'uno all'altro è effettivamente brutale, ma non sembrerà altrettanto brutale a chi comprenda la cau-

sa di simili mutamenti e si renda conto di come si siano verificati. Noi, da parte nostra, invitiamo i lettori a rivolgersi al passato recente e a osservare con attenzione il presente della nostra poesia, tanto più che nel 1923, in un certo senso, ricorre un anniversario importante: dal 1903 possiamo infatti dare il via alla storia del 'modernismo' ucraino, poiché proprio in quell'anno, come vedremo, nella nostra letteratura si è chiaramente manifestato per la prima volta lo spartiacque da cui è iniziata una nuova era.

Il momento di tale transizione nello sviluppo della letteratura ucraina coincide con gli ultimi anni dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. I motivi alla sua base sono più o meno noti: ancora nel 1881 hanno incominciato ad essere sfruttate le ricchezze minerarie del Paese, dove si sono riversati capitali russi e stranieri, portando con sé la rapida crescita delle fabbriche, l'industrializzazione delle campagne e la proletarizzazione dei villaggi. Nel 1898 in Ucraina c'erano già più di 17 grandi stabilimenti metallurgici, e all'inizio del XX secolo, sulla riva sinistra del Dnipro, i padroni erano Prodvuhillja e Prodamet (le unioni monopolistiche del carbone, del ferro e dell'acciaio), mentre sulla riva destra prosperava il settore dolciario ed era in corso il processo di industrializzazione dell'agricoltura. Allo stesso tempo, si inspriva la lotta di classe: gli eredi di Afanasij Ivanovič e Pul'cherija Ivanovna² morivano o si trasferivano in città, mentre i Kolupaev e Razuvaev³ di diverse nazionalità distruggevano le loro case e abbattevano i loro giardini dei ciliegi... A causa della lotta per la terra era in grande subbuglio e agitazione anche il villaggio, che a sua volta sarebbe stato fagocitato dal conflitto intestino tra i poveri senza terra e i piccoli

¹ Il *kobzar* è il cantore popolare ucraino, che si accompagna suonando lo strumento musicale tradizionale a corde chiamato *kobza*. *Kobzar* è anche il titolo della prima raccolta di versi (1840) di Taras Ševčenko [N.d.T.].

² Protagonisti del noto racconto *Starosvetskie pomeščiki* [Possidenti di antico stampo, 1835] di Nikolaj Gogol' [N.d.T.]

³ Prototipi di avidi mercanti ideati dallo scrittore satirico ottocentesco Michail Saltykov-Ščedrin [N.d.T.].

proprietari benestanti (i *kurkuly*).

Per lottare contro il proletariato si era organizzata anche la borghesia stabilitasi nelle città, dove i tronchi dei pioppi abbattuti si erano ormai seccati, venivano eretti edifici a più piani e sferragliavano i tram. Nelle ampie strade dove un tempo si dipanavano le vie commerciali dei *čumaky*⁴ sono cominciati a serpeggiare i binari delle ferrovie, e il cielo sopra gli immensi spazi della steppa è stato avvolto da una densa coltre di fumo...

I bambini ucraini nelle scuole imparavano ancora a memoria, dai libri di lettura, i versi del poeta russo Aleksej Tolstoj, che descriveva il Paese così:

Dove Marusja intreccia una coroncina di fiori,
il cieco Gricco canta i tempi antichi,
e i giovinetti, volteggiando sul liscio prato,
fanno turbinare la polvere con la loro allegra danza.

Nel frattempo quei “giovinetti”, in realtà, miravano a lavorare in città grandi e importanti oppure in miniera, e l’idilliaca “Piccola Russia” di Tolstoj ormai non esisteva più nemmeno in sogno. Un altro poeta russo, Aleksandr Blok, ha osservato lo stesso Paese con altri occhi:

No, lì le chiome cosacche non fremono al vento,
non si stagliano nella steppa scettri variopinti di atamani,
lì ora nereggiano enormi ciminiere,
lì guaiscono le sirene delle fabbriche.

In seguito l’Ucraina gli sarebbe apparsa con i tratti tipici della “Nuova America”. Come che sia, era arrivato anche per i nostri poeti il turno di esprimersi.

E non appena le labbra del nuovo poeta si sono dischiuse, si sono sentite parole mai udite prima, impensabili per gli scrittori della vecchia generazione. Rimasti fermi sul crinale di una nuova era, i populistici, che propagandavano il pacifico lavoro culturale nei villaggi — come insegnanti, agronomi, medici, collaboratori delle cooperative — e allo stesso tempo studiavano la letteratura, si attenevano rigorosamente al principio dell’arte al servizio del popolo e non ammettevano altri tipi di poesia se non quella del cordoglio civile, al contempo redatta in una forma

accessibile e vicina al popolo (cioè ai contadini). Fu dunque con un certo sospetto e timore che, nel 1901, hanno letto sulle pagine del “Literaturno-Naukovyj Vistnyk” [Messaggero letterario e scientifico] l’appello del giovane poeta Mykola Voronyj agli scrittori ucraini, in cui questi venivano invitati a collaborare a un almanacco da lui ideato, “che per il suo contenuto e la sua forma possa avvicinarsi seppur minimamente alle nuove tendenze e correnti delle letterature europee contemporanee”. Se si rileggono, oggi, le righe in cui Voronyj parla dei propri compiti e obiettivi, l’estrema modestia dei suoi desideri fa quasi sorridere: “Auspichiamo opere anche con un solo pizzico di originalità, con un’idea libera e indipendente alla base, con un contenuto attuale; auspichiamo opere in cui vi sia almeno un poco di filosofia, in cui vi sia almeno un brandello di quel lontano cielo azzurro che da secoli ci blandisce con la sua bellezza irraggiungibile, con i suoi sconfinati misteri”. E per finire, con ancor più circospezione: “l’attenzione maggiore sarà riservata al lato estetico delle opere”⁵.

I populistici si sono subito preoccupati. “C’è da rallegrarsi per un simile appello, o no?”, chiedeva ai lettori un critico dei tentativi intrapresi dal modernismo ucraino nella prosa letteraria. Invocavano figure capaci di stare al passo con la contemporaneità, promettevano qualcosa di nuovo e alla moda. “Per essere alla moda lo è, ma il risultato è comunque inconsueto: c’è la letteratura democratica, ‘contadina’ nel miglior senso del termine, e d’un tratto ecco il simbolismo, il decadentismo. Ad ogni modo, succeda quel che deve succedere a questa nuova corrente, basta che allontanino da noi questo calice”⁶. L’almanacco invece è uscito (*Z nad chmar i z dolyn. Ukr. al’manach 1903 roku* [Da sopra le nubi e dalle valli. Almanacco ucraino dell’anno 1903]), grazie al sodalizio di scrittori con idee diverse in fatto di letteratura (tra chi vi ha collaborato troviamo Boris Hrinčenko, Mykola Černjavs’kyj, Lesja Ukrajinka, Ahatanhel Kryms’kyj, Mychajlo Kocjubyns’kyj, Ljudmyla Staryc’ka, Hnat Chotkevyc’). Sulle prime pagine erano stampate due lettere in versi di Ivan Franko dirette

⁴ Popolazioni stanziate nell’attuale Ucraina orientale sin dal XVI secolo, erano attivi nei trasporti e nei commerci nella zona del Mar Nero e del Mar d’Azov [N.d.T.].

⁵ *Chronika*, “Literaturno-Naukovyj Vistnyk”, 1901, 9, p. 14.

⁶ S. Jefremov, *V poiskach novoj krasoty* [Alla ricerca della nuova bellezza], 1902, 10, p. 113 (in russo).

al curatore della raccolta Voronyj, oltre alla risposta di quest'ultimo a Franko. La lettera di Franko (poi ristampata nella sua silloge di versi *Semper tiro*) è evidentemente una reazione all'appello di Voronyj nel "Literaturno-Naukovyj Vistnyk". "Un incorreggibile idealista", come Franko chiama Voronyj, "richiede ai poeti versi senza un orientamento spiccato, canti senza tratti civili, canti liberi e spensierati in cui il contemporaneo stanco delle polemiche che lo circondano possa trovare ristoro". Potevamo facilmente immaginarci cosa avrebbe risposto a una simile richiesta un vecchio populista, figlio di un fabbro di villaggio, prosatore, poeta, traduttore, storico della letteratura, etnografo, saggista e critico come Ivan Franko, che nel 1903 aveva già celebrato il trentennale della sua multiforme attività. Le sue parole sono quasi le stesse con cui il cittadino dello scrittore russo Nikolaj Nekrasov, in dei versi molto famosi, cerca di convincere il poeta: non sono dunque necessarie frasi false e *pathos* menzognero, ma non sono necessari nemmeno canti simili ai cuscini di un letto d'ospedale!

Il canto contemporaneo è tutto fuoco, angoscia, lotta e ricerca: essere poeta significa nascere malato, soffrire per i dolori propri e altrui, preoccuparsi e risvegliare i cuori anziché acquietarli:

Dunque non desiderare, amico caro,
che i poeti ci ricoprano di tenebre,
di rosee nebbie di effusioni,
di un oceano di visioni mistiche,
che ci mettano l'oppio nel piatto
e che cantino per il nostro diletto.
Che siano sinceri, sinceri, sinceri!
Le parole sono briciole,
ma il fuoco nella veste della parola
è immortale, è una fata incantatrice,
come la scintilla di Prometeo nella pietra!

In apertura alla sua risposta a Franko, Voronyj mette in epigrafe Baudelaire: "La poésie n'a pas la vérité pour objet, elle n'a qu'elle même!". La formula dell'arte per l'arte viene quindi proclamata apertamente, senza inutili preamboli.

Segue un attacco, inevitabile nelle polemiche di questo tipo, contro i farisei dal cuore vacuo, che brandiscono le spade di carta di una letteratura civile di bassa lega: "Chi li ha invitati? Che cosa gli serve?

Che se ne vadano ai mercati e ai bazar, tutti questi incapaci!"⁷.

Nella lotta senza sosta il cuore può incattivirsi, inaridirsi, appassire come un fiore privato del sole. L'anima anela alla libertà, vuole liberarsi da una quotidianità vana e impura, conoscere ciò che è ultraterreno, afferrare l'irraggiungibile, intendere l'incomprensibile. Non sono affatto sciocchezze le belle favole sulle uri⁸, il Nirvana, la Terra promessa: favole come queste sono utili a scrollarsi di dosso il fardello delle preoccupazioni quotidiane e ispirano a lottare per il migliore dei futuri possibili... Si può forse carpire con la ragione tutto ciò che ci è dato sentire col cuore? Si può forse costringere in catene il libero spirito creativo? Chi oserà chiudere la principessa poesia in prigione, chi mostrerà la via, la direzione da prendere a lei, lei che non conosce alcun limite?

A me, in quanto cittadino
presenta pure le tue richieste — sono un uomo, in fondo,
ma come poeta, senza alcun ostacolo
io seguo le regole della creatività:
da esse sgorgano le mie idee,
il tesoro più prezioso dell'anima mia!

Ma alla fine si fa una precisazione: quanto esposto non implica affatto l'indifferenza a ciò che accade nel mondo, lo sprezzo nei confronti delle "sante tavole della legge dei pensieri elevati". Nondimeno, il motto del poeta dei nostri giorni è:

... Seguire il proprio tempo
ed essere una persona integra.

È così scaturito uno scambio di idee assai significativo per la poesia ucraina, che con un certo ritardo replicava le discussioni sul mandato dell'arte risalenti all'epoca dei romantici e dei parnassiani, poi rinate, verso la fine del XIX secolo, con la nascita del simbolismo. Come i simbolisti, Voronyj voleva vedere nella poesia un mezzo per comprendere "l'inafferrabile", le "fonti dei misteri". In questo, il suo programma era sin troppo ampio e astratto per coincidere con quello di una determinata scuola poetica: a mancargli erano proprio integrità e coerenza. A

⁷ Cfr. i versi di *Pseudopoëtu* [A uno pseudopoeta], del poeta russo Afanasij Fet: "Al mercato urla lo stomaco..." ecc.

⁸ Le bellissime fanciulle che, secondo la tradizione islamica, attendono i beati in Paradiso [N.d.T.].

proposito, integrità e coerenza mancano anche all'opera originale di Voronyj, che tra i primi ha dato il via alla nuova poesia ucraina. La sua poesia riflette l'opera di un tipico eclettico, alla maniera dei poeti russi degli anni Ottanta: Voronyj lavora scrupolosamente sulla forma, ma non è in grado né di conferire ai propri versi una peculiarità inimitabile, né tantomeno di costruire, con le immagini della sua lirica, una visione del mondo che rechi su di sé il marchio di una personalità forte e integra. E davvero, provate a rileggere la sua ultima fatica creativa, *Liryčni poeziji* [Poesie liriche, 1911]: è un mosaico variopinto e senza limiti, dove però è completamente assente qualsivoglia colore vivido! Ci sono dei testi pubblicitari nello stile di Nekrasov, e accanto ad essi dei versi dedicati alla musica delle sfere e degli *humoresques* nello spirito di Heine, e poi dei tristi appelli all'amata madre Ucraina, degli echi della canzone popolare, dei rifacimenti o degli adattamenti di antichi racconti trasmessi oralmente (*Jevšan-zillja* [L'erba jevšan]) accostati a riflessioni a tema amoroso, a quadri allegorici della natura, a lodi prolisse alla bellezza dei cieli, delle valli e del mare, a speculazioni filosofiche sulla pochezza e sul materialismo umano durante la contemplazione di un cielo stellato. Non si può trovare un Leitmotiv in questa lirica, anche se è evidente come lo stesso poeta ritenga che il proprio "principale talento" sia l'amore per la Bellezza (con la B maiuscola, ovviamente). In una poesia paragona per l'appunto la propria anima a un mausoleo di cristallo dove arde un fuoco inestinguibile in gloria a una dea il cui nome è Bellezza. Certo, quando si prega l'opzione migliore sarebbe, piuttosto, farlo in chiesa, e non in un luogo deputato alla sepoltura dei morti, ma il poeta lo ha dimenticato, perché è avvinto dall'incanto di una "parola ricercata" come "mausoleo"... E il tempo non ha avuto pietà nei confronti della Bellezza del Voronyj poeta: i colori hanno perso smalto, i titoli di singole opere (come *Nocturno*, *Memento mori*, *Ad astra*), che a suo tempo sembravano così eleganti, si sono screpolati; sono diventate inaccettabili immagini concettose sul modello del "Baal" immancabilmente rimato con "ideal", ecc. La Bellezza che il poeta aveva tanto glorificato si è rivelata, alla fin fine, davvero banale. E

nel campo dell'arte rimane profondamente vera l'idea dello scrittore francese Villiers de L'Isle-Adam: "l'amour du beau est l'horreur du joli". Ricorderemo ancora queste parole quando passeremo in rassegna altri esponenti del modernismo ucraino.

Certo, non è il caso di criticare aspramente il Voronyj poeta: sono forse tanti i suoi contemporanei (Voronyj è nato nel 1871) che poggino su una base letteraria più solida e che siano cresciuti e si siano rafforzati senza ostacoli, reggendo con onore alla prova del tempo? Non dobbiamo dimenticare il *milieu* e il momento in cui Voronyj si è fatto conoscere con i suoi versi: ora questi sono ridotti a una formula non più necessaria, ma a suo tempo erano vivi e suscitavano una serie di audaci associazioni mentali. È degno di nota che Voronyj sia stato uno degli iniziatori del passaggio della poesia ucraina dal villaggio alla città, dai banali rifacimenti della canzone popolare (che stava morendo in seno allo stesso popolo) e dal "padre Ševčenko" ai motivi e alle forme della lirica europea nel suo complesso. L'uropeizzazione della poesia ucraina è appunto uno dei meriti del modernismo ucraino. Va da sé che questo sia stato un processo graduale: lo stesso Franko ha lavorato molto in questa direzione. Ma il processo si è concluso grazie ai poeti degli anni Novanta e dei primi del Novecento, tra cui, a parte Voronyj, vanno menzionati Kryms'kyj, Bohdan Lepkyj e Lesja Ukrajinka, poetessa che ovviamente, per la sua forza e l'influsso che ha esercitato, è molto al di sopra di loro.

Non essendo qui nostra intenzione fornire dei singoli ritratti di ciascuno degli autori elencati, cercheremo di descrivere in breve il significato del loro lavoro.

In primo luogo, simili autori hanno ampliato gli orizzonti del lettore ucraino (e allo stesso tempo anche dello scrittore ucraino, che è una sorta di peculiare araldo grazie a cui un certo gruppo sociale parla di sé agli altri) mettendo in circolazione tutta una serie di traduzioni della poesia mondiale, dai canti dell'Antico Egitto a Goethe e Schiller, Heine e Béranger, il *Kalevala* e il *Shahnameh* del celebre poeta persiano Firdusi. Al contempo è stata aperta la strada a molti temi della poesia che, prima, non erano noti nemmeno nelle letterature straniere. Kryms'kyj, coe-

taneo di Voronyj, orientalista dalla penna eclettica e fertile, già nel 1889 ha debuttato come poeta con tre volumi di versi intitolati *Pal' move hyllja* [Ramo di palma]⁹, non solo mostrando al lettore ucraino un ampio ventaglio di immagini poetiche dell'Oriente e dell'Occidente (traduzioni di Heine e da poeti arabi, persiani, greci antichi, spagnoli ecc.), ma anche dipingendo per la prima volta con parole ucraine paesaggi dell'Oriente, della Siria, del Caucaso. Di temi e soggetti esotici è ricca anche l'opera di Lesja Ukrajinka (Larysa Petrivna Kosač-Kvitka): le sue più grandi conquiste, però, si sono manifestate non nella forma lirica, ma in quella dei poemi drammatici, soprattutto di soggetto straniero. Basti nominare i titoli dei poemi in questione: *Kasandra* [Cassandra], *Kaminnyj hospodar* [Il convitato di pietra], *Johanna, žinka Chusova* [Johanna, moglie di Husa], *Mahomet i Ajša* [Maometto e Aisha], *Rufin i Pryscila* [Rufino e Priscilla], *Orhija* [L'orgia], *Vavylons'kyj polon* [La prigionia di Babilonia] e altri¹⁰.

Le figure di Giuda, di Don Giovanni, di Isotta dal braccio candido e di Cassandra per la prima volta in tanti secoli di esistenza hanno parlato in ucraino. Era indispensabile portare avanti un grande lavoro sulla lingua, in modo da renderla adeguata a trasmettere sottili turbamenti psicologici e pensieri mai espressi fino ad allora. Ciononostante, l'ampliamento della rosa dei temi e dei soggetti non consisteva nell'abituale innesto di fiori stranieri sul suolo ucraino: i dettagli personali e sociali rimanevano in primo piano, così com'era successo con i poeti precedenti.

Tra i paesaggi orientali, Kryms'kyj rimane comunque un uomo della contemporaneità, con le sue opinioni, le sue preoccupazioni, i suoi esaurimenti nervosi e tutta la disarmonia che connotava lo stato d'animo dell'intellettuale di fine Ottocento: gli bastava imbattersi, in terra straniera, in una spiga di grano nella natura lussureggiante perché nella sua anima turbinasse uno sciame di dubbi e pensieri e,

subito, lui si rammentasse della sua terra natia e del suo popolo. Più degna di nota è Lesja Ukrajinka, che non a caso Franko ha definito l'unica anima davvero mascolina in una moltitudine di poeti uomini. Le idee della poetessa si sono spinte ben oltre l'abituale 'umanesimo' dell'intelligencija borghese e democratica a cui lei stessa apparteneva, per provenienza e ceto sociale. Dall'inizio del Novecento, dopo aver fatto evolvere la sua opera in tutte le direzioni, la poetessa si presenta ora a noi, dieci anni dopo la sua morte (1913), come uno dei pochi poeti rivoluzionari prima della Rivoluzione. Tra i populisti, che propagandavano l'istruzione nei villaggi e cercavano un qualche sollievo per il proprio lavoro culturale, tra gli individualisti meschini che componevano elegie amorose e si prostravano di fronte alla Bellezza, solo Lesja Ukrajinka ardeva del fuoco di Prometeo. Posto che formalmente la sua lirica (*Nakrylach pisen'* [Sulle ali del canto], 1892, riedito nel 1903; *Dumy i mriji* [Pensieri e sogni], 1899; *Vidhuky* [Echi], 1902) spesso soffre di lungaggini e di termini prosaici, è povera di rime e un po' monotona nel ritmo (i suoi veri capolavori rimangono i drammi teatrali), è davvero difficile parlare dei suoi versi solo come di 'poesia'. "Si tratta della contrapposizione di una persona viva, con i suoi bisogni nell'anima e nel cuore, a qualsivoglia ideale astratto, alla morta legge che incatena l'uomo", sostiene uno dei critici dell'opera della poetessa:

si tratta, se volete, di un vero e proprio programma di rinascita spirituale e culturale, del fuoco che deve infiammare un popolo nato cieco e consentirgli, finalmente, di vedere! E non in esclamazioni meccaniche e senz'anima come "Affilate le spade!", ma proprio nelle opere di Lesja Ukrajinka vedo la parola in assoluto più forte della nostra poesia e l'espressione in assoluto più forte della nuova anima nazionale dopo Ševčenko!¹¹

Accanto a Lesja Ukrajinka, Kryms'kyj, Voronyj, Bohdan Lepkyj (nato nel 1872 in Galizia, ha iniziato la sua carriera letteraria negli anni Novanta, come "poeta della disperazione e delle tristi profezie di un amaro destino, poeta di melodie autunnali e fiacca indolenza"), si potrebbero menzionare non pochi altri nomi noti ancora oggi.

⁹ Si veda la nuova edizione di queste poesie a cura dell'Accademia Ucraina delle Scienze: A. Kryms'kyj, *Beletrystični pysannja III. Pal' move hyllja. Ekzotyčni poeziji* [Scritti letterari III. Ramo di palma. Poesie esotiche], I (1898-1903); II (1903-1908); III (1917-1920), Kyjiv 1922-1923 (in due volumi).

¹⁰ La nuova (e la migliore) edizione delle opere di Lesja Ukrajinka è edita da Knyhospilka, Kyjiv 1923.

¹¹ M. Jevšan, "Literaturno-Naukovyj Vistnyk", 1913, p. 53.

Per motivi diversi, nella letteratura ucraina la poesia nel suo complesso ha superato numericamente la prosa e si è ricavata piuttosto facilmente uno spazio sulle pagine delle riviste ucraine, per quanto esse non fossero molto numerose. Spiegando in uno dei suoi articoli per il “Literaturno-Naukovyj Vistnyk” il significato della sezione poetica “Il nostro album” presente nella rivista, Franko una volta si è giustificato così:

abbiamo stampato tutto ciò in cui scorgevamo una scintilla di talento e il manifestarsi schietto, anche se a volte non del tutto ineccepibile, di sentimenti veri, oltre a un lavoro serio sulla forma. Ci ha fatto piacere vedere la varietà dei toni e delle forme, la ricchezza dei motivi e la verità esistenziale che traspaiono tra i nostri nuovi poeti. Abbiamo visto in quasi tutti i nostri nuovi poeti lo schietto sforzo di liberarsi dal giogo del modello, di strapparsi di dosso l’umiliante marchio di epigoni dello stile di Ševčenko, per quanto questi sia stato l’ultimo dei suoi tempi (l’inizio degli anni Quaranta) ad essere innovativo e autenticamente rivoluzionario...¹²

Tra questi numerosi poeti, solo quelli sopracitati hanno esercitato un certo influsso e si sono aggiudicati un ampio pubblico di lettori. Non solo hanno mostrato alla letteratura ucraina che c’era una luce al di là dei vetri: hanno reso la forma più elastica, adeguata all’esternazione di pensieri e sentimenti nelle nuove condizioni della vita economica, così profondamente mutata. Hanno semplificato il lavoro del gruppo di poeti che li avrebbe seguiti, il secondo, formato da autori diversi che con le loro attività appartenevano già alla nostra epoca, anche se, come nel caso dei loro predecessori, le loro attività si sono interrotte in un passato ormai lontano. È il momento di spendere due parole anche su di loro.

II

Allo sviluppo della stampa ucraina all’interno dell’Impero Russo prima della Rivoluzione del 1905 erano stati posti talmente tanti ostacoli che si può dire che quasi non esistesse una stampa vera e propria. La censura controllava alacramente, ad esempio, persino che le parole venissero stampate alla maniera russa, e si poteva facilmente finire in tribunale per aver indicato il suono “y” con l’incriminata lettera cirillica ucraina “и” al posto della “ы” russa.

In Galizia le condizioni erano molto meno pesanti, e all’inizio degli anni Novanta vi troviamo per l’appunto dei gruppi di poeti grazie ai quali è resistita, più a lungo di altri, Moloda Muza [La giovane musa], una casa editrice che pubblicava poeti come il già menzionato Bohdan Lepkyj, Vasyl’ Pačovs’kyj, Stepan Čarnec’kyj, Sydir Tverdochlib, Petro Karmans’kyj. Nessuno di loro si è distinto tra i lettori come autore di prim’ordine, a prescindere da quanto alcuni singoli scrittori del gruppo fossero raffinati o prolifici. La differenza tra la città e la campagna era molto più marcata che nell’Ucraina russa: da ciò scaturisce il forte sradicamento dalla terra presente persino tra i poeti più talentuosi della Moloda Muza, oltre ai temi, tipici di molti di loro, dell’orgogliosa solitudine e della triste indignazione nei confronti della “pazienza dello strano popolo”. Sazi delle impressioni letterarie dei modernisti polacchi (Kazimierz Tetmajer, Jan Kasproicz, Stanisław Wyspiański) e dei poeti europei, essi sarebbero stati più contenti di trovare un contatto con quel popolo o con i ceti a esso vicini, ma gli riusciva male. Con il loro approccio idealistico, si isolavano in una solitudine altera e orgogliosa, si sentivano degli esuli sia tra gli estranei, sia negli ambienti a loro familiari, e scrivevano una poesia intrisa di un pessimismo senza speranza. Tale era, ad esempio, uno degli esponenti più fertili del gruppo in questione, Petro Karmans’kyj.

Karmans’kyj ha debuttato nel 1899 con un rifacimento piuttosto tardivo del Werther goethiano: uno studio costellato di frammenti in versi, intitolato *Z teky samovbijcja* [Dal cassetto di un suicida]. Nel protagonista, che interpreta sin troppo consapevolmente un ruolo a lui estraneo, imparato a memoria da un libro altrui, non percepiamo una vera tragedia: sono troppo evidenti gli sforzi del poeta di conferirgli una posa tragica. Questo elemento artificioso, legato alla retorica di tipo romantico, permane anche nelle raccolte di versi più tarde e più limate a livello di forma. Nel 1909 Karmans’kyj ha pubblicato (proprio presso l’editrice Moloda Muza) il suo quarto libro con epigrafi da Giosuè Carducci, Lorenzo Stecchetti, Mario Rapisardi e altri italiani a lui ben noti sin dall’infanzia, visto che aveva studiato in Italia. Il titolo a effetto era *Plyvem po mori t’my*

¹² “Literaturno-Naukovyj Vistnyk”, 1902, 17, pp. 33-34.

[Navighiamo in un mare di tenebre]: un titolo che corrisponde pienamente all'atmosfera della raccolta nel suo complesso. Nella prefazione, l'autore ricorda quanto segue ai suoi lettori e critici, che gli avevano rimproverato la mancanza di un nervo civile e lo avevano accusato di egoismo, ribattezzandolo il "venditore di una tristezza posticcia": "Io stesso mi perdonerei quest'ondata di debolezza, me la perdonerei in nome delle lunghe sopportazioni subite in questo regno di tenebre e menzogna il cui nome è 'Inizio del XX secolo nell'Ucraina galiziana'. E allora, non me lo potrebbero forse perdonare anche quelli che mi conoscono e hanno compassione di me?".

E a questo punto il poeta ricorda le amare parole di Zarathustra sul lettore e l'ancor più amaro sarcasmo di Multatuli relativamente alla propensione a vendersi del pensiero civile. Al termine della sua prefazione, l'autore lancia un accorato appello: "O società, dal più profondo del mio cuore, io ti disprezzo!". Dopodiché iniziano le poesie. Ancora una volta l'Ucraina viene cantata sulla falsariga del goethiano "Kennst du das Land", ma in modo completamente diverso da come l'avrebbe fatto un poeta russo. Si tratta di un paese dove l'eterna tenebra della schiavitù ha reso gli uomini ciechi, dove il riso e il pianto danzano sui cadaveri un furioso girotondo, dove la folla invidiosa lapida i profeti, dove ogni squarcio di bellezza viene tenuto sottochiave, dove qualsiasi impeto coraggioso è solo schiuma del mare: un paese maledetto da Dio, avvolto nell'oscurità, povero, perduto. Tutta la prima parte del libro, "Nel giogo", è dedicata alla già menzionata indignazione, degna di Giovenale. Il poeta lancia i suoi strali e versa lacrime di sangue, ma non c'è alcuna via d'uscita da questa situazione, a parte la morte (che è da escludere, perché il poeta continua a vivere e indignarsi). A volte sentiamo degli inviti alla lotta, ma sono pronunciati in modo tale da far percepire un tono della voce non molto sicuro, come se il poeta "gridasse nel deserto". A volte sembra che lo stesso poeta voglia farsi carico della croce delle sofferenze del popolo: pare sentire qualcosa di minaccioso nel vulcano silente dell'anima del popolo, che preoccupa i nemici con la "grandezza della sopportazione", ma non c'è una

vera via d'uscita, "tutto il mondo, la vita e la gente mi sono venuti a noia". La stessa assenza di soluzioni e speranze si riscontra nell'anima del poeta stesso, nel cui cuore la disperazione è passata come un pesante aratro, dove tutto è cocci, rovine, cenere. Ma di tutto ciò si parla in modo talmente affettato ed elegante che, una volta iniziato il libro, non abbiamo più paura né per noi, né per lui.

L'opera di Karmans'kyj, così come quella del suo talentuoso coetaneo Pačovs'kyj, che ha debuttato molto più tardi (nel 1901) con una raccolta di versi amorosi (*Rozsypani perly* [Perle sparse]) e ha ottenuto grande successo con il *mystery play* patriottico *Son ukrajins'koji noči* [Sogno di una notte ucraina] (nello stile delle *Nozze* di Wyspiański), non ha retto, nonostante la qualità formale, la concorrenza con l'opera dei poeti dell'Ucraina russa. Quest'ultima, dopo aver vissuto una rapida crescita industriale, è divenuta il centro pulsante della cultura ucraina, e lo è rimasta per un periodo molto lungo. La Rivoluzione del 1905 ha migliorato un poco le condizioni della stampa ucraina, portando nuova linfa anche nel giornalismo e nella letteratura. Tra i poeti che, in diversa misura, hanno mostrato il proprio volto nell'interregno tra le due rivoluzioni (Rivoluzione del 1905 e Rivoluzione d'Ottobre) il posto di maggiore rilievo spetta a Mykola Filjans'kyj, Oleksandr Oles' e Hryhorij Čuprynka.

In merito a Filjans'kyj sono necessarie alcune delucidazioni. Lo abbiamo nominato per primo, ovviamente, solo perché ha debuttato prima degli altri due (la sua raccolta d'esordio, *Liryka* [Lirica], è del 1906) e prima degli altri ha taciuto: in qualche modo, lui e i suoi versi si sono persi nel flusso perenne dei nuovi libri e dei nuovi eventi.

Questo, però, non gli impedisce di godere fino a oggi della simpatia di lettori ed estimatori — va detto, non molto numerosi. Certamente non può conquistarsi una grande popolarità una lirica fatta di dubbi idealistici lontani dal mondo 'frenetico', una lirica della contemplazione, rivolta verso 'l'azione interna', parca di colori e connotata da rigore espressivo, monotona sia nei temi che nella forma. Ad ogni modo, in essa si nota l'impronta di una certa individualità. Rielaborando i canti delle liturgie e sfruttando la sim-

bologia religiosa, conversando in solitudine con Dio e la natura, sognando il paese natio e struggendosi di nostalgia in qualche terra straniera, Filjans'kyj ha fatto il suo corso rapidamente, senza lasciare dietro di sé dei seguaci. Il poeta continua a scrivere anche adesso: forse ha già dato piena prova di sé nei due libri editi finora; forse, invece, questi sono solo una fase del suo percorso creativo. Il tempo, però, è trascorso a un ritmo diverso, per nulla simile al “maestoso” dell'autore del *Calendarium* pubblicato “nell'estate del Signore 1909” (è il titolo dell'altra raccolta di suoi versi).

Filjans'kyj non è legato ad alcuna cerchia afferente a qualsivoglia rivista ucraina: né al gruppo del “Literaturno-Naukovyj Vistnyk” trasferitosi da Leopoli a Kyjiv, né a quello del settimanale marxista “Dzvin” [Squillo], né tantomeno a quello della “Ukrajins'ka chata” [Capanna ucraina], che ha raggruppato attorno a sé i già menzionati galiziani (Lepkyj, Pačovs'kyj, Tverdochlib) e ha fatto, inoltre, emergere due nuovi poeti, Oles' e Čuprynka.

A una particolare popolarità era destinato Oles', che già a partire dalla sua prima raccolta *Z žurboju radist' obnjalas'* [La gioia ha abbracciato la malinconia, 1907] si è conquistato sia la simpatia dei lettori, sia una certa autorità sui poeti esordienti. L'intelligencija borghese moderata, per cui l'opera di Lesja Ukrajinka era sin troppo rivoluzionaria nel suo *pathos* e sin troppo severa nel suo sprezzo di qualunque compromesso, ha trovato in Oles' (pseudonimo di Oleksandr Kandyba, nato nel 1878) un poeta congeniale, capace di incantare per la ricchezza delle sue immagini poetiche, per i suoi versi melodiosi e per la sua esaltazione civile.

Tutti coloro che desideravano fare dell'Ucraina “una Repubblica indipendente e democratica” si sono appigliati al giovane poeta e alla sua “musa”, la “musa dello sdegno e del disincanto”, come l'ha definita un autorevole critico secondo cui da Oles' “l'Ucraina ha sentito una parola non solo autenticamente poetica, ma, allo stesso tempo, indubbiamente coraggiosa”, che, come egli sperava nel 1910, non avrebbe smesso di risuonare nemmeno nei tempi di là da venire¹³.

Si sono sentite anche altre voci, che sostenevano come Oles' fosse “un poeta meraviglioso finché resta nella sfera privata, ma non un tribuno, e nemmeno un profeta”, e come l'assenza di un'ideologia e la limitatezza della sua visione poetica fossero proprio il punto debole del suo talento. Per questo, proseguivano i critici, Oles' aveva esaurito la sua vena così presto e, al momento della pubblicazione del suo quinto libro, era a malapena arrivato a metà della propria crescita personale¹⁴.

Su questo punto si può discutere: Oles' è senza alcun dubbio un tribuno, solo, ovviamente, non è un tribuno popolare, ma un tribuno della classe sociale che ha guidato la Rivoluzione del 1905 e che, prima che fosse approntata la nuova Rivoluzione proletaria, aveva già esperito la sconfitta del proprio ruolo sociale. Tale classe sociale è arrivata con il suo tribuno fino a un certo punto, e quando lo ha raggiunto si è arresa, similmente al protagonista di un poema drammatico dello stesso Oles' redatto nello stile dei drammi del primo Maeterlinck: *Po dorozj v kazku* [Verso la favola]. Una folla vaga in un bosco alla ricerca di una via d'uscita; un giovane, che crede sinceramente in una bella favola, si propone di farli uscire dall'oscurità della fitta foresta. La via d'uscita, forse, non è nemmeno tanto lontana, ma la strada da percorrere è difficile; i tentennamenti e l'indecisione si impossessano della guida, e non appena la folla lo percepisce perde la fiducia in lui e la speranza di trovare la via d'uscita. Il ragazzo rimane solo, la gente lo abbandona e si disperde in diverse direzioni. La realtà storica ha fornito alla fiaba di Oles' un altro finale: la ‘folla’ ha davvero abbandonato il giovane, ma lo ha fatto per trovare una via d'uscita senza la sua guida. . . Ai tempi del 1905 quasi nessuno degli intellettuali ucraini riteneva che la ‘folla’ ne fosse capace: non lo pensavano nemmeno nel 1913, quando la favolosa *pièce* di Oles' è uscita in un'edizione a parte. La sua opera, ad ogni modo, rimane, sia per i suoi temi che per la sua forma, un documento assai importante per capire lo sviluppo della poesia ucraina.

La critica annovera Oles' tra i simbolisti, ma un lettore che abbia davanti agli occhi, per esempio,

¹³ S. Jefremov, *Muza hnyvu i znevir'ja*, Kyjiv 1910, p. 41.

¹⁴ M. Zerov, *Nova ukrajins'ka poezija, Zbirnyk*, Kyjiv 1920, p. XII.

simbolisti russi come Andrej Belyj, Blok, in parte Konstantin Bal'mont e Valerij Brjusov, non troverà alcuna analogia tra loro e Oles'.

E in generale il simbolismo alla Belyj è rimasto estraneo ai lirici ucraini, che non si sono mai nemmeno appassionati al concetto di 'arte per l'arte', persino dopo che la vecchia formula dell'arte al servizio del popolo era stata messa da parte e, addirittura, sottoposta a critica. Va da sé, sarebbe ingenuo riferirsi a dei dettagli del poeta come gli "Aster" della prima raccolta come a dei modelli della poesia simbolista. A un simbolismo di questo genere, per esempio, non è estraneo nemmeno Vsevolod Garšin (*Attalea princeps*) o, se vogliamo, un qualche Aleksej Apuchtin, anche lui autore di una poesia dedicata a fiori come gli Aster.

A volte Oles' si accosta al simbolismo, come per esempio nel poema drammatico sopracitato; ma può essere, piuttosto, definito un romantico con alcuni elementi di impressionismo, e niente di più. Oles' non si serra mai entro i confini della sua personalità, non si immerge nel misticismo, nell'occultismo o nel pensiero nietzschiano; è, inoltre, un innovatore assai cauto, nella forma devia molto raramente dai metri tradizionali e impiega neologismi solo in modo sporadico. È in grado di trovare delle belle immagini senza sforzarsi troppo di cercarle, e quando parla della luna che gioca nel cielo come un delfino dorato, o dell'autunno che ricama fiori dorati su un tessuto verde, o della notte che nuota in silenzio e in silenzio prende per mano il giorno, il cui viso bianco e la cui veste d'oro si sono già palesati in lontananza, o, ancora, del sole che ha riscaldato la terra con la sua ala dorata ecc., ecco, le immagini ci avvincono senza pretendere da noi alcuno sforzo per essere decifrate. Si tratta solo di tinte e simboli vicini a quelli della canzone popolare, che talvolta Oles' sa riprodurre molto bene, senza scadere nelle ingenuità etnografiche dei poeti della generazione precedente, ma allo stesso tempo senza avere come obiettivo una stilizzazione puramente formale ed estetica (si vedano, per esempio, le sue poesie *Oj, bula na sviti ta udivon'ka* [Oh, c'era una volta una vedovella] o *Pisnja slipych* [Canzone dei ciechi] e così via). Ma, pur senza mirare alla ricercatezza, pur senza darsi alla

creazione di nuovi termini, Oles' ama la parola, la parola della sua lingua, che paragona a un'aquila incatenata: in essa sente il fruscio degli alberi, la musica delle stelle dagli occhi azzurri, il canto "di seta" della grande steppa e il ruggito da leone del Dnipro che si abbatte sulle rapide. Sa scovare la musica prigioniera della parola (che così spesso si disperde inutilmente nelle conversazioni abituali) senza però darsi ai trucchi sonori tanto amati, ad esempio, da Bal'mont — anche se, talvolta, può ricordare quest'ultimo con le sue allitterazioni e ripetizioni foniche ("Tychše, tychše, ne dyšy: nas počujut' komyši" ["Più piano, più piano, non respirare, o ci sentirà il canneto"], oppure "Kosjat' kosy" ["Tagliano le trecce"] ecc.). Era davvero da tanto che ai lettori ucraini "non capitava di leggere poesie così belle e piene di valore artistico a livello di forma"¹⁵.

La forma di Oles' ha avvinto i lettori senza minare i tradizionali cliché estetici e senza costringerli a sforzarsi per capire i testi; il loro contenuto è l'amore che non sfocia mai nell'erotismo, è l'incantevole e profonda bellezza di Madre Natura, è il sentimento civile, è il passaggio dall'esitazione alla speranza, dagli aneliti verso la libertà all'ammissione di non essere in grado di conquistarla, dalla crudele umiliazione degli schiavi alla pietà schietta e accorata e al pianto nei confronti degli umiliati. Tutto ciò era vicino all'anima dell'intellettuale ucraino, e i versi di Oles' davano l'impressione di essere poesia autentica.

L'opera del suo contemporaneo e in parte rivale Hric'ko Čuprynka, al contrario, ha avuto un successo solo parziale e passeggero: il poeta ha lasciato dietro di sé il ricordo di un artista che esprime le proprie capacità, ma non colpisce mai dritto al cuore con forza e potenza.

La critica ucraina ha frequentemente accusato Čuprynka (nato nel 1879; la sua prima raccolta, *Ohnecvit* [Fiore di fuoco], è del 1909) per il suo spiccato individualismo (espresso con particolare forza nel poema lirico *Lycar sam* [Il cavaliere solitario], 1913), ma raramente ha dubitato delle sue eccezionali capacità a livello di forma. Čuprynka era ritenuto un grande maestro del ritmo: tra i versi di Voronyj troviamo una lettera a Čuprynka in cui questi viene

¹⁵ "Literaturno-Naukovyj Vistnyk", 1909, 7, p. 5 (O. Bilousenko).

entusiasticamente lodato come “incantatore e poeta veggente” cui sono noti i segreti della magia e che porta su di sé la corona di spine, ma prima di tutto come cantore.

In un altro punto Voronyj paragona addirittura Čuprynka a Verlaine. . . In realtà la “magia” di Čuprynka non è niente di così astruso come, invece, sembrava ai suoi sodali e a lui stesso. Certo, i suoi versi sono eterei ed elastici, le rime non gli mancano e compaiono sia alla fine del verso, sia a metà, sia all’inizio; inoltre, vengono ampiamente impiegati diversi procedimenti sonori, e tutto questo non si può mettere in discussione. Ma se si rileggono i suoi versi, per qualche motivo, non viene in mente altro che. . . *The Bells* di Edgar Allan Poe nella traduzione russa di Bal’mont. Nella poesia russa questa traduzione è stata considerata per un certo periodo un’indiscutibile conquista a livello formale, è stata zelantemente ristampata in tutti i numeri del “Čtec-Deklamator” [Il lettore declamatore]¹⁶, è piaciuta a tutti, è stata imitata. Ora, dopo una lunga serie di opere ancor più curate dello stesso Bal’mont, per non parlare dei versi di Blok, la sua melodiosità non impressiona più di tanto.

È come se Čuprynka fosse rimasto affatturato da quella poesia, i cui Leitmotiv, con variazioni di poco conto, si percepiscono immancabilmente in molti altri suoi versi scritti con una quantità diseguale di piedi (si vedano, ad esempio, *Len* [L’appezzamento], *Urahan* [L’uragano], *Hodynnnyk* [L’orologio] e altri).

Di vera melodiosità nei versi di Čuprynka non si può proprio parlare: non è musica, ma solo un suono di campanelli, una serie di *dzen’ky-bren’ky* [tintinnii e scampanellii] come dice lo stesso poeta nell’incipit di uno dei suoi testi. Per quanto riguarda le immagini che emergono tra le onde del ritmo, queste sono piuttosto smorte e monotone, nonostante il poeta si sforzi di renderle più vivide, senza disdegnare parole vuote e altisonanti pur di conferire brillantezza alle espressioni. La critica, per esempio, ha rimarcato la grande povertà degli epiteti in Čuprynka, ma non ha notato abbastanza il suo cattivo

gusto, i suoi prosaicismi malriusciti che lacerano inaspettatamente il tessuto della sua frase melodiosa e talvolta anche molto bella. Per esempio, in una lirica amorosa, rivolgendosi a una donna, il poeta può dirle che “il mio amore non dipende dalle forme della tua bellezza”, oppure fare uso di simili espressioni: “il dramma della mia anima”, “la poeticità sonnolenta” “l’amore-miniatura”, “la quintessenza dei dolori”, o “tu sei un oggetto da contemplare”. E non si tratta di scivoloni casuali, ma di costrutti volutamente ricercati, come anche un verso del tipo: “non nell’estasi della decadenza, e non nella trance pesante e sonnolenta!”...

Il lettore russo potrà ricordare, qui, Igor’ Severjanin, ma la genealogia di Čuprynka parte da molto più lontano, e poi lui stesso è più anziano di Severjanin. Se vogliamo cercare dei poeti russi che gli siano affini, bisognerebbe nominare non Bal’mont ma, piuttosto, Vladimir Benediktov¹⁷, da cui Čuprynka ha non a caso preso in prestito un’epigrafe. Una sorgente, in Čuprynka, è “uno stupefacente nervo sotterraneo”: il che, ovviamente, non suona peggio delle montagne come “corse della cenere verso i cieli” in Benediktov. Ad ogni modo, sia Benediktov che Čuprynka sono necessari alla crescita e allo sviluppo del linguaggio poetico.

Detto questo, non è il caso di parlare dei temi di Čuprynka: sono temi usuali, presi in prestito dal lascito della tradizione. Ci sono tanto la natura quanto l’amore (nell’elaborazione della tematica amorosa Čuprynka, e questo gioca notevolmente a suo vantaggio, non scade mai nell’erotismo a buon mercato di Benediktov), e anche dei versi sull’Ucraina con delle vaghe sfumature di cordoglio civile. Non manca ogni sorta di autoriflessione, e ci sono persino dei testi ispirati a credenze e fiabe popolari. A volte è come se il poeta stesso percepisse la banalità dei suoi temi e del suo stile: non si può certo girare tutto il tempo attorno al solco tracciato dai tuoi predecessori. Non sarebbe ora, per esempio, di lasciare da parte il solito ciarpame fatto di muse, di altari, del padre Febo e simili? Non ci vanno per niente a genio frasi come: “le nostre muse non sono nelle chiese, ma già

¹⁶ Almanacco periodico stampato a Kyjiv all’inizio del XX secolo e contenente testi adatti a una declamazione ad alta voce nei circoli letterari o a serate conviviali [N.d.T.].

¹⁷ V. Benediktov (1807-1873), poeta russo che a suo tempo si fece conoscere per la vacuità e l’artificiosità dello stile.

da tempo in piena libertà, nelle valli, sui monti, nelle acque e sulle rive”. Così Čuprynka può convincere, se mai, un ipotetico poeta populista: per lui che è un ‘esteta’, un simile consiglio forse può ritenersi vacuo, non necessario, dato che una pagina dopo si rivolge nuovamente alla ‘musa’.

Come una meteora (questo il titolo di una delle raccolte di Čuprynka) l'autore di *Fiore di fuoco* è passato attraverso la letteratura ucraina, e come una meteora si è dileguato.

Il lettore ormai aveva capito che la lingua ucraina racchiudeva in sé molte potenzialità non ancora sfruttate. Creare un verso pregno di un significato realmente musicale, però, sarebbe spettato non a Čuprynka, ma a uno dei poeti del successivo gruppo di lirici ucraini (il terzo, a noi contemporaneo). È giunto appunto il momento di parlare di loro.

III

Per quante parole buone e piene di orgoglio abbiano speso i poeti delle generazioni precedenti sulla bellezza, per quanto essi si siano sforzati di spacciarsi per individualisti, non gli crederemo mai all'istante, né accoglieremo le loro professioni di fede. La poesia ucraina non ha conosciuto l'autentico individualismo, così come non ha mai conosciuto l'arte ‘pura’. Alcune riviste propagandavano l'arte al servizio del popolo, altre proclamavano che l'arte bastava a sé stessa (come “Ukrajins'ka chata”), ma tanto gli uni quanto gli altri, sia nei versi che nella prosa, sia in segreto che apertamente, coltivavano lo stesso sogno: il sogno della libertà e della rinascita nazionale.

In questo senso ha pienamente ragione un critico ucraino che ha battezzato *Vita nova* il suo libro sui poeti del periodo prerivoluzionario, e ha affermato in modo convincente che Voronyj, Karmans'kyj, Oles', Čuprynka e altri loro contemporanei non hanno fatto altro che integrare l'opera di Ševčenko. Sia lui che loro hanno effettivamente portato su di sé le ferite non rimarginate del passato e le lacrime non ancora versate del futuro; sia lui che loro hanno custodito nell'anima la fiamma della rinascita ucraina; sia lui che loro sono rimasti bloccati nel circolo vizioso della contemporaneità, blaterando di artisticità e di opera

“solo per sé”¹⁸ con timore, vergogna e meschinità. Allo stesso tempo, accanto a loro e a portata di mano, fioriva la poesia russa, intrisa di altri umori.

Per molto tempo, a impedire di mettersi in ascolto e sentirla è stato un nazionalismo militante. A inizio Novecento, su esempio di altre città russe, in uno dei boulevard di Charkiv è stato collocato un busto di Puškin di dimensioni più che modeste. E subito, senza che nessuno se lo aspettasse, è stato compiuto un ‘attentato’ nei suoi confronti. Non si è riusciti a farlo esplodere del tutto, è andata in pezzi solo la base di granito, e in città sono stati fatti circolare dei proclami che spiegavano l'atto compiuto: “Quando in Ucraina non c'è un monumento di Ševčenko, non c'è bisogno di un monumento di Puškin”. In simili e piuttosto ingenui forme di dissenso sfociava talvolta la protesta dell'intelligencija ucraina contro l'oppressione dell'imperialismo russo.

E all'improvviso, in modo non meno inaspettato, tra il 1913 e il 1914 ha fatto la sua comparsa un poeta che, in una delle sue raccolte, ha dichiarato: “Ora Ševčenko mi sta sotto ai piedi”. È chiaro che solo i collaboratori e i lettori ingenui e integralisti del giornale di orientamento populista “Rada” [Consiglio] potevano prendere sul serio una simile affermazione, ma nel 1914 erano ancora piuttosto numerosi. In precedenza il poeta in questione, che evidentemente si era posto l'obiettivo di dare uno “schiaffo al gusto corrente”, nelle sue poesie ora si rivolgeva a Dio proponendogli di scambiarsi di posto, ora dichiarava la sua intenzione di denudarsi vicino al monumento di Bohdan Chmel'nyc'kyj e di mostrare a tutti quanto era bello il suo corpo, e così via. E nei suoi manifesti, questo poeta innovatore per il momento ancora solitario, Mychajlo Semenko (nato nel 1893 e autore di oltre venti libri di poesie) assicurava ostinatamente che l'epoca delle nazioni nell'arte era ormai superata, che solo i “padri” potevano rallegrarsi di un'arte “patria” morendo insieme a essa, mentre i giovani, che non avevano ereditato niente dai vecchi, dovevano “affrettarsi a raggiungere l'oggi”.

Nella poesia russa di allora quell’“oggi” era il futurismo, che all'epoca stava vivendo la sua infanzia felice, non aveva ancora preso forma, ma veniva de-

¹⁸ An. Nikovs'kyj, *Vita nova*, Kyjiv 1920, p. 6.

riso quasi all'unanimità dai critici. Igor' Severjanin, però, aveva già avvinto i cuori non solo di raffinate meretrici, ma anche del rispettabile Fëdor Sologub: Semenko iniziò appunto da Severjanin, senza riuscire piuttosto a lungo ad affrancarsi dal suo influsso e parafrasandolo con una certa vergogna. Semenko battezzò il proprio orientamento kverofuturismo, anche se in sostanza era assai poco diverso dall'egofuturismo di Severjanin.

Severjanin, che si definiva un genio, “mostrato ovunque e dappertutto affermato”, trovava un perfetto parallelo nell'autore delle poesie kyjiviane, che parlava di sé come di un poeta che affidava il proprio canto all'eternità, non aveva pari ecc.¹⁹. Non solo per la musa ucraina, ma anche per lo stesso poeta non era facile saltare, con un balzo energico, da Oles' e Čuprynka, passando per Belyj e Blok, al “gelato di lillà”. Il poeta veniva definito un teppista culturale che aveva coperto di fango padre Taras; le riviste lo fustigavano, insultavano e stroncavano²⁰, e per un certo periodo egli ha taciuto ed è scomparso, per poi ricomparire dopo il 1917 nella lontana Vladivostok con una nuova raccolta che ha ricevuto un'accoglienza ben diversa.

Ma il 1917 è stato, in generale, l'inizio di una nuova era nella poesia ucraina. In anni ben poco favorevoli per la stampa (meno favorevoli persino rispetto alla Russia) sono uscite una dopo l'altra nuove raccolte di versi e hanno debuttato nuovi poeti. Conosciamo bene l'ondata di poesie che ha attraversato anche la Russia in questo stesso periodo. Nell'abbondanza di versi in sé e per sé non si può ancora osservare nulla di significativo: indubbiamente, anche in Ucraina gli anni della Rivoluzione hanno prodotto non poca letteratura di bassissima lega. La differenza risiede nel fatto che, scrivendo in una lingua ucraina ancora in fase di sviluppo e di formazione, è più difficile ingannare il lettore propinandogli delle perle false al posto di quelle vere. I motivi sono chiari: ricordiamo che un tempo, nella letteratura russa, un autore di versi russi ardui persino per la sua epoca

come Tred'jakovskij scrisse anche madrigali ed elegie in francese non privi di eleganza. Si tratta di una questione di psicologia dell'opera²¹. È un dato di fatto che nel mondo delle scintillanti stelle che si erano accese verso la fine della vecchia epoca vi erano i piccoli fuochi di goffi imbrattacarte che a malapena baluginavano e passavano quasi inosservati. Il movimento ucraino è sorto dalla Rivoluzione e reca in sé la Rivoluzione, dicevano i socialisti ucraini dopo il 1905. Si può affermare che la stessa rivoluzione del 1917-1918 ha creato, in via diretta o indiretta, le condizioni per una fioritura della poesia ucraina, che aprirà, e in parte ha già aperto, una nuova strada per la letteratura ucraina: una strada che dal villaggio di Dykan'ka (grazioso e poetico, ma comunque perso nella remota campagna) conduce in Europa.

Il sentimento rivoluzionario nella poesia ucraina tra il 1917 e il 1923 sarà, col tempo, un oggetto di studio mirato: non ci poniamo l'obiettivo di tracciare la linea spezzata degli umori civili che ha condotto i nuovi poeti ucraini dalla gioiosa liberazione nazionale del 1917 alla loro accettazione cosciente della Rivoluzione sociale dell'Ucraina proletaria. Ma il lettore che conosca le opere di tali poeti deve ricordare il carattere e il ritmo della lotta rivoluzionaria in Ucraina: la Russia centrale non ha conosciuto simili 'sbalzi' da una condizione a un'altra, né i caleidoscopici cambiamenti di governo, né i sommovimenti, il banditismo, i pogrom vissuti dall'Ucraina in quegli anni. Dalla prima universale della Rada Centrale e dall'“autonomia” del 10 giugno 1917 fino al febbraio 1921 (quinto Congresso dei Soviet), ovvero fino all'annientamento del banditismo politico, l'Ucraina è ribollita come un grandioso calderone su un fuoco sfrenato e ininterrotto, e in questo calderone bruciavano insieme pensieri e sentimenti, visioni del mondo riformulate ex novo, persone che avevano vissuto trasformazioni stupefacenti. Per questo i fenomeni letterari di tale periodo costituiscono un affresco eccezionalmente vario. Risultano quindi chiare le

¹⁹ Si veda, per esempio: “Scrosciate, suoni dei timpani e dei tromboni, / scrosciate, ombre dei poeti divini / è arrivato da voi un poeta da sopra i lampi delle tempeste / E vi ha affidato il suo canto per tutti i secoli dei secoli”.

²⁰ V. Sribljans'kyj, “Ukrajins'ka chata”, 1914, 5.

²¹ A questo proposito si veda l'interessante articolo in lingua russa di A. Gornfel'd *Muki slova* [I tormenti della parola] all'interno della raccolta *Voprosy teorii i psichologii tvorčestva* [Questioni di teoria e psicologia dell'opera], I, Charkiv 1911, stampato anche nella sua raccolta di saggi *Puti tvorčestva* [Le vie dell'arte], Petrograd 1922.

difficoltà del critico che voglia classificarli in questo momento.

Una classificazione del genere è stata talvolta un'impresa non facile anche per quanto riguarda la letteratura ucraina del periodo prerivoluzionario. “Distribuire i nostri scrittori in caselle generalizzanti è un lavoro tutt'altro che facile e, addirittura, non sempre possibile”, si lamentava ancora all'inizio di quegli anni lo storico della letteratura ucraina Serhij Jefremov. Lo stesso scrittore, nella sua opera, poteva fornire modelli di diversi stili, che a volte si escludevano persino a vicenda. È stato dunque tanto più difficile quando il vortice degli eventi ha coinvolto, e con una rapidità spaventosa, gli scrittori.

Ecco perché si sbaglia chi ha cercato, nel periodo 1917-1922, di raggruppare gli autori ucraini in diversi almanacchi e giornali, dai kyjiviani “Literaturno-krytyčnyj al'manach” [Almanacco letterario e critico, 1918], “Muzaget” (1919), “Mystectvo” [Arte, 1919], “Hrono” [Grappolo, 1920] o da “Vyr revoljuciji” [Vortice della Rivoluzione, 1921] di Katerynoslav [oggi Dnipro – N.d.T.] a “Šljachy mystectva” [Vie dell'arte, 1921] di Charkiv²². Nella loro parte critica sono interessanti come fasi del percorso compiuto dal pensiero civile, ma nella sezione poetica non forniscono panoramiche compiute, si distinguono sempre per la varietà del materiale proposto e non danno voce a figure con principi artistici affini. I poeti che hanno debuttato dopo il 1917 possono essere definiti, a seconda di alcune loro opere considerate singolarmente, simbolisti, futuristi, neoclassicisti, neoromantici, ma tutte queste etichette non bastano a coprire la loro personalità in toto. Possono essere messi in rilievo come gruppo a parte solo i poeti proletari. Gli altri devono essere esaminati uno per uno.

Tutto ciò non impedisce alla poesia attuale di presentare dei tratti tipici di tutti i suoi esponenti.

In primo luogo, proprio gli anni della Rivoluzione hanno abbattuto il muro, già vacillante da tempo, tra la letteratura russa e quella ucraina.

Tra le altre cose, questo è dovuto al fatto che, ora, l'influsso russo si sta facendo più evidente di prima.

In secondo luogo, al posto dei vecchi metri ha fatto la sua comparsa il ‘verso libero’, quel *vers libre* il più delle volte non rimato, impiegato adesso dalla maggior parte dei poeti ucraini e che affonda le sue radici anche nell'antica poesia popolare o semipopolare delle *dumy*²³ o dei canti storici. Naturalmente il verso libero ha portato allo smantellamento della regolare alternanza delle strofe e ha obbligato i poeti a passare a un altro sistema di immagini. In un periodo in cui molti poeti proletari russi impiegano ancora i modelli dell'epoca prerivoluzionaria, i loro compagni ucraini cercano di rivoluzionare anche la forma, tenendo correttamente conto dei fatti di unione indissolubile tra forma e contenuto nell'opera poetica.

L'opera di tutti i lirici ucraini contemporanei è legata all'epoca della Rivoluzione. Ma alcuni hanno iniziato la propria carriera letteraria già prima del 1917-1918; altri, invece, hanno debuttato come poeti proprio nel corso della lotta rivoluzionaria. Al primo gruppo appartengono, per esempio, il già menzionato Semenکو e, inoltre, Maksym Ryl's'kyj, Pavlo Fylypovyč, Dmytro Zahul, Pavlo Tyčyna, Jakiv Savčenko, Oleksa Slisarenko, Volodymyr Jarošenko, Jakiv Mamontiv. Ci soffermeremo ora su ciascuno di essi.

La Rivoluzione ha colto Semenکو a Vladivostok, da dove questi è ritornato alla letteratura ucraina nel 1918 con una trilogia lirica (*P'jero zadaje-t'sja* [Pierrot si vanta], *P'jero kochaje* [Pierrot ama] e *P'jero mertvopetljuje* [Pierrot si mette il cappio al collo]), composta da tre libri di “versi intimi”, chiamati ora “poesie”, ora “elegiadi”, ora “pornografoesie”, ora “poesie-film”, ecc.

Il modello del Severjanin divulgatore di ricchezze era ancora impresso con un certo nitore su questi libri. Invece il termine “pornografoesie” non deve trarre in inganno nessuno: Semenکو ne fa un uso piuttosto sporadico, visto che in generale i motivi erotici occupano nella sua opera un posto di secondo piano.

Semenکو vuole essere un poeta della città, delle

²² A questo proposito si veda V. Korjak, *Etapy* [Tappe], Charkiv 1921, pp. 83-94.

²³ Genere epico e lirico del folklore ucraino, dove i testi, declamati sotto forma di recitativo con accompagnamento di strumento a corde, sono incentrati su episodi storici di carattere eroico [N.d.T.].

strade dove rombano le vetture, degli edifici che hanno inghiottito il cielo, dei marciapiedi e dei caffè in cui si agita un mostro dalle mille teste, ovvero la folla. Nelle sue poesie redatte in metri asimmetrici, con assonanze al posto delle rime, oppure senza assonanze e senza rime, voleva restituire tutta la musica dei rumori dell'enorme formicaio umano, tutto il fremito della vita quotidiana di questo gigante. Dipinge inoltre i drammi cittadini, inserisce nei versi il materiale grezzo dei fatti di cronaca con ampio uso di prosaicismi, termini stranieri, parole create volutamente su esempio dei suoi maestri, tra i quali il più palese risulta Vladimir Majakovskij, che ha preso il posto di Severjanin. Ma la condizione del poeta urbano ucraino non è facile: volente o nolente, gli tocca spesso recitare la parte di Tartarino di Tarascona o di Don Chisciotte e inventarsi dal nulla la sua "bestia febbrile e fumante". Tra le città ucraine, la più grande è Kyjiv, che, in confronto alle New York e Melbourne sognate dal poeta, poco tempo fa era solo un grande villaggio dove "le auto, più che sfrecciare, sbuffano e puzzano... dove gli edifici solo con un'enorme forzatura possono essere chiamati 'punzecchiacieli', dove sopra il Podil per molto tempo sveltava solo la ciminiera del mulino a vapore dei Brods'kyj" (A. Nikovs'kyj), dove l'urbanesimo, nonostante tutti gli sforzi, era rimasto mera letteratura e nulla di più. A ogni modo, la Rivoluzione ha se non altro smantellato il dolce far niente di una città immersa nei suoi pioppi, nei suoi castagni e nelle sue acacie. Semenko, ancora a Vladivostok, dopo aver "rivisto, con un certo smarrimento, le teorie comuniste" con tutta la schiettezza di un poeta che era un'eco della sua epoca, è diventato un rivoluzionario: al posto delle "elegiadi" sono arrivati i "revfutpoemi" (*Tovaryš – Sonce* [Il compagno è il Sole], 1919; *Poema povstan'* [Poema delle rivolte] ecc.), pieni di *pathos* e di energia espressiva sempre sul modello di Majakovskij. Ma, per qualche motivo, non sono stati in grado di appassionare, di dare l'idea di un'opera forte e coerente. Forse perché in Semenko, effettivamente, entrano in conflitto due personalità (l'artista e il teorico) senza trovare una sintesi, dato che la sua mente è molto ricettiva e molto incline ad imitare gli altri, la sua capacità di improvvisazione

domina su quella di lavoro, ed è rimasta la tendenza all'*épatage*, persino ora che, in sostanza, non c'è più nessuno da scioccare.

Insieme a un gruppo di sodali, Semenko nel 1922 è diventato un 'panfuturista' (si veda la raccolta *Semafor u majbutnje* [Il semaforo nel futuro]), ha scritto il *Kablepoemu za okean* [Cavopoema oltreoceano] e, forse, presto se ne uscirà con una raccolta di opere per essere annoverato, in una nuova fase, tra gli espressionisti, i costruttivisti o altri, ma senz'altro in un gruppo di qualche frangia della poesia maggiormente di sinistra. Il suo peso risiede nel suo spirito d'iniziativa nell'ispirare i poeti: Semenko è il battito del mondo della letteratura, che pulsa senza sosta. In questo momento non è più solo, e al suo fianco vi sono gli esponenti del futurismo nella poesia ucraina, come ad esempio Slisarenko (prima noto come simbolista), l'autore del *Poema znevahy* [Poema del disprezzo] (si vedano i suoi *Poemy* [Poesmi] del 1923), e Geo Škurupij (*Psychetozy*, 1922, *Baraban* [Il tamburo], 1923): questo giovane poeta, ottimo traduttore di Émile Verhaeren, ha già presentato un'opera interessante per forma e contenuto come la *Likarepopyniada* (Medicopopiniada), piena di "amarezza e rabbia". E poi Julijan Špol (*Verchy* [Cime], 1923) e altri. Il futurismo ha facilitato ai poeti proletari le loro ricerche in ambito formale, e già questo lo legittima nella letteratura ucraina.

Semenko è riuscito a sommuovere e turbare le cerchie letterarie ucraine in un momento in cui l'influsso dei simbolisti russi, già molto limitato, non si riscontrava nemmeno nella poesia. E allo stesso tempo, il gruppo dei suoi sodali, in quel momento, studiava scrupolosamente la poesia russa di fine Ottocento e inizio Novecento, leggeva Bal'mont e Brjusov, Innokentij Annenskij e Blok, Gofman, gli acmeisti; insieme a loro si spingeva fino alle fonti primarie del modernismo russo, ovvero ai simbolisti e ai decadenti francesi, a Baudelaire e Verlaine, per proseguire con Verhaeren, che era divenuto familiare ai lettori russi grazie allo stesso Brjusov.

Ciononostante, il simbolismo come corrente letteraria non ha conquistato completamente la poesia ucraina, pur incrementando il suo livello tecnico e ampliando lo spettro delle idee contenute nei testi.

Tra i poeti usciti dalla scuola simbolista che in un modo o nell'altro l'hanno superata, il primo posto spetta a Pavlo Tyčyna, finora senza dubbio il più potente poeta ucraino del Novecento.

Tyčyna è ancora relativamente giovane (è nato nel 1891): a oggi ha pubblicato solo quattro raccolte, l'ultima delle quali è un esile libricino (*Sonjašni klarnety* [I clarinetti solari], 1918, seconda edizione 1920; *Pluh* [L'aratro], 1920; *Zamisc' sonetiv i oktav* [Al posto di sonetti e ottave], 1920; *V kosmičnomu orkestri* [Nell'orchestra cosmica], 1921). Già questo, però, basta a riconoscere in Tyčyna un talento non solo ucraino, ma (sia detto senza alcuna esagerazione) di livello europeo. Gli influssi altrui (in parte della poesia russa, ben nota al poeta) si sono trasformati nella sua forte individualità, che si è nutrita di numerose fonti della poesia popolare e di un'altra arte vicina al poeta, cioè la musica, che ne ha forgiato non solo lo stile, ma anche la percezione del mondo. Non a caso, la sua prima raccolta è intitolata *I clarinetti solari*. Non si tratta solo di un'immagine originale: dietro questo nome si cela un intero sistema filosofico, un peculiare sistema filosofico imperniato sull'armonia cosmica, ideale di un poeta che ha rinnegato i vecchi dei dell'umanità (tanto il padre Zeus, quanto Pan e la colomba dello Spirito Santo).

L'universo è musica, è movimento ritmico; il suono e la lingua per il poeta non sono tanto una modalità di espressione di pensieri e sentimenti, quanto una via che conduce alla manifestazione di un suono che genera esso stesso pensieri e sentimenti, similmente a quanto avviene nella musica. Ciò che per Verlaine, ad esempio, era un modo di creare un canto "où l'Indécis au Précis se joint", per Tyčyna è una modalità abituale e naturale di percepire la vita. Non si sa se qui si manifesti la conoscenza della filosofia nietzschiana²⁴, che viene in mente leggendo, nella terza raccolta del poeta, aforismi come: "il socialismo senza la musica non si può stabilire con nessun cannone", oppure "non amerò mai una donna a cui manchi l'orecchio musicale". Ma, senza dubbio, la poesia di Tyčyna è nata dallo spirito della musica, e

in questo senso la sua opera è un fenomeno eccezionale che non ha equivalenti diretti né nella letteratura russa, né in quella dell'Europa occidentale²⁵.

Che parli della natura, dell'amore (i sempiterni temi della poesia) o che renda in versi la sua osservazione delle vite umane, a dominare nel suo stile è la base musicale che guida i suoi ritmi liberi, la sua ricca orchestrazione sonora, le sue immagini, persino la composizione dei suoi testi. La Terra risuona per lui come un organo; al di là della palizzata si sente un inno verde e il sentiero nell'orto canta; il fiume freme come una melodia; i pioppi che si perdono in lontananza sembrano suonare una scala in tonalità minore; il bosco tace, rattristandosi in un accordo cupo; al di sopra del sentiero il salice coglie le vibranti corde della pioggia similmente allo stesso poeta, salice solitario che pizzica le corde dell'Eternità; l'anima del poeta vibra come le corde della steppa, delle nubi e del vento, e in essa vi sono "le bufere, i temporali e i rombi, come singhiozzi di bandure". Persino una ferita può risuonare (si veda *Cvit v mojemu serci* [Il boccio nel mio cuore]). La base musicale determina lo stile, senza per questo renderlo monocorde: il poeta, infatti, non solo ascolta, ma osserva, e basta rileggere nel suo primo libro di versi, per esempio, i cicli *Pasteli* [Pastelli] e *Enharmonijne* [Enarmonico], per sentire come obbliga noi lettori a vedere la natura con occhi nuovi. La natura parla con il poeta, e questa non è un'affermazione banale,

²⁵ È interessante ciò che scrive la rivista polacca "Skamander" (1922, XX-XXI, 3, p. 384) circa la raccolta di Tyčyna *Zolotyj homin* [Rumore dorato], dove sono stati inclusi i primi libri di versi nominati prima. Il critico ritiene Tyčyna una "personalità geniale" entrata nella letteratura ucraina. Già quanto il poeta ha fatto con la giovane lingua ucraina, portata a tali vette di perfezione da poter competere, per la sua ricchezza e brillantezza, con il polacco e il russo, permette di collocarlo tra gli scrittori più interessanti e talentuosi dell'Ucraina contemporanea. Un tratto tipico di Tyčyna è la commistione tra elementi estrapolati direttamente dalla specificità verbale e spirituale del popolo ucraino, ed elementi di una cultura letteraria molto forte, che poggia sulla sua conoscenza dei simbolisti francesi e russi. Entrambi questi aspetti, una volta fusi, danno forma a un'opera di forza e freschezza eccezionale e, allo stesso tempo, dotata di quell'eterea trasparenza propria solo dei versi francesi. Dopo aver spiegato per sommi capi il contenuto delle poesie di Tyčyna, il critico si interessa particolarmente al volume *Al posto di sonetti e ottave*, dove sono raccolti dei piccoli poemi in prosa che gli ricordano in parte uno dei primi simbolisti francesi, Arthur Rimbaud, in parte il poeta polacco Max Jakob. Il critico si rammarica che la raccolta non sia stata tradotta in nessuna lingua: "E chi è che da noi, o in Occidente, può leggere in ucraino?", conclude.

²⁴ Intendiamo qui opere del pensatore tedesco come *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* e simili.

che detta su molti altri suonerebbe convenzionale, né tantomeno un guizzo casuale: è la parte di una visione del mondo, un approccio organico ai fenomeni della natura e dello spirito. Da qui scaturisce una lunga serie di immagini originali, dove il senso dell'udito si fonde a quello della vista (per esempio, “quel tronco bruciato, come un pope sulla tomba — Immortale, pietà! — grida tacendo”).

Ma Tyčyna non è soltanto un artista del suono e un meraviglioso poeta della natura, un filosofo per certi versi vicino a Skovoroda (che Tyčyna scelse peraltro come protagonista di un suo nuovo poema, dedicandogli poi il libro *Al posto di sonetti e di ottave*).

Tyčyna è un poeta ucraino dell'epoca rivoluzionaria, e i suoi libri sono un prezioso documento per conoscere meglio gli umori dell'intelligencija di campagna del tempo. Già nei *Clarineti solari*, redatti in buona parte all'epoca della Rivoluzione nazionale, troviamo creazioni stupefacenti come *Zolotyj homin* [Rumore dorato], *Duma pro tr'och vitriv* [Duma sui tre venti], *Skorbna maty* [Mater dolorosa], *Odčynjajte dveri* [Aprite le porte], dove il sentimento patriottico trova la sua perfetta espressione in forme parzialmente ispirate alla poesia popolare, ma rielaborate dall'autore a modo proprio. Ecco il momento della rinascita: per i sentieri, per le strade, per i passaggi tra i campi, dai villaggi, dalle maserie stanno andando a Kyjiv: i loro cuori battono a tempo, risuonano come il sole, loro camminano e ridono come il vino, e cantano come il vino: “Sono il potente popolo!”. Si sono riuniti gioiosi, come in vista dell'incontro con la sposa: gli occhi, i cuori, i cori attendono la colomba da Sion. Ecco che si schiudono le porte per la sposa... ma le porte si sono aperte, e irrompe la terribile notte della civetta, tutti i sentieri sono insanguinati, scroscia una pioggia di lacrime inconsolabili, di tenebre... Al posto della gioia, nuovi dolori! Ma quando il poeta ne ha parlato in una poesia come *Mater dolorosa*, non aveva ancora previsto, forse, che non la spada, ma l'aratro sarebbe passato sopra i cuori umani, dissodandoli per la vita nuova, e che ci si trovava non alla vigilia di prove storiche per il suo popolo, ma alla vigilia di una grande prova per l'umanità intera, alla vigilia di

una rivoluzione sociale. Tyčyna le avrebbe dedicato il suo secondo libro, *L'aratro*, un libro dai toni ferrei, un libro dove ormai a suonare non è l'organo, ma la fanfara, non il vento, ma la bufera che un milione di milioni di braccia possenti ha scaraventato giù dalle nubi celesti... Il proletario ha potuto subito accogliere la Rivoluzione, opera delle sue stesse mani; il contadino se l'è dovuta conquistare al prezzo di enormi dolori, ha dovuto bruciare e annegare nell'infiocato caos degli eventi. Ed ecco invece il grido di un ucraino, d'improvviso tagliato fuori dalla Russia a causa dell'etmanato²⁶ o di qualche altra controrivoluzione: il poeta sente le voci dall'estero, le voci dei poeti che glorificano il sole del mattino (“Belyj, e Blok, e Esenin, e Kljuev”), a cui nessuno può rispondere qui in Ucraina, dove “la terra nera si è sollevata e ti guarda negli occhi, e distorce il suo volto in una risata insanguinata”. Ecco l'affresco della Rivoluzione contadina, che “va per la piazza vicino alla chiesa”, ecco, infine, l'immagine complessiva del caos, il *Psalom zalizu* [Salmo del ferro], il cui significato nella poesia ucraina può essere paragonato a quello di *Dvenadcat'* [I Dodici] di Blok in Russia, anche se tra le due opere non vi sono somiglianze né nelle immagini, né nelle atmosfere. Ad accomunarle è il fatto che entrambe sono una manifestazione eccezionalmente completa ed esatta degli umori vissuti in un certo momento da gruppi sociali che hanno potuto esprimersi attraverso i poeti. “Odiamo il maledetto bronzo, il cemento e la ghisa!”: è l'inizio della prima delle quattro parti del *Salmo del ferro*, così tipico della psicologia di chi già udiva, in lontananza, l'incedere pesante della futura “rinascita della ghisa”. La vittoria della città, della macchina, del lavoro organizzato sulla produzione anarchica, la vittoria della collettività sull'individuo è inevitabile. Ma anche comprendendo tutto ciò, il contadino nel profondo della sua anima protesta, e solo l'amara lezione della storia lo porterà a riconciliarsi con la logica dei fatti.

²⁶ Ci si riferisce all'entità statale costituitasi nell'Ucraina centrale nell'aprile 1918. Il colpo di Stato del generale Pavlo Skoropads'kyj, appoggiato dai tedeschi, portò alla caduta della Repubblica popolare ucraina istituita a Kyjiv all'indomani del 1917. Skoropads'kyj, che era di origine cosacca, si fece appunto nominare atamano, immaginando una continuità con il 'primo' etmanato di Zaporizz'ja. Questo secondo etmanato sopravvisse solo fino al dicembre 1918 [N.d.T.].

Il tema del *Salmo* è la città che passa dai Bianchi ai ribelli e, dopo i ribelli, ai comunisti. La terribile tristezza di presentimenti e speranze inesprimibili, l'amara offesa scaturita dalla consapevolezza della totale illegalità e della sfacciatezza umana, la disperazione, a un tempo furiosa ed estatica, di fronte a una devastazione priva di senso e, infine, il momento della chiarificazione e il profondo sospiro una volta terminate le torture... quanto è noto tutto ciò ai tanti cui è toccato sopravvivere al burrascoso 1919 in Ucraina!

Attraverso una lunga e continua lotta interiore, attraverso il lavoro su di sé, Tyčyna è pervenuto all'accettazione della Rivoluzione e a un suo riconoscimento consapevole, filosofico.

Tyčyna ha ragione nelle sue invettive contro i "poeti ordinari", che decorano con fiori romantici il sangue dei loro fratelli e flirtano con la Rivoluzione: essi, infatti, non hanno vissuto il profondo dramma che, nel caso di Tyčyna, si conclude con i grandi accordi del ciclo *Nell'orchestra cosmica*.

Non affronteremo, in questa sede, la sua "filosofia planetaria": essa fornisce talvolta al poeta lo spunto per splendide riflessioni liriche, ma allo stesso tempo affievolisce l'impeto del canto, dove il poeta si è dimostrato un padrone onnipotente. Il filosofo può ovviamente convivere con il poeta, tuttavia la filosofia poetica si distingue per il suo specifico linguaggio, il suo peculiare approccio al pensiero, senza cui viene meno lo stesso bisogno della forma in versi. Al contrario, più di un Lucrezio ha redatto trattati scientifici in versi, ma nel trattato scientifico la fantasia in quanto tale non deve più avere spazio. Ecco perché riteniamo che un poeta, come recita un'espressione medievale, organizzando la propria rosa di emozioni "debba filosofare, ma non troppo", ed è il caso di guardare con una certa cautela ad alcune delle ultime opere del poeta.

Accanto a Tyčyna, di cui queste righe possono dare un'idea solo superficiale, hanno raggiunto dei risultati incomparabili altri poeti che, come lui, sono cresciuti sotto un certo influsso del simbolismo.

Tale è Dmytro Zahul (nato nel 1890), che ha debuttato nel 1918 con la breve e un poco arcaica raccolta *Z zelenych hir* [Dalle verdi cime]; il poeta è

originario della Bukovyna e solo nel 1917 si è ritrovato entro i confini dell'Ucraina centro-settentrionale. Un anno dopo questo libro ne è uscito un secondo, a suo modo ineccepibile sia per la tecnica, sia per le sue atmosfere rarefatte: *Na hrani* [Sul crinale], un libro segnato da un estremo solipsismo e da un misticismo senza speranza. Dalle sue pagine traspira un assoluto gelo, tanto sono estranee agli sconvolgimenti del 1919 e lontane da essi (i versi, ovviamente, sono stati scritti prima di quell'anno). Il poeta sta in piedi davanti alle porte di un eterno Nulla, dove non vi è alcun pensiero, dove la lingua è muta, dove la quiete è profonda... Ma sebbene gli occhi mortali non vedano nulla al di là di quelle porte, l'anima sa che laggiù scorre una qualche vita segreta, che vi abitano spiriti liberi e fieri così come lo era lo stesso poeta secoli prima. Ma dove sono le braccia possenti che potrebbero aprire quelle porte? Non ci sono: vana è infatti la lotta tra l'eterno e il mortale nell'anima del poeta. Da questa lotta egli trae un sentimento di profonda indifferenza nei confronti delle vicende e dei pensieri umani, e persino della creazione poetica ("tacerà, ingiallirà, appassirà tutta l'opera di mano umana"). Così la poesia arriverà anch'essa a lambire, tra rivoli di cristallo, il mare nero del Nirvana. Il libro è un assoluto Requiem, un lamento funebre cantato dal poeta a sé stesso. È una sorta di Fëdor Sologub (fino a un certo punto), ma più raffinato, quasi incorporeo, approdato alla vetta aguzza di un ghiacciaio e rimasto congelato lì, nella contemplazione buddhista di mondi lontani.

Ma il poeta ha trovato in sé le forze per riprendere vita, tornare dagli spettri del sovrannaturale alla realtà, al popolo foriero di così tante canzoni mute in attesa di un messaggero che faccia da tramite: è arrivato tra le fila dei cantori della Rivoluzione. I suoi versi più tardi non sono ancora stati riuniti in un libro a parte, ma leggendo, per esempio, il suo recente *Himn-proklamacija* [Inno-proclama] (in "Červonyj šljach" [La via rossa], 1923, 3), è difficile credere che sia stato vergato da una penna che, un tempo, aveva messo su carta gli algidi merletti di versi del ciclo *Sul crinale*.

Il simbolismo emerge a mo' di malattia di un periodo di transizione anche nell'opera di Savčenko

(nato nel 1890, autore della raccolta *Poeziji* [Poesie], 1919) e di Slisarenko (nato nel 1891, autore della raccolta *Na berezi Kastal's'komu* [Sulle rive della fonte Castalia], 1919; e di *Poemy* [Poemi], 1923, ricordato in precedenza come futurista).

Tale malattia non ha portato a nessuno sonni sereni e visioni gioiose. Ancora in Slisarenko non balza più di tanto all'occhio un tetro pessimismo. Nel primo libro, molto poco calibrato, dove accanto a testi pieni di maestria poetica (per esempio *Posucha* [Siccità], *Na pasici* [Sull'alveare], *Spivajut' kolo cerkovnoji bramy* [Cantano vicino al portone della chiesa]), all'improvviso si stagliano righe indifendibili e prive di gusto estetico (per esempio "Allora con le bufere dell'energia / ho eccitato il sogno bianco del tempio / e sono diventato non il quieto eremita Serhij / ma il chiaroveggente Apollo), questo allievo di Bal'mont, Belyj e Sergej Gorodeckij sa comunque come passare da un colore all'altro e non si scherisce dal mondo esterno. Al contrario, Savčenko, che ha preceduto di poco Slisarenko nel suo debutto a stampa, è tutto concentrato su di sé: i suoi versi si mantengono sempre sullo stesso tono, ancor più funebre che nel Zahul in piedi sul crinale tra essere e non essere.

Il suo colore prediletto è il nero; il poeta parla di fuoco e di sole, ma

su questi elementi caldi e pieni di energia creatrice si stende ostinato un velo nero: le fonti di luce e vita risultano morte e ingiallite su uno sfondo mortalmente nero. Non appena il sole muta e lo guardi attraverso un vetro affumicato, viene in mente la descrizione medievale dell'eclissi solare, quando il bestiame ruggisce, i polli pigolano, la gente si affanna²⁷.

Di nuovo possiamo ricordare Sologub (soprattutto *Iz noči v noč'* [Da notte a notte], persino nel metro impiegato), ma il Sologub tragico, che non disdegna una certa affettazione, evidente anche quando si parla di imperturbabilità e mitezza. Oppure il Verhaeren dei tempi delle *Sere*, delle *Disfatte* e delle *Fiaccole nere*²⁸. Da Sologub proviene il Serpente di Fuoco (il Sole) che uccide, e non dona la vita: il poeta scrive di un "veleno solare", di "cimiteri del sole" dove,

insieme ad altre vittime dell'assassinio solare, vive lui stesso, tra una quiete imperturbabile e un perfido fuoco. Il sole è morte, il sole è tortura; ma è tortura anche la vita, ed è bestiale la terra su cui sembrano passati in volo i quattro terribili cavalieri dell'Apocalissi. Ci troviamo in una fitta rete di simboli orrendi (i cui nomi vengono scritti con la lettera maiuscola) che guizzano ovunque tra le pagine del libro.

Come nel caso di Verhaeren, è probabile che questo libro sia scaturito da una profonda crisi spirituale: è permeato di presagi catastrofici, e adesso i suoi simboli richiamano alla mente le immagini della guerra mondiale, da noi terminata con la Rivoluzione. A proposito, tra i poeti ucraini non troviamo alcuna glorificazione della guerra: gli ucraini russi, ovviamente, a suo tempo non potevano esprimere la propria opinione in merito, ma il pessimismo dei simbolisti ucraini ci risulterà chiaro se ricorderemo sullo sfondo di quali eventi sono stati scritti i versi di Zahul e Savčenko. Tali libri sono presagi, e da questo punto di vista sono interessanti anche ora. Circa gli altri poeti vicini ai simbolisti, non si può dire la stessa cosa: vi sono singoli testi interessanti, per esempio nell'opera di Volodymyr Jarošenko (nato nel 1896, autore delle raccolte *Svitotin'* [Chiaroscuro] e *Luna* [Eco], 1916-19), il che è dovuto all'influsso non solo del simbolismo russo, ma anche dello stile di Semenko, però non c'è ancora un libro che consenta di parlare del volto creativo del poeta nel suo complesso.

Sono più incisivi i poeti che devono al simbolismo solo la maestria tecnica, ma che o lo hanno superato, o hanno assunto sin dall'inizio una posizione ostile nei suoi confronti. Naturalmente vengono considerati 'neoclassicisti' o 'neorealisti'. Tra loro si sono distinti soprattutto, in momenti diversi: Volodymyr Kobyljans'kyj (1895-1919, autore della raccolta *Mij dar* [Il mio dono], 1920), Pavlo Fylypovyč (nato nel 1891, autore della raccolta *Zemlja i viter* [Terra e vento], 1922), Maksym Ryl's'kyj (nato nel 1894, autore delle raccolte *Na bilych ostrovach* [Sulle isole bianche], 1911; *Pid osinnimy zorjamy* [Sotto le stelle d'autunno], 1919, *Synja dalečin'* [Azzurra lontananza], 1922), Jakiv Mamontiv (nato nel 1887, autore della raccolta *Vinky za vodoju* [Corone oltre

²⁷ Nikovs'kyj, op. cit., pp. 134-135.

²⁸ Qui andrebbe menzionato anche il libro di M. Dolenh *Blakytina žaloba* [Lamento azzurro], affine a esso per stile e atmosfere, scritto in quello stesso periodo, ma stampato solo nel 1923. Cfr. infra.

l'acqua], viene stampato dall'editore Ruch [Movimento]). Non c'è molto di ucraino in questi poeti, tra i quali i più talentuosi maestri del verso sono Ryl's'kyj e Fylypovyč. Il lettore russo vi riconoscerebbe temi e immagini a lui familiari, e persino un'andatura nota della frase, e si fermerebbe solo davanti alla fonetica straniera e a singole parole incomprensibili senza dizionario. A parte questo, vi troverebbe ora Blok (cfr. il ciclo *Beatriče j hetera* [Beatrice e l'etera] nella seconda raccolta di Ryl's'kyj), ora Annenskij (si veda, nella stessa sede, un testo come *Muzyka* [Musica], dedicato alla memoria di Annenskij), ora Nikolaj Gumilëv o Anna Achmatova (cfr. il testo di Fylypovyč *Chaj na nebi zovsim zmarnilyj* [Che nel cielo, del tutto avvizzito] nella raccolta *Terra e vento*, p. 41) o altri: stesse forme, stesse atmosfere. In Ryl's'kyj si distinguono per la loro maggiore costanza: dando il via al suo percorso creativo con la contemplazione di isole bianche (le nubi che nuotano in quel mare azzurro che è il cielo), lodando la gioia dell'esistenza nella raccolta *Sotto le stelle d'autunno*, il poeta vede questa gioia nella calma imperturbabile dell'anima, nella contemplazione e nei sogni. Anche ai nostri giorni sogna che, in qualche luogo lontano dalle misere capanne e dal popolo distrutto dall'alcol che si rotola nel fango vicino alle botti, c'è Parigi, città del genio dall'anima di fanciullo, la Parigi dei colombi, delle mansarde e dei poeti, o l'isola dove Dickens sorrideva attraverso la nebbia, o il marmo delle colonne e delle scalinate veneziane (*Azzurra lontananza*). Forse, solo a lui può appartenere il titolo di esteta che senza particolare fondamento si sono attribuiti, prima, Voronyj e Čuprynka. Ryl's'kyj è uno dei pochi che hanno rinnegato la contemporaneità e non desiderano conoscere "le rumorose strade della vita", i gesti "da attori" e le urla di chi vi agisce. Vorrebbe arrivare fino alla fine dei suoi giorni in silenzio, al di sopra delle tentazioni, "senza vendersi". E qui è inevitabile l'annosa domanda: davvero la libertà dello spirito risiede nella fuga dalla vita verso il sogno, dalla lotta verso la contemplazione, e non si tratta, piuttosto, di timore o debolezza d'animo? Ryl's'kyj ricorda in parte Filjans'kyj, ma il suo carattere contemplativo è estraneo agli umori religiosi del poeta più anziano.

no. Ad ogni modo, non si può negare a Ryl's'kyj di essere un maestro della forma. Molti dei suoi sonetti, delle sue ottave, delle sue terzine, dei suoi rondò sono dei modelli peculiari e unici nella tradizione in lingua ucraina. Egli è "un poeta profondamente colto, un poeta libresco con aneliti da filosofo"²⁹. Se non dalla sua filosofia, tanti avrebbero sicuramente di che imparare dalla sua tecnica.

IV

Il passaggio da Ryl's'kyj (e dagli autori a lui affini) al secondo gruppo di poeti contemporanei nati, per così dire, tra la bufera e le fiamme degli anni rivoluzionari, potrebbe sembrare sin troppo brusco, ma non ha senso smussarne le asperità quando la vita stessa lo ha reso tale. La vita ha messo al primo posto, non ancora abbandonato dai contemplatori, dei seri e coraggiosi combattenti e demiurghi che hanno trovato per i loro canti nuove corde non ancora sfiorate dalla musa ucraina. I nuovi gruppi sociali, il proletariato urbano e i contadini, hanno parlato con la loro voce. La nuova ideologia ha portato alla ribalta nuovi temi e nuove forme, demolendo il vecchio verso; inoltre, ha obbligato la stessa lingua a suonare in modo diverso.

E davvero, tutti abbiamo sentito parlare della bellezza e della melodiosità della lingua ucraina. Molti, persino senza capire bene il significato delle parole, si sono appassionati alla sua musica ascoltando i discorsi dei contadini da qualche parte sulla riva destra del Dnipro, oppure alle canzoni popolari, che per quanto stiano già scomparendo sono ancora fresche e vive. Ma alla lingua che è servita da materiale per l'arte dei nuovi poeti mancavano chiaramente energie e forze. Un qualcosa di sentimentale e imbelles, un qualcosa di femminile ammorbidiva una lingua per sua natura ricca di tenere sibilanti, oltre che del suono 'i' che prevale sulle altre vocali, ecc. E inoltre c'erano parole di grande attrattiva come *tremtinnja* [iremito], *kochannja* [amore], *mrija* [sogno], e così via. Si può forse in una simile lingua trasmettere le

²⁹ V. S. nella rivista "Červonyj šljach", 1923, 3, p. 294. Nel numero 8 del "Červonyj šljach" è stato stampato il nuovo poema di M. Ryl's'kyj *Kriz' burju i snih* [Attraverso la bufera e la neve], dove l'autore si rivolge, invece, alla contemporaneità.

grida e i gemiti del guerriero che distrugge, annienta, fa a pezzi il vecchio mondo?

La poesia rivoluzionaria ha restituito la durezza dell'acciaio e la forza dei colpi a una lingua che già cominciava a marcire. Ha mostrato che anche nella poesia ucraina sono possibili non solo tristi tonalità minori, ma anche eroiche tonalità maggiori. Le aveva già trovate, un tempo, Ševčenko, ma spesso mancavano a Oles'. Il lettore ucraino può sentire dai suoi poeti non soltanto i singhiozzi delle bandiere, ma anche il rombo delle minacciose trombe che annunciano la fine del vecchio mondo e il giorno del giudizio.

In parallelo a queste trasformazioni della lingua, è mutato anche il verso, che ha virato decisamente nella direzione di quello libero, il *vers libre*, il quale ora (a volte persino con troppa arbitrarietà) è divenuto dominante nella poesia ucraina. Lo richiedevano i nuovi temi la cui rosa si è ampliata fino ad abbracciare l'intero l'universo. Come la poesia rivoluzionaria russa, anche quella ucraina è stata conquistata dal romanticismo della Rivoluzione, un romanticismo nuovo, estraneo all'idealismo e al misticismo, ma comunque pieno di *Sturm und Drang*.

Sembrava che la stella rossa della Rivoluzione illuminasse non solo l'Europa orientale, ma il mondo intero. Dall'Ucraina il pensiero rivoluzionario è passato all'Ungheria sovietica, alla Baviera, all'Irlanda, fino a un Oriente appena coinvolto dai sommovimenti. Nessuna utopia pareva irrealizzabile: il balzo dal regno della necessità a quello della libertà era ritenuto già compiuto, e tale visione del mondo, diffondendosi furiosamente, si è estesa a tutto il globo.

Si sognava non un nuovo stile, né un nuovo verso, ma una qualche nuova lingua della futura repubblica internazionale, che già predisponesse la via per la conquista di territori situati oltre i confini del pianeta Terra. In parallelo ai poemi di Majakovskij, Ivan Filipčenko³⁰, Aleksej Gastej³¹ sono apparsi i poemi di Ellan (il radiopoema *Elektra*), il già menzionato

Cavopoema di Semenko, i versi di Tyčyna, di Ch-vyl'ovyj (*V elektryčnyj vik* [Nell'età elettrica]), di Poliščuk (*Buntar* [Il ribelle]), di Volodymyr Sosjura e di altri.

Ma ai giorni della lotta sono subentrati i giorni delle conquiste e della costruzione della vita nuova. Questi giorni hanno suscitato tra numerosi poeti proletari russi un amaro senso di delusione³². Anche ai poeti ucraini è toccato ritornare sulla terra dalle loro vette eteree, ma solo alcuni di essi hanno accettato questo passaggio, rinunciando senza speranza a lottare. La rivoluzione dello spirito continua e i poeti sono al suo servizio in un momento di pausa prima di una nuova lotta.

Al posto del romanticismo arriverà, e in parte è già arrivato, un nuovo realismo, un realismo arricchito dalle conseguenze delle ricerche e degli esperimenti dell'epoca rivoluzionaria. Così i vecchi oratori e retori hanno perfezionato la propria arte pronunciando discorsi in riva al mare; imparando a sovrastare il ruggito delle onde, hanno fatto evolvere e rafforzato la propria voce.

A capo di questi poeti (i poeti di oggi) rimane, come prima, Tyčyna, che poco tempo fa ha stampato dei testi dello stesso livello dei precedenti per la loro forza, come i versi di *Viter z Ukrajiny* [Vento dall'Ucraina] (in "Červonyj šljach", 1923, 3), oppure *Pryjichalo do materi try syny* [Arrivarono dalla madre tre figli] ("Červonyj šljach", 1923, 2). Ma a Tyčyna fanno seguito altri poeti, nuovi, che possiamo ascrivere a un secondo gruppo. Sono molti, e menzioneremo solo dei nomi che, per il lettore ucraino, sono già collegati a determinate immagini.

Tra di essi solo Vasyľ Čumak (1900-1919), l'autore di *Červonyj zaspiv* [Canto rosso] e di altri versi rivoluzionari, accanto ai quali è opportuno non dimenticare la sua raffinata e tenera lirica fatta di intime angosce, è prematuramente scomparso, fucilato dai Bianchi nel 1919. Gli altri sono vivi e scrivono, e sono ancora ben lungi dall'aver pronunciato la loro ultima parola. Oltre a Čumak, sono stati attivi partecipanti della Rivoluzione proletaria poeti comunisti come Vasyľ Ellan (autore della raccolta *Udary*

³⁰ Rivoluzionario e poeta russo di origine contadina, fece parte del gruppo di letterati proletari "Kuznica" [La fucina] [N.d.T.].

³¹ Rivoluzionario, poeta e prosatore russo, uno degli ideologi del movimento del Proletkul't [N.d.T.].

³² Si veda V. Pletnev, *Puti proletarskoj poezii* [Le vie della poesia proletaria], "Horne" [In alto], 1923, 8, pp. 160-163.

molota i sercja [Colpi di martello e di falce] e di versi stampati su svariate riviste) e Ivan Kulyk (la sua seconda raccolta di versi è *Zelene serce* [Cuore verde], del 1923). I tratti tipici della poesia del primo sono la durezza pari all'acciaio, l'aggressività dello stile, l'attinenza all'ideologia proletaria e rivoluzionaria. Il secondo ha mostrato già con il suo ciclo *Moji kolomyjky* [Le mie kolomyjky]³³ quanto sappia avvicinarsi, per spirito e stile, alla lirica popolare, e quanto sia interessante come personalità sfaccettata e coerente, per cui "non vi è alcun confine tra il comunismo, gli umori, l'amore, il lavoro". Il suo libro *Cuore verde*, in sostanza, è un diario in versi del periodo 1919-1922, ma l'autore del diario ha reso le proprie angosce personali interessanti per tutti, perché allo stesso tempo sono le angosce di un intero gruppo da cui egli stesso non si è mai separato.

Un discorso a parte va riservato ai poeti che, forse, pur non essendo degli attivisti politici, insieme ai primi hanno forgiato la rivoluzione dello spirito manifestando una nuova visione del mondo e cercando nuove forme per la sua espressione. Si tratta degli esponenti di quell'intelligencija ucraina che ha creato "una nuova dominante psicologica nel calloso processo della vita" e si è avvicinata al proletariato "con sincerità e generosità"³⁴. Pur provenendo da classi sociali diverse, si definiscono poeti proletari, e ne hanno il diritto. Dal punto di vista artistico, la maggior parte di loro è in diversa misura "tyčynista", sono allievi dell'autore dell'*Aratro* e dei *Clarineti solari* (il suo influsso sulla giovane poesia ucraina è in generale molto grande e difficilmente si esaurirà presto, ma ciò non impedisce a ciascuno di avere un proprio volto individuale). Ad esempio Majk Johansen (*D'horì* [Verso l'alto], 1921; *Krokoveje kolo* [La macina], 1923) ha lavorato a lungo e con costanza a un verso che gli interessava anche a livello teorico e ha portato in vita, con la sua arte, parole ingiustamente escluse o non impiegate dai poeti: Johansen sa trovare espressioni penetranti e commoventi sia per i sentimenti di tutti (*Komuna* [La comune]), sia

per quelli intimi (*Sonatina*). A questa categoria possiamo far afferire anche Vasyľ Aleško (*Hromodar*, 1920), che ha trovato per la poesia ucraina, in parte sotto l'influsso di Grigorij Petnikov e di altri artisti russi della 'parola autonoma', nuove espressioni per il gioioso godimento della natura e del lavoro vicino alla terra; nella stessa categoria rientra in parte anche Todos' Os'mačka (*Kruča* [Il burrone], 1922), che rielabora brillantemente le forme poetiche della poesia popolare (le *dumy*) per esternare i pensieri e i sentimenti che affliggono maggiormente l'uomo contemporaneo.

L'influsso di Tyčyna è molto meno evidente in Poliščuk, che si distingue per la sua particolare prolificità (si vedano le raccolte *Il libro delle rivolte*, 1922, e *Radio v žytach* [La radio nelle spighe di grano], 1923). Affrancandosi gradualmente dall'influenza del noto poeta americano Whitman, semplicemente parafrasato nei primi testi, Poliščuk nella sua opera offre una gioiosa apologia della vita in tutta la sua pienezza, in tutti gli slanci subitanei del corpo e dell'anima, in tutti i suoi contrasti talvolta netti e taglienti. Il poeta loda la forza del sole che si riversa in un corpo sano e in una natura il cui movimento è continuo e inesauribile. E canta inni alla Rivoluzione: nei suoi poemi cerca di presentare degli affreschi di ampio respiro sia della Rivoluzione nel suo complesso, sia di suoi singoli momenti. Talvolta gli sono d'impiccio la prolissità e un approccio sin troppo arbitrario al metro che qui e lì nuoce all'ordine ritmico. Ma Poliščuk sta ancora maturando, è ancora molto dinamico, e può liberarsi di simili pecche.

È il caso di ricordare anche Dolenh (*Litterae* del 1923 e altre raccolte), che dalla lirica individualistica e dal simbolismo schematico alla Savčenko e Zahul (*Lamento azzurro*, 1923) è approdato al realismo nello stile del *Cuore verde* di Kulyk, e in alcuni suoi singoli testi (*Sloboda Terny* [Il villaggio di Terny] nella raccolta *Litterae*) si erge fino a vere e proprie vette di assoluta semplicità e compiutezza. È un testimone e osservatore degli eventi e del nuovo modo di sentire e pensare generato dalla Rivoluzione: un tempo accoglieva tutto ciò con tremore e *pathos* artificioso, ma ora è uno dei partecipanti attivi alla nuova quotidianità e ne parla con quella chiarezza

³³ La *kolomyjka* è un genere musicale e coreutico del folclore ucraino: si tratta di piccole canzoni ballabili i cui testi vengono spesso improvvisati dall'esecutore [N.d.T.].

³⁴ V. Korjak, raccolta *Žovten'* [Ottobre], cfr. supra.

e quell'espressività proprie solo a pochi, estranee a qualsivoglia falsità letteraria e cliché.

Non dimentichiamoci che la poesia rivoluzionaria ucraina, in sostanza, solo da poco si è conquistata l'opportunità di esprimersi e di svilupparsi senza ostacoli. Nel gran vortice degli eventi rivoluzionari non c'erano né il tempo, né la possibilità di organizzare delle forze poetiche nel paese. La rivista "Mystectvo" [Arte], fondata a Kyjiv nel 1919, con l'arrivo dei Bianchi ha cessato di esistere.

Solo nel 1921 è comparsa a Charkiv una nuova rivista, "Šljachy mystectva" [Le vie dell'arte], stampata con lunghe pause (n. 1-5 dal 1921 al 1923), sulle cui pagine, per la prima volta, hanno visto la luce i versi di Chvyl'ovyj (nato nel 1893), Sosjura (nato nel 1898), Andrij Paniv (nato nel 1899, autore della raccolta *Osinni zori* [Stelle d'autunno], 1924), Ivan Senčenko (nato nel 1901), Oleksandr Korž e altri poeti che hanno preso la penna in mano immediatamente dopo aver appoggiato il piccone del minatore o l'aratro del mietitore.

I rappresentanti del Proletkul't, in Ucraina, hanno scritto soprattutto in russo: facevano parte delle sezioni provinciali del Proletkul't moscovita e hanno fatto molto poco per lo sviluppo della poesia proletaria ucraina. Al contrario, il Proletkul't di Charkiv ha partorito Sosjura, e questo basta. L'autore di *Červona zyma* [Inverno rosso], di 1917 e di altri poemi e versi lirico-epici è indubbiamente uno dei più talentuosi e schietti poeti dell'era rivoluzionaria, e non solo in Ucraina, ma nelle Repubbliche sovietiche nel loro complesso. In immagini ardite e vivide, estranee a qualsiasi artificiosità, in immagini che potrebbero suscitare l'invidia degli immaginisti, Sosjura racconta la leggenda della propria stessa vita: la vita di uno di quelli il cui nome è legione, di un minatore del Donbas che insieme all'Armata Rossa ha attraversato molteplici fronti negli anni della lotta. Sosjura e Chvyl'ovyj (il notevole talento di quest'ultimo ha trovato piena espressione nella prosa letteraria) sono gli esponenti di quella poesia proletaria industriale che, bisogna ammetterlo, fino a tempi recenti era passata per l'Ucraina in modo defilato e senza fare scalpore, ma dando forma, lungo il percorso, a testi di grande significato e distinguendosi dalla poesia russa per il

carattere rivoluzionario non solo dell'ideologia, ma anche della forma, con un netto stacco rispetto alla tradizione precedente.

Senza dimenticarsi di alcune eccezioni, si può affermare che tra gli scrittori russi cosiddetti 'proletari' si contano non pochi poeti che però, di proletario, hanno solo la provenienza. I poeti proletari ucraini hanno pieno diritto di chiamarsi così, e non solo per la loro origine, ma anche in virtù di tutta la loro essenza. Sono pochi: su di loro, a differenza dei più fortunati compagni russi, non sono stati scritti né articoli critici di rilievo, né libri specifici. Solo di recente è sorta l'organizzazione Hart [Tempra], che si è prefissa l'obiettivo di unire gli scrittori già attivi e di coinvolgere nella viva opera creativa chi è capace di scrivere.

L'organizzazione ideologica e artistica Pluh [Aratro], ad essa parallela, è sorta poco prima e unisce gli scrittori contadini. Pluh ha sfornato, nell'ambito della lirica, poeti che sono stati già ricordati in precedenza quali Paniv e il tutt'altro che giovane Senčenko, per non parlare di molti altri. Pluh rompe apertamente con il passato letterario dove venivano messi in primo piano solo compiti formali: l'intenzione è lavorare nella sfera della creazione della vita, prendere il proprio materiale "dalla realtà contemporanea e dalla quotidianità dei tempi della Rivoluzione, attingendo anche dal romanticismo rivoluzionario della vita e della lotta delle masse lavoratrici, in primo luogo contadine"; accanto alla lirica rivoluzionaria, che finora è stata dominante nella letteratura ucraina post-Ottobre, l'obiettivo è stampare opere dove il materiale sia elaborato in chiave epica e drammatica. Nell'ambito della forma Pluh cerca l'ampiezza, la semplicità e l'economia dei procedimenti artistici, evita i mosaici ornamentali, cerca immagini compatte e coerenti, affreschi d'ampio respiro, dinamismo³⁵. Fondata nel marzo 1922 a Charkiv, Pluh dispone già di filiali a Poltava, Kremenčuk, Myrhorod, Kyjiv, Uman', Žytomyr, Lubni e altre città, e attira sempre più l'attenzione dei lettori e degli scrittori della nuova

³⁵ Cfr. *Platforma ideolohyčna j chudožnja spilky seljans'kyh pis'mennykiv Pluh* [Piattaforma ideologica e artistica dell'unione degli scrittori contadini Pluh], "Červonyj šljach", 1923, 2, pp. 211-215.

epoca. Un'attenzione che, speriamo, crescerà ancora dopo che Pluh avrà potuto sviluppare felicemente la propria attività editoriale³⁶.

Senza dubbio, presto sentiremo nomi nuovi e ci faremo un'idea più completa anche di chi, pur lavorando, ancora non ha avuto la possibilità di rendere conto dei risultati del proprio lavoro.

Questo è, dunque, il difficile percorso compiuto dalla nuova poesia ucraina, che dovrebbe essere conosciuto da chiunque apprezzi e ami la parola poetica. Negli ultimi vent'anni la poesia ucraina ha fatto emergere diversi gruppi sociali che hanno vissuto in Ucraina e lottato tra di loro: possiamo sentire sia le voci dell'intelligencija borghese di città alla ricerca dell'autodeterminazione nazionale e di libertà democratiche, sia le voci dell'intelligencija di campagna, sia, accanto ad esse, le voci dei veri mietitori, dei veri proletari che lottano per la liberazione del lavoro e per la rivoluzione sociale.

Nella loro storia si riflette con vividezza la storia della lotta e del cambiamento, la storia delle classi sociali.

Dagli slanci meschini verso l'individualismo e verso un'estetica libera e 'pura' la poesia ucraina ha intrapreso, in conseguenza di questa lotta e di questo

cambiamento, una nuova strada, che fa necessariamente vibrare in modo nuovo (gioioso e coraggioso) la 'triste' lira ucraina. Si sono dischiuse le labbra di chi, per lunghi secoli, aveva taciuto. Sulla giovane generazione di poeti non è ancora possibile formulare un giudizio definitivo: ma sono molti, sono giovani e nel pieno delle proprie ricerche creative.

Il futuro appartiene a loro!

www.esamizdat.it ◇ O. Bilec'kyj, *Vent'anni di nuova poesia ucraina (1903-1923)*. Traduzione dall'ucraino di F. Lazzarin (ed. or.: Idem, *Dvadcat' rokiv novoji ukrajins'koji liryky*, Charkiv 1924, 38 p.) ◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 303-326.

³⁶ L'editore Šljach osvity [Via dell'istruzione] ha pubblicato una serie di racconti degli scrittori di Pluh: I. Senčenko, *Navesni* [In primavera]; P. Panč, *Tam, de verby nad stavom* [Dove i salici sono sospesi sullo stagno], *Bij prepodobnyj* [Lotta senza eguali] e *Hnizda stari* [I vecchi nidi]; O. Kopylenko, *Kara kruča* [Il burrone bruno], *Imenem ukrajins'koho narodu* [In nome del popolo ucraino]; V. Vražlyvyj, *V jarach* [Nelle fosse], *Bezrobotni* [Senza lavoro]; P. Temčenko, *Boža dytyna* [Il figlio di Dio] e *Jerusalym'ska blahodat'* [La grazia di Gerusalemme]; S. Stecenko, *Žnyva* [La mietitura]; S. Pylypenko, *Evanhelija času* [Il Vangelo del tempo]; A. Holovko, *Kručenyj šljachom* [Per una via tortuosa]; H. Epik, *Nova syla* [Forza nuova]; I. Pavlenko, *Kvity žyttja* [I fiori della vita]. L'editrice di Stato ucraina ha pubblicato *Bajkivnycja* [Raccolta di favole] di S. Pylypenko e una serie di pièce, originali o rielaborate dagli scrittori di Pluh per il teatro popolare (*Oj, ne chody, Hrycju* [O, non andare, Gric'], *Sava Čalyj* [Sava il grigio], *Holota* [Nudità], *Jak vony dopomahaly* [Come hanno soccorso], *Borci za mriji* [Guerrieri per i sogni]; V. Murynec', *Po reviziji* [Per la revisione], D. Bedzik, *Ljudy, čuete* [Gente, udite] e *Šachtari* [Minatori], T. Stepovyj, *Boro't'ba* [Lotta]). L'editore Ruch ha pubblicato il libro di versi di V. Gžyc'kyj *Trembity-ni tony* [I suoni della trembita]. La Červonyj Junak [Il giovane rosso] di Poltava ha invece stampato i racconti di I. Ševčenko *Saško* e di I. Senčenko *Jarema Kavun*, e anche la *Červona kobza* [Kobza rossa] di H. Epik. La Molodyj robotnyk [Il giovane operaio] ha fatto uscire il libro di lettura per contadini con testi degli scrittori di Pluh, *Kajdany porvite* [Spezzate le catene], e le raccolte *Rizdvjanyj večir* [Sera di Natale] (Charkiv), e *Nove Rizdvo* [Nuovo Natale] (Poltava).

◇ **O. Bilec'kyj, *Twenty Years of New Ukrainian Poetry (1903-1923)*** ◇
Translated by Francesca Lazzarin

Abstract

Italian translation of *Dvadcat' rokiv novoji ukrajins'koji liryky* by Oleksandr Bilec'kyj.

Keywords

Ukraine, XX century, Poetry, Modernism, Avant-garde.

Author

Oleksandr Bilec'kyj (1884-1961) was a leading expert in Ukrainian poetry and theatre, as well as in Comparative Literature. He graduated at Charkiv University in 1907. He subsequently taught at Charkiv University, Kyjiv University and in Soviet times he received a position as a researcher at the Academy of Sciences of the Ukrainian Soviet Socialist Republic, where he became the director of the Literature Institute at the end of the Thirties. In the Twenties, he began to publish his important articles about new trends in Ukrainian poetry, presenting for the first time from a critic's point of view such leading figures as Maksym Ryl's'kyj and Pavlo Tyčyna. He was one of the first scholars who analyzed the specificity of Ukrainian literature in the broader context of world history and culture. His theoretical works were a fundamental basis for the development of contemporary Ukrainian studies.

Translator

Francesca Lazzarin completed a PhD in Slavic Studies at the University of Padua in 2012. From 2012 till 2020 she lived in Moscow, where she worked at the Higher School of Economics and the Gorky Literature Institute. She is currently a Research Fellow in Russian Literature at the University of Udine. She translates from Russian, French, Czech, and Ukrainian.

Publishing rights

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



© (2023) Francesca Lazzarin

Potebnja e noi

Ijeremija Ajzenštok

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 327-337 ◇

Bisogna rispettare l'antichità con devozione,
e non con follia.
V. Rozanov

Le verità scientifiche sono proficue solo quando
sono legate in una catena indissolubile; se ci si sofferma
solo su alcuni anelli della catena direttamente collegati,
allora gli anelli intermedi scompariranno e con essi
scomparirà anche la catena.
H. Poincaré

caloroso, cordiale; come un padre era sensibile ai loro bisogni, alle loro gioie e ai loro dispiaceri. Con lui le conversazioni e le domande erano infinite. Il sabato, le serate a casa del defunto si prolungavano fino a tarda notte... E tutti coloro che erano affranti dai problemi della vita se ne andavano da lì incantati dalle sue parole, incoraggiati dalla sua viva fiducia nel trionfo della ragione, della verità e del bene; fiducia di cui egli stesso era fortemente intriso. Potebnja aveva un'indole eccezionale, era una persona straordinaria. Nella storia della vita culturale di Charkiv egli, con il suo incanto, con l'aureola della gloria, ricorda il famoso filosofo della città del secolo scorso, il 'Socrate ucraino', Skovoroda, le cui parole amava citare. (M. Chalanskij)

I

TENDIAMO a circondare gli eroi di un'aura di leggende, favole e miti. Dietro a ogni persona eccezionale vi è una leggenda, inevitabile e costante come un'ombra. Così spesso hanno ripetuto e poi ritrattato: "uno studioso", "un emulatore" di Potebnja, che non possiamo fare a meno di immaginarcelo come un patriarca, un insegnante circondato da un'infinita pleiade di allievi e adepti.

Di fronte ai fatti la leggenda svanisce. I fatti, severi e irremovibili, distruggono i miti. "I fatti sono ostinati", amava ripetere Lenin. Alla luce dei fatti, dovrebbero cambiare anche le nostre idee riguardo a Potebnja, ai suoi allievi e adepti, e anche riguardo a ciò che di recente hanno iniziato a chiamare 'potebnjanismo'.

Nel nostro pensiero l'immagine di Potebnja si lega inevitabilmente al suo ultimo ritratto, quello più diffuso, e ai pochi necrologi e memorie su di lui.

Davanti a me c'è il suo ritratto. Non so cosa pensano gli altri, ma per me questo volto è colmo di una bellezza straordinaria. La fronte ampia e alta, il sorriso sottile e assorto, la dolce forma della bocca, lo sguardo curioso e autorevole e una tranquillità soprannaturale sono il segno di un'alta tensione spirituale in un corpo esile e anziano. (A. Gornfel'd)

Chiunque dei suoi ex allievi si recasse a Charkiv, considerava un proprio dovere morale andare a fargli visita, condividere con lui le proprie gioie e i propri dispiaceri, trovando conforto nel parlare con lui. Il defunto si poneva con tutti in modo incredibilmente

A questi due ritratti di Potebnja se ne potrebbero aggiungere altri. Per me che sono interessato tanto alla sua biografia quanto alla sua personalità, è chiaro che tutto questo sia nel complesso 'una leggenda su Potebnja', bella, affascinante, ma che non sempre corrisponde alla realtà. Molti tratti reali della personalità e del carattere di Potebnja sono diventati parte della leggenda, conferendole una certa credibilità; tutto sommato, però, questa dà di lui un'immagine sbagliata, altera alcuni tratti e ne oscura degli altri. E questo è comprensibile: dopotutto, il necrologio è quasi sempre un'agiografia, mentre il ritratto ricorda spesso un'icona.

Alla luce dei fatti il volto iconografico di Potebnja cambia, diventa severo e chiuso. In nessun modo si potrebbe paragonare Potebnja a Skovoroda: Potebnja, nonostante la grandezza del suo intelletto, non aveva alcun ruolo rilevante nella vita culturale di Charkiv. Al contrario: evitava in tutti i modi di prenderne parte. Come ha osservato M. Sumcov, "Potebnja non amava esporsi in prima persona e assumere ruoli di responsabilità, anche quando questo era assolutamente possibile, e non andava mai oltre i suoi lavori scientifici". "Questo suo rigore e la sua riservatezza scoraggiavano i nuovi studenti ad andare alle sue lezioni, così profondamente intense e in grado di smuovere anche il pensiero altrui" (A.

Vetuchov)¹. Solo alcuni studenti stavano al passo, travolti “dall’incredibile energia delle idee del professore”, “dedicandogli tutto il loro tempo libero, aspettando con impazienza dopo la prima lezione la seconda, la terza...” (A. Vetuchov). Ma, ripeto, questi erano davvero in pochi, dei singoli casi.

Potebnja ha trascorso tutto il lungo percorso della sua attività da solo: in circa trent’anni ha avuto un unico studente, A. Popov, morto prematuramente, e il cui necrologio Potebnja terminò con parole a noi note: “Non ho mai incontrato nessuno simile a lui, e mai più lo incontrerò”². In questo, in effetti, si celava il dramma di Potebnja: egli, professore per natura, insegnante a cui si addicevano le famose parole di Buslaev (“La vocazione di professore non è stabilita dall’esterno, nemmeno da ordini cancellereschi dello stesso Speranskij, non è un prodotto artificiale; nasce e si sviluppa indipendentemente, in condizioni libere”), non aveva allievi o seguaci, e dovette lavorare da solo alla creazione di un proprio grande sistema.

Risultano più chiare qui le note di quella delusione che risuona, tra l’altro, nelle lettere di Potebnja degli ultimi anni di vita. A lui, che cercava con curiosità e ostinazione una risposta alle domande “da dove veniamo e dove andiamo”, a volte sembrava di non andare avanti, ma di “tornare indietro” (lettera a L. Lamanskij, del 7 febbraio 1891). “Triste è il destino della filologia in Russia”, afferma in questa stessa lettera, “quest’anno i filologi non sono 1005, ma 32, e tra di loro 5-6 sono del dipartimento di slavistica, e non lo sono nemmeno per vocazione, ma per profitto”. E infine, raccontando al corrispondente che uno dei suoi figli era ingegnere meccanico e l’altro biologo, Potebnja aggiunge: “Non li ho influenzati nella scelta delle facoltà, anche perché non provo un’attrazione particolare nemmeno per la mia”.

Ripeto: nel suo lavoro scientifico, Potebnja era da solo, “non aveva tempo di scrivere e stampare quello che pensava e diceva... la cerchia dei suoi studenti era troppo ristretta, e tra loro erano in pochi quelli

pronti ad accoglierne e ad assimilarne il pensiero” (M. Chalanskij).

In sostanza, egli non aveva allievi, ma solo uditori.

II

Ci siamo resi conto chiaramente dell’autonomia e del carattere isolato di Potebnja in particolare dopo la sua morte. Sono rimaste varie carte, schizzi, appunti, scritti; ha lasciato non poche questioni scientifiche nuove e interessanti. Alcune di queste sono già state risolte, bisognava solo perfezionarle. Sarebbe naturale sperare che coloro che erano vicini al defunto, al corrente di tali questioni, non solo attraverso i manoscritti e gli appunti, ma anche tramite le conversazioni di persona con il professore, elaborassero e completassero i risultati di tutta l’attività scientifica di O. Potebnja. Proprio all’inizio degli anni Novanta “le ricerche del professor Potebnja hanno iniziato a influenzare gli ultimi lavori dei giovani slavisti in Occidente; si poteva sicuramente sperare che, in seguito, avrebbero avuto un’influenza ancora maggiore”³. Mentre D. Ovsjaniko-Kulikovskij era del parere che “se Potebnja avesse scritto, ad esempio, in tedesco, il suo nome già da tempo sarebbe accanto a quello dei grandi studiosi del XIX secolo e ci sarebbe un’intera letteratura critica e divulgativa su di lui, e le sue scoperte verrebbero applicate a vari campi scientifici, ecc”. D. Ovsjaniko-Kulikovskij era convinto del fatto che “questa letteratura sicuramente emergerà solo in seguito alla traduzione dei lavori di Potebnja. L’influenza del nostro studioso sulla scienza dell’Europa occidentale sarà senz’altro considerevole, e il suo nome vivrà per i secoli futuri, come uno dei nomi più brillanti nella scienza”⁴.

Bisogna ammettere che il pubblico più vicino a Potebnja nell’ultimo periodo ha fatto qualcosa per far conoscere alla società i suoi lavori. Già poco dopo la sua morte, dopo aver esaminato i manoscritti da lui lasciati, V. Charcijev aveva la certezza che “la viva partecipazione della moglie del defunto, M. Potebnja, la preparazione del pubblico di allora, dei suoi

¹ Cfr. M. Sumcov: “Ai giovani studenti Potebnja dava l’impressione di essere una persona arida, severa e impenetrabile”.

² Ci sono notizie sul fatto che negli ultimi anni Potebnja avesse elogiato V. Charcijev.

³ V. Lamanskij, A.A. *Potebnja. Nekrolog*, “Žurnal ministerstva narodnogo prosvješćenija”, 1892, 1, p. 57.

⁴ D. Ovsjaniko-Kulikovskij, A.A. *Potebnja kak jazykovedmyslitel’*, Kiev 1893, p. 59.

allievi e colleghi nel curare la sua eredità spirituale e pubblicarla — tutto questo è garanzia del fatto che anche il nuovo volume di appunti di grammatica e tutti i lavori postumi saranno pubblicati, nonostante tutte le difficoltà e con la massima cura possibile”⁵. In altra sede mi toccherà probabilmente soffermarmi più nel dettaglio sul ruolo degli allievi e degli studenti di Potebnja nell’edizione del suo lavoro e sui numerosi tentativi che, a causa di vari ostacoli, non hanno portato ad alcun risultato. Per il momento si può solo notare che questo lavoro ha prodotto molto meno di quanto ci si potesse aspettare, almeno sulla base di quanto precedentemente affermato da V. Charcijev. Il terzo tomo di *Zapiski po russkoj grammatike* [Appunti di grammatica russa], un tomo di *Zapiski po teoriji slovesnosti* [Appunti di teoria della letteratura] (in sostanza una raccolta di appunti e materiali in brutta copia, in nessun modo rielaborati, senza l’aggiunta di alcun commento o nota), segni stenografici di una piccola parte del corso su favole, proverbi, modi di dire: dell’eredità di Potebnja questo è ciò che di più importante è stato stampato dai suoi studenti (senza contare due o tre pubblicazioni minori). Infatti è stato edito solamente un terzo di tutti i manoscritti, e anche molti di quelli pubblicati non sono esaustivi⁶.

Parallelamente a questo lavoro editoriale, si è osservata anche un’opera di divulgazione da parte degli studenti di Potebnja. Non hanno saputo però formulare in maniera definitiva né le posizioni e i principi fondamentali, né il suo stesso metodo. Alcune dichiarazioni in vari lavori specifici, editi prevalentemente in provincia, erano difficilmente reperibili anche per gli stessi specialisti. Proprio la specializzazione dei temi delle ricerche di Potebnja, a dimostrazione del fatto che egli tratta questioni non molto ampie, è stata anche la causa della sua scarsa diffusione: ancora negli anni 1916-1918 comprai da M. Potebnja alcuni lavori del defunto professore, editi ancora negli anni Settanta dell’Ottocento. Ricordo, infine, che tutti sapevano bene della frammentarietà

di molti lavori pubblicati postumi: chiunque abbia letto l’immenso tomo di *Zapiski po teoriji slovesnosti* saprà che a volte bisogna prendere con le pinze una serie di singole parole e frasi, chiaramente del tutto sconnesse tra loro, una sintesi di pensieri fatta troppo velocemente; queste potevano forse essere comprensibili al pubblico contemporaneo a Potebnja, ma per il lettore di oggi non lo sono affatto, spezzano il flusso logico del suo pensiero, scoraggiandone così la prosecuzione della lettura e dello studio. Tali e altre riflessioni hanno spinto i seguaci di Potebnja a riassumere le sue teorie rendendole divulgative⁷. Si sarebbe potuto sperare che avrebbero proseguito e portato a termine i suoi studi, ma nessuno di loro ci ha mai provato. Nei loro lavori, i seguaci di Potebnja erano solo divulgatori e propagatori delle sue idee, interpreti laboriosi, che hanno tradotto lo stile severo e conciso di Potebnja in una lingua più facile e accessibile; erano compilatori che hanno messo insieme frasi separate e osservazioni frammentarie dando loro una struttura e un sistema un po’ più chiari e comprensibili di quelli del pensiero di Potebnja, ma allo stesso tempo li hanno semplificati e volgarizzati. Con questo non intendo assolutamente sminuire l’importanza dell’opera di V. Charcijev, B. Lezin, A. Vetuchov e altri; da un certo punto di vista, questi lavori hanno dato non pochi frutti e così la teoria di Potebnja è entrata lentamente nell’insegnamento della lingua e letteratura russa. In questo senso, è stato esemplare il Congresso panrusso degli insegnanti nell’aprile del 1917. Tuttavia, proprio in quel momento il radicamento delle idee di Potebnja nei programmi scolastici è diventato un ostacolo allo sviluppo scientifico e al completamento di ciò che lo stesso studioso non aveva portato a termine. La scienza a scuola viene sempre volgarizzata e semplificata, e il Potebnja scolastico-pedagogico non corrispondeva affatto al vero Potebnja. Il vero Potebnja era nascosto in qualche luogo e solo occasionalmente veniva tirato fuori come esperto di certe questioni linguistiche. Il sistema di Potebnja è rimasto un po’ al margine del grande cammino dello sviluppo del pensiero scientifico. Non per niente, uno

⁵ *Pamjati Aleksandra Afnas’eviča Potebni*, Charkiv 1892, p. 80.

⁶ Non avendo abbastanza spazio e temendo di complicare l’articolo con degli excursus troppo specifici, devo limitarmi a delle brevi osservazioni e dichiarazioni, basate, tuttavia, su uno studio approfondito del corpus dei manoscritti di Potebnja.

⁷ Quest’attività divulgativa è stata iniziata già durante la vita di Potebnja, nei lavori di N. Batalin e I. Belorusov.

dei critici-ricercatori di Potebnja nel 1916, in occasione del venticinquesimo anniversario della morte dello studioso, ha scritto:

è tempo che le idee di Potebnja si allontanino dallo stadio di un esoterismo triste e innaturale; è tempo che i giovani studiosi continuino a fare ciò che finora è stato fatto, bisogna ammetterlo, in modo svogliato e dilettesco. Occorre, infine, almeno in occasione di questa triste ricorrenza mostrare una maggiore attenzione verso il defunto, valorizzare l'interesse per il suo pensiero e ammettere che questo è stato di gran lunga inferiore di quanto si potesse sperare⁸.

III

Queste, a grandi linee, sono state le vie di diffusione delle idee di Potebnja. Contrariamente ai modi tradizionali, ciò è avvenuto, per così dire, dal basso verso l'alto, dalla scuola alla scienza; gli insegnanti seguaci di Potebnja erano molti⁹, mentre gli studiosi-*potebnjancy* erano alquanto pochi (ad esempio Ovsjaniko-Kulikovskij e altri); inoltre, questi non prestavano abbastanza attenzione al loro insegnante. Affinché il quadro sia completo, va notato che Potebnja veniva considerato un teoretico e un apologeta; le sue idee sono state utilizzate come base per le teorie poetiche di alcune scuole letterarie degli ultimi venticinque anni.

Era comprensibile e naturale che i simbolisti si rivolgessero a Potebnja: la stessa teoria di Potebnja si basava sul fatto che la poesia nella sua interezza è prima di tutto simbolica. Andrej Belyj, prima in *Simbolismo* e poi nell'articolo specialistico *Mysl' i jazyk (Filosofija jazyka A.A. Potebni)*¹⁰ [Pensiero e lingua (La filosofia del linguaggio di A.A. Potebnja)], ha provato per primo a dimostrare che “molte proposizioni di Potebnja hanno avuto un'influenza indipendente da lui, [sono state] come un grido di battaglia” del simbolismo. “Molte delle idee di Vjačeslav Ivanov sull'origine del mito dal simbolo artistico e di quelle di Brjusov sull'autonomia delle

parole e delle combinazioni verbali sono un'indiretta prosecuzione e, a tratti, solo una riproposizione delle idee di Potebnja”, scrive Andrej Belyj. Di Potebnja lo colpisce “la rara combinazione tra lo psicologo, il linguista, il poeta e il fine esteta; ancora prima della critica attuale egli ha costruito un ponte tra le diverse ricerche scientifiche e la fervente predicazione dell'indipendenza dell'arte da parte degli artisti contemporanei, tramite l'unificazione delle opere di natura orale con quelle poetiche, come fossero prodotti di un'unica arte”. “È stupefacente”, dice infine Belyj, “lì [nei lavori di Potebnja – I. A.] troviamo le risposte alle questioni più urgenti: sull'origine e il significato della lingua, sulla creazione mitica e poetica. Gli artisti contemporanei trovano in essi la base e lo sviluppo di altre idee”.

Per quanto categoriche queste affermazioni possano sembrare, io, al contrario, non vi attribuisco molta importanza, come invece fanno alcuni *potebnjancy*. Penso che V. Ivanov avesse completamente ragione quando scriveva che “addirittura nei lavori teorici di A. Belyj, grande sostenitore di Potebnja, le teorie di questo geniale studioso hanno un valore più ausiliare che ‘determinante’. Per gli amanti della ‘pseudoscienza’, egli era prezioso come un potente alleato”¹¹. È significativo il fatto che Belyj abbia conosciuto Potebnja dopo che i principi fondamentali della sua poetica erano già stati formulati. E il fatto che la conoscenza di Potebnja non abbia aiutato Belyj ad assimilarne il metodo lo dimostrano alcuni suoi lavori successivi (ad esempio *Il colombo d'argento*, gli articoli su Blok, ecc.) in cui, interpretando simbolicamente il significato di intere opere e parole, si riduce a spiegare il significato dei singoli suoni.

Allo stesso modo non bisogna attribuire un significato troppo categorico (difficile che possa esser fatto) alle parole di Belyj sulla connessione di alcune conclusioni di Brjusov e V. Ivanov con le teorie di Potebnja. Chiaramente si possono trovare delle connessioni, ad esempio, in alcune affermazioni di Brjusov: “senza lingua non c'è un pensiero cosciente, ma solo un caos di idee. Senza lingua non c'è comu-

⁸ A. Gornfel'd, *A.A. Potebnja*, “Russkie vedomosti”, 1916, 29, XI.

⁹ Non è d'accordo O. Doroškevyc', in quanto ritiene che “le geniali intuizioni non abbiano lasciato alcuna traccia nella pratica scolastica; non soltanto il corpo docente, ma anche gli esperti di metodologia non conoscevano le nuove tendenze della linguistica, oppure le ignoravano” (*Ukrajns'ka literatura v školi*, Kyjiv 1921, p. 12).

¹⁰ A. Belyj, *Mysl' i jazyk (Filosofija jazyka A.A. Potebni)*, “Logos”, 1910, II.

¹¹ V. Ivanov, *O novejšich teoretičeskich iskanijach v oblasti čudožestvennogo slova*, “Naučnye izvestija”, II, Moskva 1922, p. 177.

nicazione, ma solo un caos di sostanze”¹². O ancora: “La favola è un racconto simbolico, in cui il protagonista è l’incarnazione di qualche qualità mentale, di un qualche sentimento. . . l’essenza della favola sta in questa semplicità: moderazione, attenzione, scalrezza, ospitalità: tutto questo viene presentato nella favola non come parte di un’anima viva, ma come qualcosa che esiste di per sé. La ‘morale’ della favola rivela uno dei significati del simbolo. La morale della favola di Krylov *Vel’ moža* [Il dignitario], dimostra quanti significati sono contenuti nei simboli di quella stessa favola”¹³. V. Brjusov, inoltre, si rifà alla scuola di Wilhelm von Humboldt, e in particolare a Potebnja, quando afferma che “la poesia, e l’arte in generale, così come la scienza sono conoscenza della verità”. “Il poeta nelle sue opere definisce quello che vuole chiarire a se stesso, lo fa usando nomi già noti; egli rende chiaro ciò che non è noto con l’ausilio di ciò che è noto, e lo rende quindi conoscibile”¹⁴. Si può inoltre affermare che questa connessione si basa più sulla comunanza di principi e non dimostra affatto come Potebnja abbia indirettamente influenzato Brjusov, Ivanov, e altri.

Alcune osservazioni isolate di Potebnja, sviluppate in dettaglio da A. Gornfel’d nell’articolo *Muki slova* [I tormenti della parola] sulla non univocità del pensiero e della parola e sul fatto che non si può esprimere verbalmente tutta la complessità delle emozioni verbali – tutte queste considerazioni sono state fatte proprie da alcuni futuristi, dai creatori di parole e dagli *zaumniki*. V. Chlebnikov si definiva allievo di Potebnja (con lo stesso diritto di A. Belyj); e con l’aiuto di Potebnja il critico E. Lann ha spiegato l’opera di Tichon Čurilin:

Due strade conducono alla stessa meta, ridare alla parola la forza persa, influenzare la nostra fantasia. Una strada è quella della complessa analisi scientifica, che purifica i significati etimologici della parola dalle stratificazioni più tarde; la seconda è la riproduzione della rappresentazione, in cui il significato della parola si è fissato nella nostra coscienza non appena la parola è stata creata. Questa rappresentazione non può essere espressa in termini razionali, poiché il poeta, cercando di scoprire ciò che è stato dimenticato nella parola, ne svela la radice, il cui significato figurato noi, probabilmente, abbiamo irreversibilmente perso; e

soltanto con l’irrequietezza suscitata dalla paura e dall’antipatia verso la traduzione razionale della parola noi rafforziamo la fiducia nella giustezza del poeta.

E ancora: “La forza naturale di Čurilin sta nella parola che il poeta raggiunge nell’attimo in cui questa sta per annegare nella profondità della coscienza, quando non ci sono suffissi e inflessioni famigliari e il nucleo della parola è messo a nudo, e nudo se ne sta; oppure quando suffissi a noi sconosciuti se ne stanno avvolti intorno alla radice, enfatizzando più chiaramente l’immagine che in essa si nasconde”¹⁵.

Infine, in Potebnja si sono imbattuti anche gli immaginisti, a tal punto che lo chiamavano “il Don Chisciotte della poetica russa”¹⁶. Erano evidentemente attratti dalla teoria del linguaggio figurativo; credo, tra l’altro, che nessuno degli immaginisti (tranne forse Šeršenevič) l’abbia studiato con un minimo di serietà.

I fatti qui riportati mi sembrano estremamente interessanti: tre tendenze letterarie che si respingono a vicenda provano a chiarire la propria *raison d’être* cercando fondamenti teorici nelle teorie dello stesso studioso. Questo non è forse indice di una peculiare ‘concezione’ di Potebnja e non dimostra forse allo stesso tempo che ciascuna di queste correnti ha preso da lui soltanto quello che le era necessario, senza nemmeno provare a coglierne il sistema nel suo complesso? V. Rozanov ha giustamente notato che “ci sono persone che, come fossero ponti, esistono affinché gli altri le attraversino. E corrono, corrono, nessuno si volterà a guardare indietro o sotto i propri piedi, e il ponte servirà una prima, una seconda e una terza generazione”¹⁷. Potebnja, in sostanza, è stato quel ponte, quel materiale da cui ‘gli amanti della pseudoscienza’ potevano attingere citazioni e idee autorevoli, abbellendo così i propri lavori.

Dopo aver preso in considerazione i seguenti fatti, non so se tali dichiarazioni potranno essere utili. “Il numero dei *potebnjancy*, seppur lentamente, è tuttavia cresciuto, sempre più persone hanno riconosciuto l’importanza di Potebnja non soltanto al-

¹² V. Brjusov, *Època. Kniga pervaja*, Moskva 1918, p. 223.

¹³ Ivi, pp. 228-229.

¹⁴ *Sintetika poëzii – problemy poëtiki. Sbornik statej*, a cura di V. Brjusov, Moskva 1915, p. 10.

¹⁵ E. Lann, *Tichon Čurilin. Vtoraja kniga stichov*, “Kamena”, 1919, II, p. 29.

¹⁶ V. Šeršenevič, *2 x 2 = 5. Listy imažinista*, Moskva 1920, p. 36.

¹⁷ V. Rozanov, *Opavšie list’ja*, I, Sankt Peterburg 1913, p. 329.

l'interno della sua cerchia scientifica, ma anche in quelle affini e nell'arte"¹⁸. Il fatto è che una simile diffusione, un simile riconoscimento ha soltanto, per così dire, un valore quantitativo; qualitativamente le conseguenze sono misere come per lo stesso 'potebnjanismo', così per le altre correnti poetiche e soprattutto per coloro che dovevano 'essere illuminati' del 'potebnjanismo'.

IV

Da quanto detto finora penso che si possano trarre le seguenti conclusioni: il profondo e produttivo (soprattutto per il proprio tempo) contributo delle teorie di Potebnja di fatto è rimasto sconosciuto fino ai nostri giorni. La divulgazione di queste teorie nei lavori degli studenti di Potebnja, i tentativi di diverse scuole poetiche di farne il proprio teorico non hanno aiutato minimamente a realizzare questo obiettivo. Ancora più inaspettato è stato il fatto che in Russia è emersa la scuola scientifica dell'Opojaz, in contrapposizione a Potebnja e ai suoi seguaci.

Degli scambi tra i russi dell'Opojaz e Potebnja si è parlato solo di sfuggita, *en passant*; eppure questi scambi sono molto interessanti sullo sfondo delle discussioni di metodologia letteraria degli ultimi anni nel territorio della Russia.

Non appena nati, gli *opojazcy* erano considerati dalla critica e dal pubblico seguaci e allievi di Potebnja. "Tutti i partecipanti del nuovo volume", scriveva un critico, "sono in qualche modo allievi di Potebnja. Lo conoscono alla perfezione. Si nutrono delle idee del defunto studioso ma non si limitano a esse. Reinterpretano la misteriosa unione del suono con l'immagine e dedicano tutta la propria attenzione al suono"¹⁹. La stessa visione era condivisa tanto dai *potebnjancy* quanto da altri critici e storici della letteratura. "Potebnja è considerato il fondatore del cosiddetto metodo di studio 'formale' non solo in grammatica, ma anche nel campo degli studi teorico-letterari", ha scritto A. Vetuchov²⁰. A. Plotnikov, che ha dedicato delle brevi considerazioni al rapporto tra

Opojazcy e Potebnja, giunge alla seguente conclusione: "Non ci sono dei contrasti significativi e di principio tra l'Opojaz e Potebnja", "i lavori degli *opojazcy* si basano sulle teorie di Potebnja sulla natura della parola e sulla creazione verbale"²¹. Infine, abbastanza recentemente, A. Šamraj ha espresso la seguente opinione: "Le idee di Potebnja, non trovando una ricezione più strutturata, sono state in compenso accolte con facilità da quegli specialisti di letteratura noti come *opojazcy*, i quali si sono dichiarati eredi del suo tesoro spirituale"²².

Nonostante un'affermazione così categorica, devo constatare che gli *opojazcy* non solo non si sono autoproclamati eredi 'del tesoro spirituale' di Potebnja, ma hanno costantemente e ostinatamente fatto notare le divergenze tra le proprie idee e quelle fondamentali della poetica di Potebnja. Forse il fatto stesso di averne rifiutata l'eredità ha spinto gli studenti di Potebnja V. Charcijev e B. Lezin a dedicare i loro interventi più recenti proprio alla polemica con gli *opojazcy*²³. Vorrei soffermarmi proprio su queste polemiche. Avverto anche che non mi metterò a spiegare i concetti base dell'Opojaz, dal momento che ritengo siano noti a tutti; inoltre, a Opojaz ho dedicato un articolo apposito dal titolo *Desjat' rokov Opojaz'u* [Dieci anni di Opojaz], che presto verrà pubblicato. Riporterò qui brevemente le mie considerazioni sui rapporti tra l'Opojaz e Potebnja e i suoi seguaci.

È assolutamente errata l'opinione generalmente condivisa che i formalisti non tengano in considerazione Potebnja, e cerchino di respingere tutti i contributi della sua poetica. Il 'Furioso Vissarion' del formalismo, Šklovskij, considerava Potebnja una persona dalle intuizioni geniali; V. Žirmunskij, che per qualche tempo fu vicino all'Opojaz, riteneva che "se il sistema di Potebnja solleva delle obiezioni significative, il metodo stesso condotto nei suoi lavori

¹⁸ A. Vetuchov, *Potebnjanstvo*, "Rodnoj jazyk v škole", 1919-1922 (I), 2, p. 111.

¹⁹ D. Filosofov, *Magija slova*, "Reč", 1916, 265.

²⁰ Nell'articolo *Potebnjanstvo*, op. cit., p. 114.

²¹ I. Plotnikov, "Obščestvo izučeniya poëtičeskogo jazyka" i Potebnja, "Pedagogičeskaja Mysl", 1923, 1, p. 40.

²² O. Potebnja i metodologija istorij literatury. Naukovyj zbirnyk, Charkiv 1924, pp. 49-50.

²³ Mi riferisco all'articolo di V. Charcijev *Mova ta pys'menstvo – javlennja odnogo hatunku*, "Červonyj šljach", 1925, 8, pp. 160-169, e alla relazione di B. Lezin *Obraznist' i emocional'nist' poëzij*, letto alla cattedra di ricerca scientifica della cultura europea a Charkiv il 17 giugno 1926.

– l'accostamento della poetica alle altre scienze sul linguaggio fino alla linguistica – è stato estremamente prolifico”²⁴. Questo metodo è stato ampiamente utilizzato dagli *opojazcy*; solo che gli *opojazcy* ci si sono avvicinati partendo non da Potebnja, ma da Fortunatov e dalla sua scuola. Questo, infatti, svela tutti i *qui pro quo* menzionati: a seconda del desiderio e della buona volontà, gli *opojazcy* possono essere, come possono non essere, considerati dei *potebnjancy*. Essi sono per lui ‘cugini di terzo grado’, se si vogliono stabilire dei rapporti di parentela.

Ad ogni modo l'Opojaz, sfruttandone il metodo e applicandolo, si è discostato considerevolmente dai *potebnjancy* e, soprattutto, è giunto a tutt'altre conclusioni sulle principali questioni dell'arte, in particolare di quella verbale. Al posto di considerare la poesia e la prosa come due declinazioni del pensiero, gli *opojazcy* hanno riconosciuto un particolare linguaggio poetico come segno distintivo principale della poesia, che la differenzia dalla lingua comune, pratica. Criticando le principali posizioni di Potebnja sulla figuratività come tratto principale dell'arte, l'Opojaz ha dimostrato che l'arte è a-figurativa. Allo stesso tempo, l'Opojaz ha sottolineato anche il fatto che Potebnja, nello scoprire l'essenza della poesia, non considerava affatto le questioni legate alla composizione, al ritmo e al suono. “Questa avversione nel considerare una serie di fattori di notevole importanza si spiega col fatto che questi non rientravano assolutamente nella formula che vede la poesia, così come la parola, come un particolare modo di pensare per mezzo di immagini” (V. Šklovskij). Troveremo in seguito anche altre obiezioni. Queste possono essere considerate in vari modi, si può dividerle o meno, ma bisogna comunque tenerne conto, anche perché la maggior parte di tali obiezioni, sebbene siano espresse in maniera molto categorica, sono piuttosto appropriate. Ad ogni modo, esse hanno posto ulteriori questioni sul sistema della poetica di Potebnja; un sistema che, come indicato precedentemente, non è stato creato da lui stesso, e che i suoi studenti non hanno nemmeno provato a perfezionare.

I *potebnjancy*, nel frattempo, anziché riconsiderare le proprie posizioni, hanno preferito, anche se in ritardo, entrare in polemica con l'Opojaz, finendo col conoscere ben poco i lavori degli oppositori. Così, secondo V. Charcijev, l'Opojaz coltiva tali “insensatezze e superstizioni scientifiche”: “La linguistica ha un suo oggetto di ricerca e un proprio metodo conforme, mentre la letteratura indaga una sezione particolare dei fenomeni della parola con un proprio metodo specifico. E su queste si basano tutte quelle sciocchezze, ad esempio che il linguaggio, la lingua²⁵ sia un particolare materiale sonoro, verbale, mentre la poesia qualcosa che i famosi maestri ricavano da questo materiale” (Ejchenbaum, Žirmunskij e altri). Questa visione ci spinge molto indietro, in direzione della vecchia poetica scolastica secondo la quale la poesia è un linguaggio abbellito. I ricercatori di questa corrente non sono linguisti, ma poetologi (Jakubinskij²⁶, e oltre a lui Žirmunskij e altri) che hanno scoperto l'esistenza di due linguaggi: il linguaggio poetico e il linguaggio pratico. Una caratteristica propria del linguaggio poetico è il *čudernactvo* [straniamento], ossia un'intenzionale oscurità del linguaggio volta a trattenere l'attenzione del lettore (V. Šklovskij). Sappiamo che un'opera d'arte più o meno riuscita lo è perché ha gettato una nuova luce su un qualche fenomeno, seppur noto a tutti, creando l'impressione di una scoperta inaspettata, in grado di stupire il lettore. Ma invece di questo il leader dell'Opojaz ha avanzato una seconda considerazione: bisogna fare in modo che sia il lettore a eseguire il difficile lavoro del comprendere, che sia egli a soffermarsi sul ‘procedimento dello straniamento’. Questo ci rimanda di nuovo agli antichi poeti, che paragonavano la creazione poetica a una dura noce: “rompi con i denti il guscio, e poi mangiane il dolce chicco”²⁷.

C'è in questa citazione almeno una frase che non distorca o volgarizzi al massimo i principali concetti

²⁴ V. Žirmunskij, *Zadači poetiki. Zadači i metody izučenija iskusstva*, Petrograd 1924, pp. 124-125.

²⁵ Ajzenštok alterna i termini *mova* e *jazyk*. *Mova* indica propriamente la lingua che si parla, l'idioma; il termine *jazyk* ha nell'ucraino moderno un significato anatomico e indica la lingua intesa come organo, mentre precedentemente veniva utilizzato anche come sinonimo di *mova* [N.d.T.].

²⁶ In V. Charcijev, “Jakubs'kyj”, evidente refuso di stampa.

²⁷ “Červonyj šljach”, 1925, 8, pp. 162-163.

dell'Opojaz? Le considerazioni ironiche e gli esempi proposti da V. Charcijev gli tornano indietro come un boomerang, dicendo molto più su di lui che sui rappresentanti dell'Opojaz. Così utilizzeremo per V. Charcijev la stessa conclusione generale che lui ha tratto dalla citazione riportata:

Questa è la voce di un gruppo di persone confinate nello stesso anfratto che non sanno, o sanno molto poco, che cosa si stia facendo nell'altro monastero della linguistica"; "Qui regna un particolare tipo di separatismo scientifico che, proteggendo l'innocenza della scienza grammaticale autentica, ben si guarda dal diffondere le sue ricerche e dallo studio delle opere costitutive della realtà linguistica, ovvero le opere d'arte (163)²⁸.

V

Altre tendenze nella moderna scienza letteraria hanno esternato la propria posizione nei confronti di Potebnja in modo meno specifico e dettagliato rispetto all'Opojaz. Tra i marxisti, A. Maškin e V. Korjak hanno analizzato il sistema di Potebnja, ma nei loro discorsi il lettore non troverà una critica esauriente al 'potebnjanismo'.

A. Maškin considera Potebnja come "uno dei primi metodologi-positivisti che abbia provato a definire scientificamente la genesi dell'opera d'arte". Potebnja, "stabilendo determinati concetti, segue un metodo puramente induttivo. Di conseguenza, abbiamo di fronte una questione squisitamente scientifica; la lingua dell'opera d'arte si tramuta nella lingua della sociologia"²⁹. Le leggi della creazione artistica stabilite dai *potebnjancy* "hanno i tratti di una biogenetica sociale e, manifestandosi nelle opere dei singoli scrittori, presuppongono un carattere generalizzato"³⁰. In un'altra sede, A. Maškin afferma che Potebnja "ha rivoluzionato il pensiero critico-letterario" e che "nello schema della critica letteraria dei giornali marxisti il modello del sistema di Potebnja è sempre esistito; è cambiato solo l'approccio al fenomeno: al posto di uno linguistico-popolare, ne è comparso uno di classe, sociale"³¹.

Questa considerazione ha portato V. Korjak ad affermare: "noi accettiamo il modello del sistema di Potebnja, solo che al posto di un'analisi individualista ne proponiamo una collettivista, al posto di una linguistica-popolare, una di classe, sociale"³².

È assolutamente chiaro che né A. Maškin, né tantomeno V. Korjak speravano di fornire un'analisi esaustiva del sistema di Potebnja da una prospettiva marxista. Entrambi lo hanno ritratto velocemente, così come essi stessi volevano vederlo, evidenziando quello che, secondo loro, il metodo marxista in letteratura avrebbe potuto attingere dal 'potebnjanismo'. Tuttavia, nella loro idea di 'potebnjanismo' si nasconde già un essenziale elemento di critica a questa teoria. Nuove considerazioni più serie e dettagliate sulla questione (ricordiamo che questo lavoro uscirà a breve) chiariranno sicuramente le posizioni di Maškin e Korjak, apportando correzioni e cambiamenti. Ad ogni modo, ciò assegnerà un posto ben preciso al sistema di Potebnja tra i metodi delle scienze storico-letterarie, fornendo nuovi strumenti per la sua applicazione allo studio delle opere.

Un interessante tentativo di critica delle idee di Potebnja lo ha dato di recente A. Smirnov nell'articolo *Puti i zadači nauki o literature* [Le vie e i compiti della scienza sulla letteratura]³³. Purtroppo quest'articolo ha avuto una diffusione relativamente limitata, è noto a pochi (a me non è capitato quasi mai di trovare qualcuno che lo citasse), per questo mi permetto di soffermarmi un po' più nel dettaglio. Dopo aver osservato che l'essenza delle teorie di Potebnja si riduce alla celebre equazione "la poeticità è nella figuratività", A. Smirnov aggiunge:

è noto che Potebnja si sia basato sulla pura analogia tra creazione poetica e parola. E già questo solleva dubbi sulla correttezza di questa struttura. Si può forse ricavare la proprietà di un edificio da quella di un mattone, da ciò che lo compone? Nella poesia (e in tanti altri fenomeni) il tutto è sempre qualcosa di più delle parti che lo compongono. Allo stesso modo, le caratteristiche di questo tutto devono essere forse sempre altro rispetto alle proprietà degli elementi costitutivi.

Il pensiero di Potebnja, se considerato in modo così semplicistico, facilmente suscita delle obiezioni.

²⁸ Nota presente nel testo senza alcun rimando [N.d.T.].

²⁹ *Literaturnaja metodologija pozitivizma*, "Nauka na Ukraine", 1922, 4, p. 307.

³⁰ Ivi, p. 309.

³¹ *Kritičeskie vozzrenija Potebni. Bjuleten' Redacijnoho Komitetu dlja vydannja tvoriv O.O. Potebni*, 1922, I, p. 36.

³² V. Korjak, *Do pyttannja pro schemu ukrajins'koj literatury*, "II. Visty VUCVK", 13 agosto 1922.

³³ A. Smirnov, *Puti i zadači nauki o literature*, "Literaturnaja mysl'", 1923, II, pp. 95-96.

Ma se considerato nel suo aspetto più profondo, non è così facile confutarlo come molti credono. Certo, per i critici basta notare che, *in primis*, ci sono opere poetiche non figurative, e in secondo luogo, che non sempre è l'aspetto figurativo a rendere un'opera poetica. Per quanto riguarda il primo argomento, questo viene semplicemente meno se al posto di 'figuratività' si inserisce una parola che Potebnja utilizza spesso e volentieri, 'simbolismo'. Se lo stesso Potebnja, troppo entusiasta dell'analogia tra poesia e parola, non rinunciò alla 'figuratività' in questo senso, come essa appare nella 'forma interna' della parola, cioè come una sorta di critica intellettuale, il suo pensiero ha tutti gli elementi per permetterci di farlo. Nell'opera poetica c'è sempre l'immagine di un sentimento e di uno stato d'animo più ampio e generale di quelli associati alla comprensione letterale ('prosaico' secondo la terminologia di Potebnja). Questa è anche la 'simbolicità' di Potebnja. Più serio invece è il secondo argomento. È chiaro che non tutte le immagini figurative in un'opera verbale la rendono un'opera poetica. Ma si può negare anche questo. Nella teoria di Potebnja non è fondamentale ritenere tutto ciò che è figurativo come compitamento poetico; è sufficiente riconoscerne la potenzialità poetica. Qui abbiamo a che fare con un complesso problema filosofico. E non è questa la sede per risolverlo. Le opposizioni nei confronti di Potebnja devono essere costruite su un altro piano, che si delinea da tutte le precedenti considerazioni.

Ammettiamo che non ci sia poetica senza figuratività, e che non ci sia figuratività senza poetica, anche solo non in potenza, ma in atto. Tuttavia, da questo non risulta che la figuratività determini la poesia nella sua essenza. Riporterò un'analogia logica. Non c'è nulla di esteso (ampio) al di fuori del tempo, e non c'è tempo senza le cose estese (perché altrimenti non le si potrebbe misurare). Ora, se diciamo che "ciò che è esteso, è ciò che esiste nel tempo", stiamo dicendo la verità, ma questa non sarà l'effettiva definizione dell'esteso. Sappiamo che secondo le leggi del tempo materiale il tempo e lo spazio sono legati reciprocamente, ma nessuno dei due determina l'altro. Allo stesso modo la figuratività e la poeticità possono essere, secondo le leggi della psicologia,

fatalmente legate l'una con l'altra, ma la prima non determina la seconda. L'importanza delle teorie di Potebnja sta nel fatto che egli pone tutta l'attenzione sul processo psicologico, senza violare l'aspetto teleologico. In nome di cosa, intuendo quale valore teorico, nasce quell'immagine (diciamo meglio 'simbolo') che diventa poesia? A questa domanda la teoria di Potebnja non dà una risposta, ed è proprio qui la chiave per definire l'essenza della poesia.

Mi sono soffermato sull'articolo di A. Smirnov perché lo considero per molti versi sintomatico. Questo, in effetti, completa una serie di lavori brevi ma significativi che sottolineano chiaramente l'importanza di riconsiderare il sistema di Potebnja e riconciliarlo con le condizioni poste dalla nostra modernità: "Durante la vita di Potebnja", scrive A. Smirnov, "il suo pensiero si è gradualmente ampliato e approfondito, e le possibilità di una sua riscoperta non sono ancora esaurite. Esaminando la sua dottrina, bisognerebbe tenere a mente queste ulteriori rivelazioni (purtroppo le nostre generazioni ancora non l'hanno fatto) e non limitarsi alle sue vecchie (e sicuramente non definitive) formule giunte fino a noi. Ma per ora dobbiamo basarci proprio su di esse". Gli studenti e i seguaci di Potebnja dovrebbero prestare ascolto a queste parole e trarne le relative conclusioni.

Nel 1926 non si può affermare in maniera aforistica: "Potebnja non è solo un linguista di primordine, ma anche uno stimolo, un punto di svolta nella storia del linguaggio e della letteratura, solo che le persone questo stimolo non l'hanno ancora colto e Potebnja è ancora in attesa di una sua scuola, che presto avrà"³⁴. Non si può essere così ottimisti da sperare che un giorno comparirà una scuola 'potebnjana', se questa non esisteva nel passato, quando il terreno era molto più preparato. Per me è assolutamente chiaro che tutto il cammino storico della scienza letteraria non va in direzione di Potebnja, ma si allontana da lui.

³⁴ Articolo introduttivo di V. Charcijev al libro: A. Potebnja, *Mysl' i jazyk*, Charkiv 1926, p. XII. In un altro contributo già citato, Charcijev indica che l'impostazione scientifica di Potebnja "è più complessa degli altri sentieri battuti. Per fronteggiarlo occorre, si può dire, non una lunga preparazione, ma una riqualificazione degli esperti in questo campo, nella direzione di Potebnja" ("Červonyj šljach", 1925, 8, p. 162).

Potebnja, essendosi unito alla scuola psicologica in linguistica (Lazarus, Steintal), è come se si fosse fermato al crocevia tra la vecchia e la nuova scuola che attualmente prevale in linguistica. Da qui risultano la vaghezza delle sue conclusioni finali e la sua terminologia ambigua³⁵. Se si fosse lavorato sui suoi manoscritti, è possibile che Potebnja sarebbe risultato meno vago. Ma i suoi studenti, pronti a pubblicare questi manoscritti dopo la sua morte, li trattarono, come già accennato, in maniera non sufficientemente critica, e quindi non fecero che aumentare il numero delle ambiguità. Queste, l'incompletezza del sistema nel suo insieme, nonché il fatto che non ci fossero speranze per continuare l'evoluzione delle teorie di Potebnja — tutto questo ha impedito lo sviluppo del 'potebnjanismo' in quanto scuola. Nel frattempo, in Occidente, il pensiero scientifico, emergendo dalla stessa fonte di Potebnja, ha prodotto ricchi risultati, fornendo ampie generalizzazioni e risultati preziosi (la scuola di W. Wundt, B. Croce, K. Vossler e altri). Questi risultati dimostrano chiaramente quanto la nostra scienza abbia perso per il fatto di essere passata accanto a Potebnja senza avergli prestato la giusta attenzione, che senz'altro meritava. La scienza occidentale ha raggirato Potebnja: le conseguenze dei suoi esperimenti, attenti e precisi, sotto certi aspetti sono solo affermazioni e l'ulteriore conferma di quello che Potebnja ha detto brevemente, succintamente, a volte solo alludendovi.

Io non posso condividere questo tono fiducioso e, per certi versi, entusiasta con cui gli studenti di Potebnja parlano di uno sviluppo futuro del 'potebnjanismo'. Temo che in questo futuro il 'potebnjanismo' farà a meno di Potebnja, che Potebnja servirà ai ricercatori solo come una base da cui continuare a riferirsi a lui. "Il sistema di Potebnja è quel terreno su cui si deve creare una vera metodologia della storia della letteratura scientifica", affermano i seguaci di Potebnja³⁶. Ma il 'potebnjanismo' ha forse una qualche minima parte nella lotta, a cui stiamo assistendo, per rendere la letteratura una scienza? E

d'altra parte, si può forse negare una scientificità a Oskar Walzel e alla sua scuola, che non conoscono affatto Potebnja?

Ritengo che sia arrivato il momento di affermare in modo chiaro e diretto, e di ammettere a noi stessi, che Potebnja è stato messo da parte, lasciato in letargo come anche è stato fatto per altri geni nazionali ucraini. Adesso Potebnja rappresenta per noi un passato onorevole, un passato glorioso; bisogna che la ricerca faccia riferimento a lui più spesso, che egli venga studiato regolarmente e attentamente così come studiamo la *Poetica* di Aristotele. Ma una scienza della storia della letteratura verrà creata senza Potebnja. E qui non aiuteranno la 'galvanizzazione' di Potebnja, i tentativi di unirlo a forza ora con il metodo formale, ora con quello marxista o, infine, di creare un conglomerato originale tra la poetica psicologica di Potebnja e quella storica di Veselovskij³⁷. A proposito di quest'ultimo, ho ritrovato una bella citazione, con cui termino il mio articolo:

Mi sembra che essi³⁸ condividessero fra loro la famosa antinomia di W. von Humboldt: per l'uno tutto è *ergon*, per l'altro tutto è *energeia*; per l'uno la letteratura è la totalità delle opere, per l'altro è pura azione. Nelle mani di uno è il brano lirico sottile, sfuggente, a cui ci sembra di non saperci avvicinare per non rovinarne l'individualità incantevole che si realizza nella materia storica, come fosse pietra, che poi, disintegrando in elementi costanti, diventa accessibile al metodo più oggettivo. Per l'altro è l'opposto: il fenomeno più imperturbabile, che sembrerebbe essere congelato nell'antichità storica, diventa più leggero, si scioglie e scorre, tramutandosi in un complicato insieme di processi sempre mobili nella coscienza individuale. Qui abbiamo una contrapposizione di due fondamentali visioni della cultura, ciascuna delle quali ha il proprio destino e il proprio scopo nella storia della scienza³⁹.

www.esamizdat.it ◇ I. Aizenštok, *Potebnja e noi*. Traduzione dall'ucraino di A. Mangiullo (ed. or.: Idem, *Potebnja i my*, "Zittja j revoljucija", 1926, 12, pp. 25-41) ◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 327-337.

³⁵ Cfr. F. Batjuškov, *Kritičeskie očerki i zametki o sovremennikach*, II, Sankt Peterburg 1902, p. 120.

³⁶ A. Samraj, op. cit. pp. 54-55.

³⁷ Il gruppo dei seguaci di Potebnja i cui scritti sono riuniti nei volumi della serie *Voprosy teorii i psichologii tvorčestva*, a cura di B. Lezin.

³⁸ Potebnja e Veselovskij.

³⁹ B. Èngel'gart, *Aleksandr Nikolaevič Veselovskij*, Petrograd 1924, pp. 81-82.

◇ **I. Aizenshtok, *Potebnia and Us*** ◇
Translated by Anna Mangiullo

Abstract

Italian translation of the article *Potebnia i my* by Ieremiia Aizenshtok.

Keywords

Potebnia, Russian Formalism, Opoyaz, Ukrainian Formalism, Literary Criticism.

Author

Ieremiia Aizenshtok (1900-1980) graduated in 1921 from the Faculty of History and Philology of Kharkiv University, where he later became a postgraduate student and a researcher. In 1926, he was appointed academic secretary of the newly established Taras Shevchenko Institute, where he began to work actively in order to collect and study the Ukrainian literary heritage. In 1931-1934 he worked in the Party Publishing House of the Central Committee of the Communist Party of Ukraine. From 1934, he worked at the Institute of Russian Literature (Pushkin House) in Leningrad. In 1941, he went to the front as a volunteer. After the war, he worked at the Research Institute of Theatre and Music, taught at the Departments of Russian Literature at Kyiv and Leningrad Universities, and later at the Department of Slavic Languages and Literatures. He also headed the literary translation section of the Leningrad Section of the Union of RSFSR Writers. He is considered one of the main voices of Ukrainian formalism.

Translator

Anna Mangiullo holds a master's degree in Russian language and literature from Turin University, with a thesis on Russian Cosmism. As a visiting student, she studied in Saint Petersburg and Moscow (Higher School of Economics). She took part in several international conferences, among which *Kosmizm i organizm: evoliutsiia i aktual'nost'* (Saint Petersburg National University, 2019) and *Ukrainian Modernism and its European Contexts* (Milan University, 2023).

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2023) Anna Mangiullo



TESTIMONIANZE

Uno e centomila percorsi di ricerca sulla modernità. A margine degli scritti di Jurij Volčok¹

Maurizio Meriggi

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 341-355 ◇

LA nuova raccolta di scritti di Jurij Volčok *Zdes' i vezde. Teper' i vseгда. Kniga Pervaja - Tektoničeskij podchod v arhitekture. Kniga Vtoraja - Formirovanie sovremennoj metodologii izučeniija istorii otečestvennoj arhitektury novejšego vremeni* [Qui e ovunque. Ora e sempre. Libro Primo – L'approccio tettonico in architettura. Libro secondo - Formazione di una metodologia contemporanea per lo studio della storia dell'architettura russa della modernità, 2023], suddivisa in due volumi, ciascuno dei quali articolato in capitoli e paragrafi, costituisce una mappa degli interessi di studio e della ricerca teorica di 50 anni di attività dell'architetto e teorico moscovita².

La mole e la varietà degli argomenti approntati da Volčok in questa raccolta³ richiederebbero una

riflessione di grande respiro e a più voci, in quanto l'autore nel corso della sua lunga e articolata carriera ha lavorato con moltissime e diversissime persone contemporaneamente. Ciascuna di queste persone, suoi collaboratori e interlocutori nei diversi progetti di ricerca che ha coordinato, è a conoscenza di alcuni segmenti della sua attività, ma non di tutti gli altri. Forse questa è la prima volta che si può apprezzare la ricerca di Volčok in una visione 'olistica', come del resto è il carattere della sua ricerca.

È importante sottolineare anche che il lavoro di Volčok si è sostanzialmente svolto nella forma della 'conversazione', cioè del 'dialogo' con altri interlocutori, nei confronti dei quali non assume mai un atteggiamento impositivo. Così, in buona parte dei testi raccolti, l'autore adotta la forma del 'dialogo filosofico' riunendo intorno a una tavola rotonda ideale diversi autori, ciascuno dei quali è portatore di un punto di vista. I suoi testi non sono mai assertivi, rifuggono la forma della dichiarazione accademica perentoria mentre accolgono le diversità, per soddisfare una sua mai appagata curiosità scientifica. È questa, credo, la ragione per cui molti riferimenti si ripetono, in quanto ogni volta gli autori citati sono chiamati a partecipare a una diversa tavola rotonda.

Ho avuto la fortuna di lavorare con Jurij Pavlovič in diverse occasioni nell'arco di circa 30 anni, interpretando diverse parti: dall'allievo, al collaboratore e al co-autore. Dal 1995 al 2008 ho organizzato con lui quattro progetti di ricerca internazionali che hanno preso la forma della mostra con relativo

¹ Il testo è una rielaborazione dell'originale russo *Odno i sto tysjač napravlenij issledovanij sovremennosti. Raboty Jurija Pavloviča Volčka* [Uno e centomila percorsi di ricerca sulla modernità. Lavori di Jurij Pavlovič Volčok], che introduce la raccolta di scritti di Ju. Volčok, pubblicato dall'editore Tatlin a Mosca nel febbraio del 2023, Libro Primo, pp. 17-40.

² Jurij Volčok (Mosca 1943 – Mosca 2020). Nella nota biografica redatta da A. Bokov riportata nel volume si legge: "uno scienziato e pedagogo unico, una persona con esperienza nella pratica [dell'architetto, N.d.T.], aveva una visione ampia e una profonda conoscenza in una varietà di campi: dalle strutture edilizie alla storia dell'arte, è stato autore di numerosi testi entusiasmanti e di scoperte scientifiche. Possedendo una visione multidimensionale e tridimensionale, è stato in grado di espandere significativamente i confini della scienza dell'architettura, considerando l'architettura nella logica di un processo culturale mondiale e globale. La sua capacità di presentare l'essenza di ciò che veniva considerato in prospettive e connessioni nuove e non standard, il suo desiderio di rivelare modelli basilari e fondamentali ha determinato l'indirizzo [di ricerca, N.d.T.] e la natura delle sue opere. Attraverso una sottile comprensione dello sviluppo delle tecnologie edilizie, comprende e interpreta in modo convincente la storia dell'architettura moderna in un modo nuovo e vivace" (traduzione di M. Meriggi). In: Ju. Volčok, *Zdes' i vezde. Teper' i vseгда. Kniga Pervaja*, op. cit., p. 2.

³ Come spiegatomi dalla curatrice della raccolta L. Korjakovceva, moglie di Ju. Volčok, i testi dattiloscritti si trovavano in due cartelle dell'archivio dell'autore nella propria abitazione a Mosca. Costi-

tuiscono una selezione degli oltre 300 scritti di Volčok tra gli anni Ottanta e il 2020, ed erano pressoché già ordinati in capitoli e paragrafi dallo stesso autore prima della morte improvvisa, per covid, nel luglio del 2020. Si veda: L. Korjakovceva, *Ot sostavitelja*, in Ju. Volčok, *Zdes' i vezde. Teper' i vseгда. Kniga Pervaja*, op. cit., pp. 12-15.

catalogo. Intorno al medesimo problema teorico, il “dialogo architettura e città” – o meglio “l’architetto e la città”, e il problema della “modernità” – o meglio, “dell’architettura nel suo tempo”. Le mostre che abbiamo costruito insieme sono a due a due simmetriche: il dialogo architetti e città nel caso della Scuola di architettura di Milano (nel 1995 e nel 2008), il dialogo architetto città nel caso di Mosca e Konstantin Mel’nikov (1999) e Ivan Leonidov (2007). In altri due progetti da lui coordinati sono stato invitato come ospite, alle celebrazioni del 90° anniversario del VChUTEMAS nel 2010, e quelle per il 160° anniversario della nascita di Vladimir Šuchov nel 2013. Mentre avevamo cominciato a parlare del quinto progetto da condividere, nel febbraio del 2020, per il centenario del VChUTEMAS, la pandemia mondiale ci ha separato e poi Jurij, con il quale ho condiviso un’amicizia profondissima per quasi 30 anni, nel luglio del 2020 ci ha lasciato.

Nel presentare queste riflessioni, che necessariamente saranno parziali, a margine di questo atlante dei suoi progetti di ricerca teorica descritti nei capitoli dei due libri – 5 per ognuno dei due volumi, a loro volta suddivisi in paragrafi per un totale di circa 60 saggi, con un’appendice finale sul problema della conservazione dell’eredità del “moderno nella contemporaneità” – mi muoverò dai punti che mi sono conosciuti della geografia degli interessi scientifici di Volčok.

Toccherò poi altri aspetti che mi erano noti della sua attività prima che lo conoscessi nel 1993, a metà settembre, nel suo ufficio nella Fakultet Povyšenija Kvalifikacii Prepodavatelej [FPKP, Facoltà di perfezionamento e qualificazione per l’insegnamento], al terzo piano dell’edificio del MARCHI [Moskovskij Architekturnij Institut, Istituto di Architettura di Mosca] in via Roždestvenka 11 a Mosca, che coincise con il mio primo viaggio in Russia.

Ho ritenuto opportuno inserire in queste pagine alcune testimonianze dirette del lavoro che ho svolto con Jurij Pavlovič, anche perché non si perda la memoria dei ponti tra culture e ambienti universitari che Jurij Pavlovič ha gettato nel corso della sua carriera.

Intellettualmente e personalmente Jurij Pavlovič

è stato tra le persone più ospitali che abbia conosciuto, e ha sempre spalancato le porte della sua conoscenza agli studiosi russi e internazionali che si recavano da lui in quell’ufficio al MARCHI, un po’ nascosto, sito in fondo alla scala del terzo piano del corpo annesso al braccio ovest dell’edificio dei laboratori dell’ex Istituto Stroganov costruito in stile modern da A. Kuznecov nel 1914, e dove si trovava la FPKP di cui era direttore.

I ricordi della mia esperienza di lavoro con lui che ho qui raccolto vanno in questo senso.

IL PUNTO DI INGRESSO:

UNA PORTA URBANA A DOPPIO FORNICE

In tutti i quadri complessi, come quello di questa raccolta di scritti, l’autore fissa sempre un punto di ingresso per lo sguardo dello spettatore nel quadro – nel nostro caso del lettore nel testo. In pittura si tratta di lembi di tessuto chiaro che escono dal quadro nelle nature morte seicentesche, oppure sono oggetti orientati come coltelli o aste appoggiati sul bordo del quadro che fissano la direzione che l’occhio deve seguire per comprendere l’immagine nel suo insieme. Per stare in terra russa, e ancora nelle arti della visione, questi tracciati di orientamento sono per esempio le direzioni degli sguardi dei protagonisti nei fotogrammi dell’*Ivan il terribile* di S. Èjzenštejn che ci dicono: guarda lui o lei, guarda fuori o al centro del campo⁴; nel caso dei due testi: guarda anche il capitolo, o il paragrafo.

Il punto di ingresso della comprensione del quadro di questa raccolta è posto, a mio parere, nel mezzo tra i due libri. È una struttura “archi-tectonica” e “tektologica”⁵ al contempo. È un portale a due fornici, come il portale di ingresso di Ivan Žoltovskij alla Prima Mostra Panrusa dell’Agricoltura e dell’Artigianato di Mosca del 1923, o le Iverskie Vorota all’ingresso della Piazza Rossa.

Il fornice di sinistra è il paragrafo conclusivo del primo volume *L’effetto dell’architettura. Sul lavoro metodologico della possibilità di un approccio*

⁴ Devo questa suggestione al capitolo *Strade, stracci, coltelli e pistole*, in R. Falcinelli, *Figure*, Torino 2020, pp. 194-213.

⁵ Cfr. A. Bogdanov, *Tektologija: Vseobščaja Organizacionnaja Nauka*, Berlin-Petrograd-Moskva 1922.

tettonico, che apre a ritroso verso l'interno del Volume 1 – *L'approccio tettonico in architettura*; il fornice di destra è il paragrafo *Introduzione* che precede lo sviluppo e apre verso l'interno del Volume 2 – *Formazione di una metodologia contemporanea per lo studio della storia dell'architettura nazionale della modernità*. Le due parti hanno ciascuna una propria logica, legata a un soggetto centrale dominante, ma i temi trattati, con il loro diverso svolgimento in funzione del taglio del volume, si richiamano nelle due parti, anche scontando – come già detto – inevitabili ripetizioni. Da questa porta doppia si entra, e si esce, nella stessa 'città', quella che si delinea dalla ricerca teorica di Volčok, ma vedendone aspetti diversi a seconda della prospettiva. Tuttavia, anche se doppia, la porta è 'una', così come i fornici del portale di Žoltovskij sono incorniciati da un comune telaio strutturale; nel caso di questo lavoro di Volčok la struttura che li contiene entrambi è il motto di ispirazione bachtiniana *Qui e ovunque. Ora e sempre*, che è il titolo della raccolta di scritti contenuta nei due volumi⁶. Questi ultimi, nel loro insieme, costituiscono un sistema 'tektologico' nel senso bogdanoviano (così tante volte citato da Volčok), strutturato dal punto di vista metodologico come un dispositivo che apre su ogni argomento del sistema tante finestre possibili, facendo intuire come in realtà si potrebbe ancora estendere la ricerca. In questo senso è un dispositivo teorico aperto, inteso a suscitare la curiosità intellettuale del lettore, che rimarrà sbalordito dalla quantità di percorsi di approfondimento offerti da Volčok per ciascun elemento/paragrafo del sistema. I testi citati nei paragrafi summenzionati sono molto più degli oltre 300 titoli riportati nelle bibliografie in coda a ciascun volume.

⁶ In una nota in calce al primo volume Volčok chiarisce: "Le idee sullo spazio, sul tempo e sulle leggi della loro coesistenza nel Novecento sono sorprendentemente diverse da quelle precedenti. E nel nostro secolo stanno cambiando in modo significativo. La formula-metafora 'qui e ora', divenuta luogo comune per la cultura dell'ultimo quarto di secolo, in senso stretto, ha assorbito l'esperienza storica della fine dell'Ottocento-primo terzo del Novecento. Oggi c'è un motivo per interpretare la formula bachtiniana 'qui e ora' in modo un po' diverso: 'Qui e ovunque. Ora e sempre'. Sotto questa prospettiva tale formula è in larga misura adeguata sia alla realtà culturale dei nostri giorni sia ai compiti di ricostruzione della città storica corrispondenti a queste realtà" (traduzione di M. Meriggi), in Ju. Volčok, *Zdes' i vezde. Teper' i vseгда. Kniga Pervaja*, op. cit., p. 1.

La città di Volčok, cioè il sistema 'tektologico' delle azioni creative e scientifiche dell'attività umana nel campo dell'architettura che si apre allo sguardo dal lettore, è apprezzabile dalla doppia prospettiva dei due fornici della porta, al punto di ingresso di cui abbiamo detto. Il primo fornice reca sopra lo stipite l'iscrizione "Forma, Materia, costruzione = tettonica"; il secondo fornice reca sopra lo stipite l'iscrizione "Architettura, Cultura, Civiltà = epoca". È un sistema spaziale/concettuale tridimensionale che, come spiega più volte nel testo l'autore, è apprezzabile solo a condizione di aggiungervi una quarta dimensione, quella dello spazio/tempo, cioè il 'cronotopo' di Michail Bachtin, altro autore a cui si rimanda costantemente. L'obiettivo di questo impianto teorico è quello di rivedere il problema architettonico nel nostro tempo con un atteggiamento architettonico-centrico, come dichiarato nell'introduzione al Volume 2: *Autobiografia dell'epoca. Per una storia intellettuale dell'architettura russa, per una storia della modernità. Formazione dell'oggetto di ricerca*⁷. Viene qui tracciato il metodo per una storia delle 'idee' di architettura nel tempo, facendo riferimento a un altro testo richiamato dall'autore, *IDEA. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924) di Erwin Panofsky⁸. L'archetipo dell'impianto teorico adottato da Volčok è il volume di Moisej Ginzburg *Stil' i epocha*⁹ uscito a Mosca nel 1924, lo stesso anno del libro di Panofsky.

IL FORNICE DI DESTRA:

ARCHITETTURA, CULTURA, CIVILTÀ = EPOCA

Andai dai Jurij Pavlovič in via Roždestvenka 11 nel settembre del 1993. Ero a Mosca per sviluppare la mia tesi di dottorato¹⁰ dal titolo quasi intraducibile in russo, ma che affascinò Jurij, *Affabulazione e montaggio: il progetto dell'angelo e del diavolo nell'architettura e nella città russa e sovietica*. In Italia erano stati tradotti diversi testi di

⁷ In Idem, *Zdes' i vezde. Teper' i vseгда. Kniga Vtoraja*, op. cit., pp. 19-36.

⁸ E. Panofsky, *Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze 1956.

⁹ M. Ginzburg, *Lo stile e l'epoca*, in Idem, *Saggi sull'architettura costruttivista*, Milano 1977.

¹⁰ Presso il Dottorato in Composizione architettonica dello IUAV.

Selim Chan-Magomedov (su Ginzburg, Leonidov, Ladovskij, Rodčenko), mentre erano stati tradotti alcuni importanti saggi in “Rassegna sovietica” di altri storici sovietici come V. Chazanova (sull’architettura sovietica dei primi anni Venti), A. Strigalëv (su Mel’nikov) e A. Gozak (su Leonidov). I testi più importanti degli esponenti dell’avanguardia degli anni Venti erano stati tradotti e raccolti in volumi antologici da Vieri Quilici¹¹, e i testi di M. Ginzburg *Il ritmo in architettura, Lo stile e l’epoca, L’abitazione* erano stati tradotti per intero su iniziativa di Guido Canella¹², che era il mio relatore della tesi di dottorato. A questi studi condotti da architetti (Quilici e Canella erano docenti di Composizione architettonica) si aggiungevano quelli degli storici dell’architettura veneziani: Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, Gianni De Michelis e Ernesto Pasini. Nel 1983 era stata allestita a Genova una grande mostra dal titolo “Architettura nel paese dei Soviet” (curata da Vieri Quilici con K. Murasov), nel cui catalogo¹³ comparivano i saggi di K. Murasov (*Architettura e costruzione della città*), di S. Chan-Magomedov (*Vchutemas-Vchutein*), e a seguire Ju. Volčok (*Ricerca di nuovi sistemi spaziali*), A. Manina (*Arte d’agitazione di massa e produttivista*) e, a chiudere, i saggi dei curatori. Nel 1991 fu allestita un’altra mostra, a Roma, da V. Quilici dal titolo *Mosca capitale dell’utopia*, che considerava un periodo temporale più esteso, presentando anche progetti della contemporaneità di allora (dei bumažniki, e del Mosproekt per la ricostruzione di Mosca in periodo gorbačëviano), nel cui catalogo¹⁴ comparivano anche due saggi di A. Ikonnikov (*La pianificazione di Mosca: utopie e realtà; Storicismo e utopie retrospettive nell’architettura di Mosca*), di S. Chan-Magomedov (*Le utopie in rapporto alle esigenze reali della società: riflessioni sugli esperienti sociali dell’avanguardia sovietica*), di A. Rjabusin (*Il processo architetto-*

nico negli anni 1950-1980), di I. Kazus’ (*Nuovi tipi di abitazioni a Mosca: 1918-1932*), di A. Manina (*Concorso per l’edificio-simbolo del Paese: il Palazzo dei Soviet*), di M. Arain (*Mosca nella collezione del Museo di architettura A. V. Ščusev*) e altri. Il catalogo era introdotto da un saggio di Francesco Tentori¹⁵ (*La forma di Mosca metropoli*), il quale nel 1962, insieme a Canella e Gae Aulenti riuscì a persuadere Ernesto Nathan Rogers (uno dei padri dell’architettura moderna italiana), allora direttore della rivista “Casabella” a dedicare un numero della rivista interamente all’URSS¹⁶.

Così, l’avanguardia sovietica era di casa tra gli studenti di architettura delle università italiane, e alcuni architetti come Canella e Vittorio De Feo (autore di un libro sull’architettura dell’avanguardia sovietica nel 1963)¹⁷ avevano spesso citato, nei propri progetti per edifici pubblici e collettivi, l’architettura dei maestri dell’avanguardia sovietica – Ginzburg, Golosov, Leonidov e Mel’nikov in particolare modo. Nel clima fortemente politicizzato degli anni Sessanta e Settanta, grazie all’appoggio delle amministrazioni locali di sinistra architetti come Canella avevano assunto a riferimento architettonico e programmatico l’esperienza dei club operai moscoviti e degli esperimenti sulle nuove tipologie abitative (case-comune) degli anni Venti, per sperimentare la costruzione di nuove soluzioni spaziali per la costruzione di un sistema di servizi nella periferia dell’hinterland metropolitano milanese. Canella e Quilici, entrambi progettisti, erano allora tra i maggiori studiosi dell’avanguardia russa.

Ho voluto proporre qui, in una sintesi estrema, un quadro delle pubblicazioni italiane sull’architettura e il progetto di città dell’avanguardia sovietica, dalle quali risulta che Volčok era considerato tra gli studiosi di riferimento dell’architettura sovietica in Italia, accanto a S. Chan-Magomedov, V. Chazanova, A. Gozak, I. Kazus’, A. Ikonnikov, A. Manina,

¹¹ V. Quilici, *L’architettura del costruttivismo*, Bari 1969.

¹² M. Ginzburg, *Saggi*, op. cit.

¹³ *Architettura nel paese dei Soviet. 1917-1933. Arte di propaganda e costruzione della città*, a cura di V. Aruin et al., Milano 1983.

¹⁴ *Mosca capitale dell’utopia*, a cura di V. Quilici et al., Milano 1991.

¹⁵ Anch’egli membro del collegio del Dottorato in Composizione Architettonica dello IUAV.

¹⁶ Cfr. i seguenti saggi in “Casabella”, 1962, 262: E. N. Rogers, *Russia, contenuto e forma*, p. 3; G. Canella, *Attesa per l’architettura sovietica*, pp. 4-16; F. Tentori, *Mosca, la prima città dell’URSS*, pp. 35-63.

¹⁷ *URSS Architettura 1917-1936*, Roma, 1963.

A. Strigalev.

In occasione di quel primo incontro nel settembre del 1993, Jurij Pavlovič mi regalò una copia del volume che aveva curato della tavola rotonda tenutasi al NIITAG (Narodnij Institut Issledovanij Teorii Arhitektury i Gradostroitel'stva) nell'aprile del 1991, dal titolo *Problemy izučeniya istorii sovetskoj architektury* [Problemi dello studio della storia dell'architettura sovietica]¹⁸, dove si trovavano interventi di tutti quegli storici dell'architettura sovietica che erano conosciuti in Italia, insieme a quelli di molti altri. In entrambi i due volumi, quella tavola rotonda dell'aprile del 1991, pochi mesi prima dei fatti dell'agosto del 1991, è spesso citata come una sorta di pietra miliare, un punto di svolta decisivo negli studi di Volčok e di tutti gli studi dell'eredità dell'avanguardia russa.

Ma torniamo al 1993, al primo incontro. Avevo chiesto a Vigdaria Chazanova, che già conoscevo, un riferimento nel MARChI per avviare rapporti di scambio scientifico e poter promuovere collaborazioni universitarie internazionali. Mi fece subito senza alcuna esitazione un solo nome: Jurij Volčok. Mi presentai da lui spiegando la ragione della mia tesi: in Italia si conosceva molto della cultura dell'avanguardia sovietica, ma proprio per le ragioni che ho spiegato sopra – la forte politicizzazione e l'idealizzazione del mondo sovietico da parte di architetti e intellettuali italiani – la cultura dell'avanguardia era stata un po' deformata. Si conoscevano le opere, anche grazie al volume fondamentale di S. Chan-Magomedov *Pioniere der sowjetischen architektur* pubblicato in Germania nel 1983¹⁹, ma di fatto non si conoscevano realmente le città. Voglio ricordare che durante la Guerra Fredda gli studi sulla cultura urbana erano fortemente ostacolati in quanto le città erano 'segreto militare' per gli occidentali, e la disponibilità di cartografie era ridotta in realtà anche per gli studiosi russi.

Prima di partire per Mosca avevo rivisto, su richiesta di Canella, la traduzione (ancora inedita)

di due libri sui club operai (*10 Rabočich Klubov Moskvy* [10 Club operai di Mosca], di autori vari²⁰; *Architektura Kluba* [L'architettura del Club], di N. Luchmanov²¹), e durante quel primo soggiorno andai a visitare tutti e dieci i club operai, potendoli finalmente vedere nel corpo della città. I club operai, come primo campione di studio, mi erano utili per la mia tesi in quanto nella loro costruzione nel contesto reale potevo osservare compiutamente quei procedimenti di 'affabulazione' (cioè comporre per fascinazione della forma nel luogo) e di 'montaggio' (assemblaggio razionale di forme e spazi rispetto a un programma di attività). Con grande emozione scoprii che i dieci club operai erano ancora tutti lì al loro posto e li vidi anche in funzione, assistendo a qualche spettacolo. Quel momento fu un po' il vero inizio del mio lavoro di tesi, in quanto potei ricomporre un quadro completo: quello del valore culturale di questo 'tipo architettonico' (tema puro di architettura, secondo le parole di K. Mel'nikov) nella civiltà sovietica, che poteva essere studiato dalla letteratura, e quello del dialogo con il contesto fisico e culturale nella città, che poteva essere studiato dalla cartografia e dai sopralluoghi. Parlai con Jurij Pavlovič di questo primo risultato, chiedendogli aiuto sul reperimento di carte storiche, che un po' alla volta, nonostante le difficoltà retaggio dell'epoca sovietica, comparirono. Su questo interesse, "il dialogo tra l'architetto e la città" (tanto citato nel testo di entrambi i volumi), nacque immediatamente un'intesa, cioè - scusate il gioco di parole - un 'dialogo' tra noi due.

Rividi sistematicamente Jurij Pavlovič ogni anno, dal 1993 al 1996, a fine estate, quando andavo in Russia per i miei studi e sopralluoghi in diverse città (Mosca, San Pietroburgo, Nižnij Novgorod e altre), ma poi i viaggi a Mosca e gli incontri con lui si fecero più frequenti, anche durante l'inverno e la primavera. Nel 1995 mostrai a Jurij Pavlovič il catalogo di una mostra del Dipartimento di Progettazione dell'architettura del Politecnico di Milano che raccoglieva i progetti redatti dai professori insieme agli studenti per la città di Milano. Erano progetti che

¹⁸ *Problemy izučeniya istorii sovetskoj architektury*, a cura di Ju. Volčok, Moskva 1992.

¹⁹ S. Chan-Magomedov, *Pioniere der sowjetischen architektur*, Dresden 1983. Trad. eng.: Idem, *Pioneers of Soviet Architecture*, London-New York 1987.

²⁰ AA. VV., *10 Rabočich Klubov Moskvy*, Moskva 1932.

²¹ N. Luchmanov, *Architektura Kluba*, Moskva 1930.

affrontavano criticamente alcuni nodi dello sviluppo della città di Milano, una storica città industriale in fase di smobilitazione, e che si proponevano come saggi (carotaggi nel terreno) per sollecitare l'amministrazione ad affrontare meno burocraticamente il tema della 'trasformazione della città'. Jurij Pavlovič mi propose di portare quella mostra in Russia, non solo al MARChI, ma anche nelle Scuole di architettura di Nižnij Novgorod, di Kazan', di Samara, e di San Pietroburgo. Jurij Pavlovič organizzò la tournée della mostra, che girò per 40 giorni tra le 5 Scuole di cui sopra, tra ottobre e novembre del 1999, e alla quale parteciparono circa una ventina di docenti del Dipartimento di Progettazione dell'architettura del Politecnico di Milano, intervenendo in seminari organizzati da ogni singola Scuola. In cambio della mostra che avevamo portato in Russia, Jurij Pavlovič ci propose un libro sullo stesso tema – il "dialogo architetti e città" – che si intitolò *Viaggio in Russia*²², come numero monografico della rivista "Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell'architettura del Politecnico di Milano" nel gennaio del 1998, suddiviso in cinque capitoli, uno per ciascuna Scuola russa dove la mostra era stata presentata, che raccoglieva saggi dei docenti e progetti delle singole scuole per la propria città. Nella sua sostanza, *Viaggio in Russia* parlava del tema centrale del volume "Architettura, Cultura, Civiltà = epoca". Infatti, per ogni città erano stati raccolti saggi che ne raccontavano la storia (in parte assolutamente sconosciuta in Italia in quanto le tre città del Volga erano state non visitabili dagli stranieri perché 'segreto militare' fino al 1991); seguivano poi saggi sui problemi dello sviluppo post-sovietico dell'architettura nelle città, e infine progetti di laurea delle scuole sui nodi più importanti. Volčok scrisse il saggio introduttivo, dal titolo *L'architetto e la sua epoca o l'"architettonica" della città: il rapporto con il tempo e la ricostruzione della città*²³. Questo saggio, in una sintesi estrema, riassume tutti gli assunti teorici del Volume 2, presentando al pubblico italiano una sorta di programma e di elenco dei nodi problematici per gli studi futuri sull'architettura

delle città sovietiche e della loro eredità dalle avanguardie. Infatti, la traccia della *Storia intellettuale dell'architettura russa, della storia della modernità* dell'introduzione al Volume 2 è già lì abbozzata e riassume efficacemente i contenuti dell'orizzonte teorico apprezzabile guardando dentro il fornice di destra del sistema della doppia porta. Questa traccia della ricerca di Volčok si è arricchita dei numerosissimi saggi dei cinque capitoli del Volume 2, scritti dopo quella data e fino al 2019.

TRA I DUE FORNICI: L'OPERA DEI MAESTRI

Il Capitolo V del Volume 1, dedicato all'opera di maestri dell'architettura dell'avanguardia e al loro dialogo con Mosca²⁴ si trova in una posizione a 'ponte' tra l'esemplificazione della teoria 'tettonica' in opera, e la storia intellettuale dell'architettura dei 'tempi moderni'.

Tra il marzo e l'ottobre del 1997 Jurij Pavlovič mi invitò come visiting scholar al MARChI, assegnandomi una scrivania nei locali della FPKP. In quegli otto mesi stetti sempre a Mosca e, come si suol dire in italiano nel caso di allievi accolti all'interno dell'atelier di un 'maestro' – stetti a bottega da Jurij Volčok. Conobbi e frequentai in quel periodo i suoi allievi e collaboratori moscoviti più stretti, come Elena Nikulina (prematuramente scomparsa nel 2009), Irina Čepkunova e Oleg Adamov (sia Elena che Irina avevano scritto ciascuna un saggio per *Viaggio in Russia*). Con Jurij Pavlovič in quel periodo studiai soprattutto Mosca e le sue trasformazioni per l'850° anniversario della città. Grazie a lui partecipai a dibattiti pubblici che affrontavano i problemi della ricostruzione post-sovietica, soprattutto dopo l'esperienza drammatica dei primi anni dalla fine

²² *Viaggio in Russia*, a cura di M. Meriggi, Bari 1998.

²³ Ivi, pp. 22-31.

²⁴ Si tratta dei saggi: *K.S. Malevič. Dviženie k suprematizmu: v poiskach utračennoĝo puti k soveršenstvu; Moisej Ginzburg. Architekt, teoretik architektury, metodolog, èksperimentator, organizator proektnoĝo dela; Moskva: dialog s gorodom i "utverždenie novogo" v proektach I.I. Leonidova; Summa tehnologij inženera-mechanika V.G. Šuchova i složenie otečestvennoj tehničeskoj kul'tury na rubeže 19-20 vv.; Architekt K.S. Mel'nikov: dialog s gorodom; Palitra architekta L.N. Pavlova; Zacha Chadid. Vzgljad iz Rossii*, in Ju. Volčok, *Zdes' i vezde. Teper' i vseĝda. Kniga Pervaja*, op. cit., pp. 331-427.

dell'URSS nel 1991²⁵. In quel periodo del 1997 facemmo diverse escursioni per la città a vedere lo stato di conservazione di tante opere dell'avanguardia e in generale l'architettura della città. Tra le attività che si svolgevano nella sede della FPKP, verso sera, Elena Nikulina e Jurij Pavlovič facevano un gioco al quale mi invitarono a partecipare. Il gioco del 'TETTO'. Elena estraeva da una corposa cartella fotografie e disegni d'archivio di tetti di edifici di Mosca. Le foto e i disegni venivano posti sulle file di banchi della FPKP, e si ricostruiva così una Mosca vista dall'alto ordinata per file. Il gioco consisteva nel definire un ordine di questa città, evocata dalle sue coperture, e il materiale così ordinato sarebbe dovuto diventare un libro, uscito molto dopo come allegato iconografico a un calendario del 2008. Le foto dei tetti insieme al riscontro topografico e cronografico dei documenti d'archivio risultavano estremamente significativi nel rilevare quella che potremmo chiamare l' 'anima' della città nei suoi luoghi più reconditi e invisibili — i tetti degli edifici non si vedono quasi mai — rivelandone la sua psicologia. È in quel contesto di conoscenza approfondita dei luoghi di Mosca che prese forma in modo più definito il progetto di una mostra intitolata *K. Mel'nikov e la costruzione di Mosca* (il titolo russo è *Konstantin Mel'nikov i Moskva. Dialog s gorodom* [Konstain Mel'nikov e Mosca. Dialogo con la città]). L'idea era nata grazie all'incontro fortuito nell'estate del 1996 al Festival delle Arti di Samara (dove ero stato l'anno prima per la tournée *Viaggio in Russia*) con l'architetto Paul De Vroom e la produttrice cinematografica Jet Christiansee, entrambi olandesi, con i quali scoprii la comune passione per Mel'nikov e l'avanguardia russa. Seduti su una spiaggia del Volga guardando uno spettacolare tramonto del sole in contemporanea al sorgere della luna — una sorta di sospensione temporale con un doppio astro per il colore preso dalla luna dai riflessi rossicci del sole

— pensammo: e se facessimo una mostra di modelli plastici delle opere e progetti non realizzati di K. Mel'nikov a Mosca e un film girato a Mosca mostrando lo stato di conservazione e uso dei suoi edifici? Prima di tornare in Italia ne parlai con Jurij Pavlovič e già a novembre presentammo il progetto della mostra e del film a quella che allora si chiamava Comunità Europea (EC), con un team composto dal Politecnico di Milano (io e Mario Fosso), TU-Delft (Otakar Macel), Universtät Stuttgart (Dietrich W. Schmidt), MARChI (Ju. Volčok e il suo team). Il progetto non venne accolto per quell'anno finanziario, ma ci fu suggerito di presentarlo di nuovo per il successivo.

Presentammo un progetto più dettagliato alla fine di aprile del 1997, includendo nel programma la realizzazione di una serie di modelli in scala urbana della Mosca dell'epoca nei quartieri dove si trovavano i progetti di Mel'nikov. Il centro del progetto divenne così "l'opera dell'architetto, nella città, nel suo tempo e nella sua durata". Questa volta il progetto fu accolto e finanziato con un budget che si arricchì di donazioni da parte di enti professionali in Olanda e in Italia. La Comunità Europea richiese che il progetto, finanziato a giugno 1998, fosse portato a compimento entro un anno. Inaugurammo la mostra alla Triennale di Milano nel giugno del 1999. Si componeva di 35 modelli plastici di vari formati e scala, realizzati da quattro Scuole di architettura europee (includendo Mosca)²⁶, di circa 70 pannelli e di due film. La mostra così composta ha poi girato in Europa e in Asia (Mosca, Madrid, Ghent, Delft, Venloo, Tokyo, Vienna, Spittal), con quattro cataloghi (in italiano, in inglese, in spagnolo e in giapponese)²⁷.

Il contributo di Volčok al catalogo in italiano e inglese dal titolo *L'architetto K. S. Mel'nikov: dia-*

²⁵ Per fare un esempio della drammaticità di quel periodo per quanto riguarda l'eredità dell'avanguardia sovietica, tornando a Mosca nel 1994 constatai che uno dei 10 club operai, il "Krasnye tekstil'siki" di A. Rozanov (1928), nei pressi della fabbrica Oktjabr'skaja sulla Jakimanskaja Naberžnaja, era stato demolito per far spazio a un condominio residenziale speculativo. Fu solo l'inizio di una catastrofe che vide scomparire dall'oggi al domani diverse opere, ma ne parlerò in seguito.

²⁶ Per tutti i componenti del team, Mosca così come l'architettura dell'avanguardia sovietica sono parte integrante e imprescindibile della cultura europea, e la EC di allora accolse la proposta della mostra e catalogo nel quadro del programma di valorizzazione del patrimonio culturale europeo "Raphael".

²⁷ *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, a cura di M. Fosso — M. Meriggi, Milano 1999; *Konstantin S. Melnikov and the Construction of Moscow*, a cura di M. Fosso — O. Mace — M. Meriggi, Milano 2000; *Konstantin S. Melnikov*, a cura di G. Garrido, Madrid 2001; R. Mullagildin, *Architecture of Konstantin Melnikov: 1920s-1930s*, Tokyo 2002.

logo con la città è accompagnato da altri suoi contributi più tecnici: schede sullo sviluppo di Mosca tra gli anni Venti e Trenta (scritti con Julija Kosenkova) e commenti alle singole aree urbane di Mosca con progetti di Mel'nikov (con Aleksandr Ščadrin), ricostruite nei modelli in scala documentati con ricostruzioni cartografiche del prima, durante, dopo la realizzazione delle singole opere. L'impostazione metodologica della ricostruzione spazio-temporale dei progetti di Mel'nikov per Mosca metteva così in pratica uno degli assunti centrali della raccolta di scritti di Volčok, il concetto di 'cronotopo' nella narrazione architettonica della città. Al catalogo partecipò anche Irina Čepkunova con un saggio sul Padiglione Machorka, mentre Oleg Adamov lavorò insieme a Jet Christianse in uno dei due film prodotti per la mostra, una lunghissima video intervista a Viktor Mel'nikov girata all'interno della casa di K. Mel'nikov²⁸. In quell'occasione Volčok volle invitare A. Strigalëv a scrivere la biografia di K. Mel'nikov, in quanto era stato il curatore dei suoi scritti²⁹.

Nel dicembre del 2006, con Jurij Pavlovič presentammo una nuova proposta ai nostri amici e colleghi del team della mostra Mel'nikov: una mostra su Ivan Leonidov dal titolo *Una città possibile. Architettura di Ivan Leonidov, 1926-1934*. La mostra doveva far parte di una serie di esposizioni per la "Festa dell'architettura della Triennale di Milano del 2007". La nostra occupava un quarto del piano terreno, mentre il primo piano era occupato interamente da una grandissima mostra antologica dell'opera di Renzo Piano. "Leonidov sfida Piano, o forse Piano sfida Leonidov?" L'idea della mostra era assolutamente analoga a quella di Mel'nikov, il dialogo tra l'architetto, la città e il suo tempo, ma con due differenze sostanziali: la prima, i progetti di I. Leonidov per Mosca non sono stati realizzati; la seconda, i progetti di Leonidov lavorano in un'altra coordinata temporale rispetto agli anni Venti e Trenta. Fu così che Volčok

insieme a Elena Nikulina ebbero l'idea di sviluppare dei modelli tridimensionali virtuali utilizzando i metodi della 'verifica di impatto visuale nella città' richiesta per le opere nuove da realizzarsi nel centro di Mosca in quegli anni. Le simulazioni dell'impatto visuale delle opere di Leonidov furono mostrate con dei video che illustravano il processo di ricostruzione delle opere nel loro luogo, con fotomontaggi georeferenziati nella città odierna che mostravano le opere di Leonidov da diversi punti della città. Le simulazioni riguardavano la torre del quotidiano "Izvestija" nella Piazza Puškin, il Narkomtjažprom nella Piazza Rossa, e l'Istituto Lenin sul Monte dei Passeri.

La mostra, inaugurata il 1 giugno 2007, era costituita da 11 pannelli sospesi, tre pannelli animati sospesi su tralicci simili alle antenne dei progetti leonidoviani con la proiezione di slide-shows che raccontavano la biografia artistica di Leonidov tra il 1926 e il 1943, 16 cubi con montati sul dorso le pagine delle riviste "S.A. – Sovremennaja Arhitektura" e "Arhitektura SSSR" dove i progetti di Leonidov erano stati pubblicati, 11 modelli plastici, tre grandi schermi con le simulazioni dell'impatto visuale delle opere nel paesaggio urbano di Mosca. Le basi dei parallelepipedi dei modelli plastici e dei cubi con le pagine delle riviste erano posate su un tappeto nero di 22 metri di lunghezza che riproduceva con tratti bianchi, alla maniera di Leonidov, la striscia di insediamento del suo progetto per Magnitogorsk, costituendo così una sorta di modello plastico della sua città lineare. Tra i più scenografici angoli della mostra il gran finale, posto dopo il modello della striscia di insediamento, che appariva nella parte terminale curva della sala e che non era visibile dall'ingresso: l'enorme modello in legno massello eseguito da Franco Gizdulich³⁰ del Narkomtjažprom in scala 1:100 (alto 220 cm, largo un metro e mezzo e lungo tre metri) che si componeva perfettamente con la proiezione su grande schermo delle ricostruzioni virtuali nel paesaggio della Mosca odierna di Volčok e di Elena Nikulina. Il modello era

²⁸ Il film, il cui titolo originale era *Victor K. Mel'nikov Talks to Oleg Adamov* (Quivive production, Amsterdam 1999), si trova su YouTube in due parti: < https://www.youtube.com/watch?v=DUgfn_MzeFg&t=30s>; < https://www.youtube.com/watch?v=vOgWu_pEL-II> (ultimo accesso: 29.08.2023).

²⁹ *Arhitektura moej žizni. Tvorčeskaja koncepcija. Tvorčeskaja praktika*, Moskva 1985.

³⁰ Franco Gizdulich (1939-2016), è stato un architetto modellista e straordinario artigiano, che ha lavorato per architetti di fama mondiale; suoi diversi modelli in massello a grande scala del Duomo di Firenze e della cupola brunelleschiana presenti nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze.

posato su una base alta 1,30 cm, in modo tale che l'altezza delle tre torri, quasi fossero le cariatidi dell'edificio spaziale della mostra, arrivasse a più di tre metri, come un piano di un edificio, incutendo nello spettatore un senso di soggezione percettiva. Tra i modelli plastici Volčok si occupò insieme a O. Vorobev (suo allievo della nuova generazione dei docenti del MARChI) di quello del Centro Sojuz inserito in un plastico dell'area del concorso sul quale erano stati montati anche i progetti di concorso di altri partecipanti e le tre versioni di Le Corbusier. Per il catalogo³¹ il team moscovita partecipò con una scheda sulla collezione del MUAR dei disegni di Leonidov (I. Čepkunova), una sul Narkomtjažprom di Leonidov a confronto con quello di Mel'nikov (E. Nikulina), un saggio di Chan-Magomedov sulla biografia artistica di Leonidov, un saggio sul metodo creativo di Leonidov (O. Adamov), un saggio sul retaggio classico nei progetti leonidoviani degli anni Trenta (M. Leonidova, nipote del maestro) e altri. Il layout di questi contributi – cui si aggiungono quelli di O. Mačel (*Magnitogorsk*), di D. W. Schmidt (*I club operai di nuovo tipo*), di G. Canella (*Il raggio cosmico dell'architettura leonidoviana*), quello del sottoscritto (*La città di Leonidov tra "ansambl" e montaggio*) e i due saggi di Volčok (*Gli spazi pluridimensionali di Mosca nei progetti di I. I. Leonidov degli anni 1926-28; I. I. Leonidov: cultura e responsabilità architettonica. La partecipazione al concorso Casa del Narkomtjažprom e l'articolo "La tavolozza dell'architetto"* – restituiva perfettamente quel "dialogo tra diversi punti di vista professionali", tra storici, critici e progettisti che si ritrova sistematicamente in tutti gli scritti dei due volumi della raccolta. Contemporaneamente al catalogo della mostra fu pubblicata anche l'antologia di articoli dalla rivista "Sovremennaja Arhitektura", tradotti in italiano, e curata da G. Canella e da me³², con un saggio di Canella su *M. Ginzburg, o*

dell'eurocostruttivismo, spesso citato da Volčok a testimonianza dell'importanza dell'architettura dell'avanguardia sovietica rispetto al quadro mondiale come descritta nel contributo *L'architettura dell'avanguardia sovietica – uno degli archè della storia universale futura del XX secolo*³³.

La mostra *Una città possibile. Architetture di I. I. Leonidov 1926-1934* incarna a mio parere la questione trattata estesamente nel saggio di Volčok *Architektonika Bol'shogo vremeni. Gorod buduščego ili gorod v buduščem?* [L'architettonica del Grande tempo. La città del futuro o la città nel futuro?]³⁴, dove si affronta la questione delle coordinate temporali del progetto di architettura, tema ripreso anche nel saggio *Urbanisty i dezurbanisty: kul'turologičeskij "eksperiment"* [Urbanisti e disurbanisti: un esperimento culturologico]³⁵.

La mostra su Leonidov fu realizzata nel tempo record di cinque mesi e la sua chiusura fu prorogata di quasi due mesi; ebbe un discreto successo di pubblico e nel confronto con l'opera di un altro architetto proiettato verso il futuro come Renzo Piano, considerando la differenza di dimensioni delle due mostre e degli spazi a esse dedicati, ma soprattutto la differenza di budget per l'allestimento (incomparabile), possiamo dire che il risultato del confronto fu almeno un pareggio. Dopo Milano la mostra fu replicata a Vienna e a Spittal (Carinzia, Austria) con un catalogo in tedesco³⁶. Jurij Pavlovič aveva provato a pubblicare sia per Mel'nikov che per Leonidov un catalogo in russo, ma incontrò tali difficoltà e lentezze da dover rinunciare, confermando il detto latino

testi) pubblicati nella rivista.

³³ Ju. Volčok, *Zdes' i vezde. Teper' i vseгда. Kniga Vtoraja*, op. cit., pp. 299-276.

³⁴ Ivi, pp. 39-58.

³⁵ Ivi, pp. 250-260. In questo saggio la questione è trattata considerando l'orizzonte semantico dei termini che in russo definiscono il concetto di villaggio (*selenie, selo*) e borgo rurale (*mestečko*) nella letteratura della fine del XIX secolo, termini che sono annidati dietro le definizioni di insediamento dell'avanguardia sovietica degli anni Venti-Trenta durante il dibattito sulla struttura della città socialista del futuro (per concentrazione in città medie o per diffusione in insediamenti lineari o a rete). Il testo fu scritto da Volčok come postfazione al mio libro *La città verde*, Boves 2008, pp. 163-167, con il titolo *Urbanisti e disurbanisti: un esperimento culturologico. La città verde e altro*.

³⁶ *Iwan I. Leonidov. Ein architekt des russischen konstruktivismus*, a cura di A. Stiller, Vienna 2010.

³¹ O. Mačel et al., *Una città possibile. Architetture di Ivan Leonidov 1926-1934*, Milano 2007.

³² Le traduzioni erano state fatte fare da G. Canella a partire dagli anni Settanta. Poi rimasero in cassetto per lungo tempo, fino a quando si presentò l'occasione della mostra su Leonidov di cui il volume *S.A. – Sovremennaja Arhitektura*, Bari 2007, costituiva di fatto un secondo catalogo con le pagine dei progetti di Leonidov (disegni e

“Nemo profeta in patria”.

Ho voluto soffermarmi su questa mostra in quanto la ritengo un’opera del tutto originata dalla collaborazione scientifica avviata con Volčok nel decennio precedente: le idee non nascono all’improvviso, come gemme sbocciano esplosivamente da una pianta già matura.

Lasciandoci a Milano nel 2007 Jurij Pavlovič ci chiese di compensare, amichevolmente, lo scambio di due mostre di architetti russi che avevano ‘dialogato’ con Mosca presentati alla Triennale a Milano, con una mostra sugli architetti italiani che avevano ‘dialogato’ con Milano nel XX secolo da presentare a Mosca, l’anno dopo. In occasione dell’inaugurazione della mostra di Leonidov a Milano feci conoscere a Jurij Pavlovič il pittore milanese Marco Petrus, di origine russo-ucraina, che dipingeva architetture delle avanguardie del Novecento, con soggetti prevalentemente milanesi. Jurij Pavlovič ci propose di allestire una mostra alla Central’nij Dom Arhitekto-rov a Mosca, che si inaugurò l’8 giugno 2008³⁷ con pannelli sull’opera di tre generazioni dell’architettura milanese del Novecento, affiancata da una mostra con i quadri di Petrus, che di fatto ritraevano Milano attraverso le sue architetture svelandone l’anima³⁸. Il soggetto era ancora il dialogo tra l’architetto e la città.

La mostra era accompagnata da un catalogo in italiano con le traduzioni in russo dei testi³⁹. Nel presentare l’iniziativa a Mosca, Volčok scriveva nel catalogo:

Perché questa mostra a Mosca è così importante per noi? Le ragioni sono diverse, ma la principale è: l’eredità dell’architettura razionale europea della metà del secolo, per noi – anni Sessanta e Settanta – che è diventata ovunque uno dei beni del patrimonio storico e culturale del Novecento. Sono emerse opportunità legali e legislative per porre sotto la tutela dello Stato le migliori opere

dei maestri dell’architettura moscovita di quegli anni. E il fatto che i monumenti architettonici di Milano siano diventati occasione per l’espressione artistica di un pittore nostro contemporaneo, così come gli sforzi intellettuali degli architetti-ricercatori delle ‘nuove generazioni’, e il fatto che la conservazione del patrimonio della metà del secolo scorso non è solo oggetto dell’interesse nostalgico dei maestri della vecchia generazione, ma diventa anche un dovere professionale della comunità architettonica e oggetto di responsabilità legale in Italia, crea utili ‘indicazioni per una riflessione’ e in relazione al destino futuro del patrimonio dell’architettura moscovita del terzo quarto del XX secolo e su ‘come vivere?’ le tradizioni dell’architettura di quegli anni oggi e nel futuro⁴⁰.

Queste considerazioni ci rimandano in particolare alle considerazioni del Capitolo IV del Volume 2, *Storia dell’architettura sovietica come storia dell’architettura patria della modernità*. È forse in questo quadro problematico di interessi che vanno considerate tutte e quattro le mostre della cooperazione russa-europea sviluppata grazie a Volčok tra il 1995 e il 2008, che hanno trattato degli *archè* della cultura architettonica mondiale del XX secolo.

IL FORNICE DI SINISTRA: FORMA, MATERIA, COSTRUZIONE = TETTONICA

I primi quattro capitoli del Volume 1 sono un saggio di storia e di teoria della ‘tettonica’ e del suo rapporto con la composizione architettonica. La composizione degli argomenti è assolutamente originale. Cronologicamente, la maggior parte dei testi sono stati ideati tra gli anni Settanta e Novanta. Come già segnalato, il saggio *Ricerche geometriche di nuovi metodi della modellazione. Lavori di T. M. Makarov, N. A. Ladovskij, G. P. Marsakov, A. M. Ginzburg*⁴¹, fu pubblicato in forma più sintetica anche in italiano nel volume/catalogo della mostra “Architettura nel Paese dei Soviet” allestita a Genova nel 1983, con il titolo *Ricerca di nuovi sistemi spaziali*⁴². La storia dei sistemi tettonici ottocenteschi si trova trattata in diversi volumi o di storia dell’ingegneria strutturale o di storia dell’architettura industriale nelle città. Ho in mente diversi

³⁷ Dopo Mosca la mostra è stata presentata ancora a Volgograd nella galleria Merkurij un mese dopo.

³⁸ In *Zdes’ i vezde. Teper’ i vseгда. Kniga Pervaja*, op. cit., pp. 392-408, Volčok parla dell’opera di M. Petrus nel saggio sulla *Palitra arhitekto-rov L.N. Pavlova*, trattando del punto di vista del pittore sulla città. Nel testo c’è il riferimento al suo saggio pubblicato nella rivista “Proekt Bajkal”, 2007, 21, pp. 86-90, dal titolo *Marko Petrus – “Očevidec nezrimogo”*. *Obrazy Milana serediny XX veka*, che parafrasa le *Obrazy Italii* di P. Muratov.

³⁹ F. Bucci – M. Meriggi, *Architetti milanesi. Tre generazioni/Milanskie arhitektory. Pervye tri pokolenija XX veka*, Boves 2008.

⁴⁰ Il testo russo si trova nella terza di sovracopertina della versione russa del catalogo (traduzione di M. Meriggi).

⁴¹ Ju. Volčok, *Zdes’ i vezde. Teper’ i vseгда. Kniga Pervaja*, op. cit. pp. 173-181.

⁴² *Architettura nel paese dei Soviet. 1917-1933. Arte di propaganda e costruzione della città*, op. cit., pp. 25-28.

libri sull'architettura industriale di Mosca e di San Pietroburgo. Ma quella del libro di Jurij Pavlovič è una 'storia intellettuale' della 'tettonica' non cronologica, e in rapporto al problema della 'composizione architettonica'.

Voglio segnalare un'importante coincidenza. Nel 1986 Kenneth Frampton tenne il discorso inaugurale del ciclo di conferenze "Francis Craig Cullivan" presso la Rice University a Huston, in Texas, sul tema "Tettonica e architettura". Dalla traccia della conferenza nacque un libro pubblicato inizialmente in Germania nel 1993 e poi pubblicato in inglese nel 1999 con il titolo *Studies in Tectonic Culture: The Poetic of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*⁴³ e contemporaneamente tradotto in italiano con il titolo *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*⁴⁴. Il volume di Frampton, come quello di Volčok scritti nei medesimi anni (anni Ottanta-Novanta), affronta la teoria tettonica nei testi classici, in particolare della scienza tedesca (a partire da G. Semper) e francese (a partire da E. L. Viollet Le Duc), ma poi i due divergono significativamente nell'analisi dei testi teorici di riferimento. Il libro di Frampton accoglieva una provocazione dell'architetto italiano Giorgio Grassi, che rilevava la difficoltà degli architetti moderni a tradurre il linguaggio figurativo delle avanguardie – cubismo, suprematismo, astrattismo – nel linguaggio della tettonica. Nel testo di Frampton l'analisi parte dalla letteratura e il lavoro 'tettonico' nella composizione architettonica di alcune figure chiave dell'architettura moderna – occidentale – quali F. L. Wright, A. Perret, A. Aalto, Mies Van der Rohe, L.I. Kahn, J. Utzon, C. Scarpa. Nel testo di Volčok l'analisi parte dalla tettonica degli ingeneri russi dell'Ottocento, per poi arrivare a V. Šuchov e A. Kuznecov, poi alla 'teoria tettonica' (sul come fare?) in rapporto alla 'composizione architettonica' (sul cosa fare?), nell'opera e negli scritti degli architetti e degli artisti dell'avanguardia sovietica quali K. Malevič, A. Gan,

M. Ginzburg, A. Vesnin, I. Žoltovskij, N. Ladovskij, A. Gabričevskij, A. Burov e gli storici e critici degli anni Trenta-Cinquanta quali B. Michailov e I. Maca, e gli ingegneri T. Makarov, G. Marsakov, A. Ginzburg. Naturalmente questi sono solo gli autori principali trattati, e sono analizzati anche con diversa attenzione, infatti per esempio a M. Ginzburg vengono dedicati ben tre saggi.

Il confronto tra gli autori trattati nei testi scritti quasi contemporaneamente da Frampton e Volčok, mostra ben più di una semplice coincidenza di interessi nel riapparire della 'tettonica' come orizzonte di studi e disciplina in due mondi, quelli allora ancora divisi degli ultimi decenni della Guerra Fredda. Sia il testo di Frampton che quello di Volčok propongono una possibile nuova scrittura della storia dell'architettura partendo dalla prospettiva 'tettonica'.

Negli anni in cui ho iniziato la mia amicizia e collaborazione con Jurij Pavlovič nella Facoltà di architettura del Politecnico di Milano ci fu una piccola rivoluzione. Fu fondata una Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, in una nuova sede nel quartiere ex-industriale di Bovisa, la quale istituiva un nuovo sistema formativo basato sui 'laboratori'. Sfruttando la convenzione di Bologna, il corso di studi era suddiviso in triennio di base (bachelor), e laurea specialistica (master). Gli allievi svolgevano due progetti all'anno, sviluppati nei laboratori e con accenti diversi dovuti al 'dialogo tra discipline': composizione architettonica e restauro, composizione architettonica e tecnologia, composizione architettonica e urbanistica, composizione architettonica e strutture. In particolare, nel dialogo tra composizione e ingegneria strutturale veniva di fatto sviluppato quel dialogo tra il 'cosa fare?' e il 'come fare?' di cui trattano i libri di Volčok e di Frampton.

Questa tradizione di insegnamento per 'laboratori' è ancora in funzione, anche se nel corso degli anni ha subito aggiustamenti per adeguarsi agli standard delle altre scuole europee. Forse sarebbe il momento di rilanciare tale approccio e forse in questa prospettiva il libro di Volčok *Tektoničeskij podchod v zodčestve* dovrebbe essere tradotto in altre lingue, in quanto aggiunge la dimensione 'cronotopica' a

⁴³ K. Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetic of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Cambridge [MA] 1999.

⁴⁴ Idem, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Milano 1999.

quella della teoria ‘tettonica’. Su un ambito specifico, la ‘tettonica’, il Volume 1 è la messa in pratica della metodologia dell’indagine storica descritta nel Volume 2, e si configura come una ‘storia intellettuale del pensiero tettonico’.

IN LUOGO DI UNA CONCLUSIONE

È importante che questi due libri vengano pubblicati adesso, a caldo delle celebrazioni del Bauhaus e del VChUTEMAS-VChUTEIN, che hanno richiamato l’attenzione degli architetti e degli studiosi sull’attualità dei problemi che le due Scuole hanno affrontato a loro tempo e il cui “raggio cosmico” – per usare una locuzione di Guido Canella a proposito dell’architettura leonidoviana – continua a proiettarsi nel presente. Nell’ottobre 2010 tenemmo alla Scuola di Dottorato dello IUAV a Venezia un seminario/conferenza voluta da Luciano Semerani dal titolo *The Clinic of Dissection of Arts* (con riferimento esplicito al lavoro di Malevič nel Leningradskij Gosudarstvennyj Institut Chudožestvennoj Kul’tury [Istituto Statale di Cultura Artistica di Leningrado], dal 1924 al 1926), che si svolse quasi contemporaneamente alla conferenza organizzata al MARChI nel novembre del 2010 *Prostranstvo VChUTEMAS* [Spazio VChUTEMAS], della quale Volčok aveva curato gli atti insieme a O. Adamov. Nel seminario di Venezia, nel corso di due giornate, passammo in rassegna le principali ‘scuole di composizione architettonica’ del Novecento, da quella di Vitebsk, al VChUTEMAS, all’insegnamento dei maestri del Bauhaus in USA, fino agli echi della teoria della composizione delle avanguardie europee nel lavoro di John Hejduk nella Scuola di Uston (Università del Texas), poi in Olanda fino alla “Copper Union” a New York. Il libro che ne uscì – *The Clinic of Dissection of Arts*⁴⁵ – mostra attraverso le immagini la sostanziale continuità di metodo in queste scuole che si sono originate dal suprematismo, dal costruttivismo e dell’astrattismo. Una tesi, questa, confermata dal saggio di Volčok *Architektura sovjetskogo avangarda – odno iz arche buduščej vseobščej istorii arhitektury XX veka* [L’archi-

tettura dell’avanguardia sovietica – uno degli arché della futura storia universale dell’architettura del XX secolo].

Nei due Volumi del libro di Volčok l’esperienza del VChUTEMAS-VChUTEIN è trattata in saggi strategicamente collocati in posizioni centrali che si richiamano l’un l’altro. Nel Volume 1 se ne parla come luogo di elaborazione della teoria tettonica delle avanguardie artistiche, nel Volume 2 gli sono dedicati due paragrafi specifici del Capitolo IV (*La costruzione delle immagini del “Nuovo”*) dai titoli: *La linea genetica della creatività artistico-tecnica in Russia nella propedeutica del VChUTEMAS; La casa a forma di cono nella concezione della formazione architettonica del Bauhaus dell’architetto Walter Gropius. Principi.*

Durante la pandemia è nata l’idea del New European Bauhaus (ottobre 2020), programma dell’Unione Europea che, assumendo il Bauhaus come brand, intende rilanciare il problema di un progetto ‘olistico’ della società contemporanea fondato sull’urgenza della sostenibilità. Mi domando: vista la concezione ‘olistica’ della formazione nelle discipline progettuali nel VChUTEMAS, non si potrebbe pensare anche a un “New ‘World’ VChUTEMAS-VChUTEIN”?

Ho incontrato l’ultima volta Jurij Pavlovič a Mosca nel febbraio del 2020. Gli avevo accennato per telefono che avrei voluto fare un’iniziativa per il centenario del VChUTEMAS in collaborazione con la Scuola di Dottorato dell’Istituto Universitario di Venezia (IUAV), il MARChI, l’Istituto Stroganov, il MGSU e il MUAR. Ci incontrammo due volte nel giro di pochi giorni. Durante il primo incontro, alla caffetteria Šokoladnica sul Zubovskij Bul’var, quasi di fronte al Museo di Mosca dove si sarebbe tenuta una delle mostre per il centenario del VChUTEMAS, Juri Pavlovič volle ordinare insieme al caffè una colazione russa con fiocchi d’avena, uvetta, miele e noci per addolcire l’atmosfera un poco tesa dovuta a un’iniziale incomprensione. Infatti, con un tono tra il preoccupato di darmi una delusione e lo scettico mi disse: “Maurizio, ma ti rendi conto che a Mosca nessuno sa della mostra che vuoi organizzare? E siamo già nel 2020”. Lo fermai subito, spiegando che in questo caso si trattava di un programma di ricerca

⁴⁵ *The Clinic of Dissection of Arts*, a cura di A. Gallo, Venezia 2012.

‘senza mostra’ – a differenza di come avevamo fatto in passato. L’idea era organizzare di un programma di conferenze da svolgersi a Venezia, tenute da esperti tra i quali ovviamente avrei voluto invitare lui. Gli spiegai poi che le conferenze avrebbero dovuto offrire una base conoscitiva per lo sviluppo di un progetto di architettura per un museo del VChUTEMAS e la costruzione di un sito web elaborati dai dottorandi di quattro Dottorati in Composizione Architettonica e in Industrial Design, in Italia. Più precisamente il tema era il progetto di un “Museo dell’IDEA del VChUTEMAS. Uno spazio fisico e uno spazio virtuale”. Il programma era parte di un progetto scientifico più ampio, che sarebbe durato qualche anno, sull’eredità e l’attualità dell’insegnamento delle Scuole delle avanguardie. Il lettore collegherà subito il sostantivo “IDEA” con quella del libro di Panofsky tanto citato da Volčok nei due testi. A questo punto Jurij Pavlovič si tranquillizzò e con il sorriso tipico di quando cominciava a entusiasarsi disse che l’“IDEA” era buona e avrebbe sicuramente avuto successo, ma che questa volta non avrebbe partecipato – non se la sentiva di affrontare un viaggio in primavera a Venezia, dove si sarebbero tenute le conferenze “VChUTEMAS 100 anni. Spazio, Progetto, Insegnamento”, e poi di partecipare a un programma a lungo termine. Jurij Pavlovič mi aiutò invece a comporre una lista dei partecipanti alla conferenza/seminario e a immaginare il tema che ciascuno di essi avrebbe potuto trattare. Con tutte le difficoltà dovute alla pandemia siamo riusciti a fare le conferenze a distanza e sviluppare comunque il programma. A settembre 2022 è uscito il libro con i testi delle conferenze e i progetti del Museo e del sito dell’Idea del VChUTEMAS⁴⁶, e il programma di ricerca è ancora in corso e continuerà in altre forme. Chiesi poi a Jurij Pavlovič un suggerimento su quale area scegliere per il progetto del “Museo dell’Idea del VChUTEMAS a Mosca”. Mi disse che ci avrebbe pensato.

Qualche giorno dopo ci vedemmo di nuovo, in una caffetteria nella ulica Kuzneckij Most all’angolo con la ulica Roždestvenka, vicino al MARCHI dove ci

eravamo conosciuti. Questa volta ordinò insieme al caffè i pasticcini con la crema portoghese – Jurij Pavlovič aveva sempre una estrema cura nel rendere le conversazioni scientifiche gradevoli e rilassate. Parlammo ancora del programma e mi propose tre aree, tra le quali quella del deposito tramviario Apakova, che disponeva di ampi spazi aperti lungo la ulica Šabolovskaja, di fronte a un “monumento architettonico ingegneristico” parte della cultura dell’avanguardia del VChUTEMAS in quanto le sue coperture erano state disegnate da Šuchov. L’idea di Jurij Pavlovič era che il deposito tramviario Apakova (noto anche come Zamoskvorečnij) con le sue coperture doveva in qualche modo essere protetto, e bisognava per questo affiancarvi una funzione culturale. Andai subito a vederlo e a fare un rilievo fotografico.

Il programma del seminario progettuale “VChUTEMAS 100 anni. Spazio, progetto, insegnamento” si è svolto seguendo i suggerimenti di Volčok; per il Museo dell’Idea del VChUTEMAS abbiamo individuato l’area dei quartieri Jakimanka e Donskoj con la ulica Šabolovskaja dove si trova la torre Šuchov, la grande antenna della radio sovietica. È un Museo diffuso, già ricco di testimonianze materiali del VChUTEMAS (Padiglione Žoltovskij nel Parco Gor’kij, quartiere ASNOVA, Istituto Tessile, collezioni della Nuova Tret’jakovka), e articolato in diversi punti tra i quali le due opere di Šuchov del deposito Apakova e della torre della radio.

A metà del 2021, con nostro grande disappunto, il deposito Apakova è stato demolito. Avendo tuttavia già sviluppato i progetti del Museo anche per l’area del deposito Apakova abbiamo proposto provocatoriamente la ricostruzione della copertura originaria (in fondo è già successo, come vedremo più avanti) e l’uso dell’edificio come parte del sistema del Museo dell’Idea del VChUTEMAS.

Varrà la pena qui di segnalare l’ultima parte del Volume 2 degli scritti di Volčok, interamente dedicato ai problemi della conservazione dell’eredità del ‘moderno’, costituita da un’intervista e diversi saggi scritti tra il 2003 e il 2015, con osservazioni a mano a mano aggiustate rispetto all’evolversi dello stato di conservazione delle opere dell’architettura sovietica. I lettori ricorderanno il caso della parziale

⁴⁶ *VChUTEMAS-100. Spazio, progetto, insegnamento/Space, Project, Teaching*, a cura di M. Meriggi et al., Siracusa 2022.

demolizione, quasi nottetempo, nel 2001 di un'altra opera di Šuchov, il tetto del Garage Bachmetevskij di K. Mel'nikov. Grazie a un intervento tempestivo di un comitato pubblico cui presero parte Volčok e E. Nikulina, si sono salvate le murature originarie del garage mel'nikoviano e sono state ricostruite le coperture di Šuchov. Il complesso del Garage Bachmetevskij ospita oggi il "Centro ebraico della tolleranza" (Evrejskij centr tolerantnosti) di Mosca.

I testi di Volčok ci parlano appunto di un problema di coscienza collettiva, di un 'noi', ai quali alla fine è affidato il compito di mantenere viva e continuare a sviluppare e rinnovare la cultura della 'modernità' come progetto ancora in corso e descritto nei due volumi dei suoi scritti – ZDES' I VEZDE. TER' I VSEGDA (QUI E OVUNQUE. ORA E SEMPRE).

◇ *One and One Hundred Research Paths on Modernity. On the Margins of Iurii Volchok's Writings* ◇

Maurizio Meriggi

Abstract

The text presents to the Italian public the two-volume collection of writings by Iu. Volchok – architect, historian and theorist from Moscow active since the 1970s in the most prestigious research and training institutions of the USSR first, and then of the Russian Federation. His writings are presented following the thematic areas touched on in the book – from the history of building structures and the history of art and architecture to the problems of preserving the legacy of the avant-garde and modernity in Russia. The introduction to his theoretical research is accompanied by a chronicle of the author's personal experience of collaborating with Iu. Volchok from 1993 to 2020 in a series of exhibition projects and publications on the Soviet avant-garde and its legacy. The chronological narrative of the projects witnesses the vicissitudes and the development of scientific interest in the architectural culture of the Soviet avant-garde in Russia and Italy over the last thirty years.

Keywords

Soviet Avant-garde, Soviet Architecture, Conservation of Monuments of Contemporary Architecture, Criticism and Theory of Contemporary Architecture.

Author

Maurizio Meriggi (1963) teaches architectural and urban composition at the AUIC School of the Politecnico di Milano and is a member of the Department of Architecture and Urban Studies of the same university and the Doctoral Board of the curriculum in Architectural Composition of IUAV. He has been the curator of several exhibitions on figures of architects of the Soviet avant-garde (*Konstantin S. Melnikov and the Construction of Moscow*, Triennale di Milano 1999; *Una città possibile. Architetture di Ivan Leonidov 1926-1934*, Triennale di Milano 2008). Recently he has been investigating other aspects of Soviet architectural legacy (*The Colour in Architecture and the Teaching of "Colour" Composition in VKHUTEMAS/VKHUTEIN*, 2020; *Arte e architettura tatara in Crimea. Scritti di Moisej Ginzburg*, 2022; *VKhUTEMAS 100. Space, Project, Teaching*, 2022; *Old and New. Delving into the Origins of Collectivization*, 2023; *Moisej Ja. Ginzburg architetto e teorico costruttivista e il suo insegnamento al VChUTEMAS-VChUTEIN*, forthcoming).

Publishing rights

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



© (2023) Maurizio Meriggi

Angelo Maria Ripellino letto da giovani studiosi: due tavole rotonde per il centenario (1923-2023)

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 357-393 ◇

RIPORTIAMO in queste pagine di “eSamizdat” la trascrizione degli interventi e delle discussioni che hanno animato l’evento dottorale per il centenario della nascita di Angelo Maria Ripellino, tenutosi il 15 dicembre 2023 presso la Sapienza – Università di Roma. Vi hanno partecipato giovani slavisti e germanisti del Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali e del Dipartimento di Lettere e Culture Moderne, presentando sei casi di studio diversi per oggetto e angolo di osservazione, ma uniti dalla volontà di confrontarsi su e con Ripellino, ripensando la sua eredità di intellettuale, studioso, traduttore e poeta alla luce dei successivi sviluppi del dibattito sulle culture slave. Per non tradire lo spirito dialogico dell’iniziativa si è deciso, all’atto di fissare su carta le relazioni, di conservarne il carattere contingente e ‘incompiuto’ (cioè aperto a repliche, obiezioni e approfondimenti), riducendo al minimo le note e i rimandi bibliografici. È questa allora la sede per rimarcare l’accurato lavoro di rilettura dei testi critici ripelliniani che ha impegnato il gruppo nelle settimane preparatorie all’evento e ha condotto all’individuazione dei temi qui presentati. Riflessioni nate attorno a due macro-categorie interpretative – “Eredità e canone” e “Poetica e stilistica” – che danno il nome alle tavole rotonde. La prima, moderata da Paola Ferrandi, si propone di riflettere retrospettivamente sull’apporto di Ripellino alla costruzione della nostra percezione delle letterature e dello spazio slavo: il lavoro alle antologie e il loro influsso dentro e fuori l’accademia; il rapporto con gli editori italiani e le questioni di politica culturale; l’opposizione al regime sovietico e al canone realsocialista; il contributo alla riabilitazione e alla fortuna in Occidente degli scrittori non allineati o dimenticati. La seconda, moderata da Maria Teresa

Badolati, ci invita invece a guardare più da vicino nel laboratorio di Ripellino-scrittore: il suo ruolo di innovatore nel campo della ricerca e della scrittura scientifica; la sua sperimentazione di forme e generi intermedi fra saggistica e poesia/narrativa, la sua attività di traduttore e le scelte ad essa correlate. La trascrizione degli interventi che seguono si deve agli autori stessi, mentre il dibattito al termine delle due sessioni è stato registrato dalle rispettive moderatrici; Alberto Pontiroli, infine, ha curato la fase finale di revisione dei testi.

Emilio Mari

EREDITÀ E CANONE

Luca Veronesi, *Deržavin: un’anomalia settecentesca nel Novecento di Ripellino*

Innanzitutto, vorrei partire dalla definizione di ‘anomalia’ che è nel titolo di questo intervento. Per approcciare l’eredità critica e l’impatto lasciato sul canone russo tradotto in italiano da parte di Angelo Maria Ripellino, ho scelto una prospettiva un po’ obliqua, indagandone un saggio anomalo rispetto alla produzione critica di Ripellino. Il suo nome è infatti legato a doppio filo con il Novecento, con il primo, specialmente per quanto riguarda la letteratura russa, con il Novecento delle avanguardie. Del resto, Angelo Maria Ripellino è colui che ha portato in Italia, traducendoli, Majakovskij, Blok, Esenin. Invece ho scelto di occuparmi di un saggio dedicato a un poeta del XVIII secolo che si chiama Gavrila Deržavin, e che Ripellino analizza e studia in un saggio molto importante. Il contributo fu inizialmente

pubblicato nel 1961 con il titolo *Rileggendo Deržavin*¹, poi incluso nella collezione di scritti *Letteratura come itinerario meraviglioso* nel 1968, con il titolo cambiato in *Variazioni sulla poesia di Deržavin*². È anomalo che una persona legata così a doppio filo con il Novecento vada così all'indietro nel tempo, praticamente nella storia più remota della letteratura russa, visto che la civiltà letteraria propriamente russa comincia nel XVIII secolo.

Il Settecento, dunque, sembrerebbe una terra straniera per Ripellino, un luogo appunto anomalo in cui trovare un suo contributo critico. Va anche considerato che il lavoro di Ripellino su Deržavin è veramente un *unicum* nel panorama accademico italiano anche per l'epoca. Iniziando a esplorare meglio il tema di questa tavola rotonda, ovvero il rapporto fra Ripellino e il canone della letteratura russa in Italia, potremmo guardare alle antologie, che sono una cristallizzazione del canone letterario o un tentativo di crearlo. Parlo delle antologie coeve o leggermente precedenti al lavoro di Ripellino: nessuna di esse riporta alcuna traduzione o studio critico o commento su Deržavin.

Ad uso dei non russisti presenti fra il pubblico, Deržavin è un poeta in realtà molto importante nella storia letteraria russa, perché rappresenta un collegamento fra gli albori della poesia russa, ancora molto influenzata dai modelli del classicismo francese, con una rigida separazione degli stili, e la poesia del cosiddetto secolo d'oro, Puškin *in primis*, che invece trova una dimensione del verso più propriamente calata nel contesto culturale e linguistico russo. Quindi questo poeta è fondamentale perché è un poeta di transizione verso una letteratura il cui valore è già riconosciuto più unanimemente sia in Italia che, più in generale, in Occidente.

Tornando alle antologie, ne *Le più belle pagine della letteratura russa* di Ettore Lo Gatto, del 1954, c'è solo tradotto un brano da *Cepi* [Le catene], una lirica del 1798. Invece Renato Poggioli, ne *Il fiore del verso russo*, parla di Deržavin nell'*excursus*

storico che apre l'antologia, ma come rappresentante della poesia del XVIII secolo preferisce inserire fra i testi un'ode di Lomonosov, che invece è il rappresentante di quella poesia fortemente influenzata dal classicismo francese di cui vi dicevo prima. E comunque questo *Rileggendo Deržavin*, o *Variazioni sulla poesia di Deržavin*, a oggi rimane uno dei pochi studi sull'autore contenente traduzioni di suoi brani poetici, tant'è che, sempre prendendo ad esempio un'antologia tra le più recenti, quella del 2004 *Poesia straniera russa* a cura di Stefano Garzonio e Guido Carpi³, sia nell'introduzione⁴ che nel profilo critico che precede la sezione dedicata a Deržavin⁵, viene ancora citato il saggio di Ripellino e le sue parziali traduzioni, insieme a quelle di Laura Satta Boschian⁶ e Claudio Maria Schirò⁷, per essere corretti.

Il fatto che questo saggio sia un'anomalia nell'orizzonte critico ripelliniano, tuttavia, non vuol dire che Ripellino non avesse padronanza dell'argomento; anzi, dimostra una padronanza molto, molto concreta dell'evoluzione della poesia di Deržavin e del contesto storico-sociale in cui si colloca. Già il fatto che nel 1961, quando in Italia sia a livello di pubblico che di accademia ancora non era presente una lettura di Deržavin, Ripellino se ne esca con un saggio che reca nel titolo la parola *Ri*-leggendo, denota in maniera piuttosto evidente una sua precedente conoscenza dell'opera del poeta di Kazan'. Da questo possiamo innanzitutto dedurre che uno studio della biografia dell'opera di Deržavin fosse una parte integrante dei corsi di letteratura russa che si tenevano all'epoca in cui Ripellino era studente universitario, specialmente da Ettore Lo Gatto, maestro di Ripellino a cui è dedicato il saggio in esame. In questo modo si può ragionare non solo su come Ripellino contribuisca a creare un canone della letteratura russa, ma anche su come si confronti con il canone (accademico, in questo caso) stabilito dai suoi predecessori.

La conoscenza della parabola poetica di Deržavin

¹ A. M. Ripellino, *Rileggendo Deržavin*, Roma 1961.

² A. M. Ripellino, *Variazioni sulla poesia di Deržavin*, in Idem, *Letteratura come itinerario meraviglioso*, Torino 1968, pp. 15-37. Tutte le citazioni dal testo sono tratte dalla presente edizione.

³ S. Garzonio – G. Carpi, *Poesia straniera russa*, Roma 2004.

⁴ Ivi, p. 21.

⁵ Ivi, p. 184.

⁶ L. Satta Boschian, *L'illuminismo e la steppa*, Roma 1994.

⁷ G. Deržavin, *Poesie*, traduzione di C. M. Schirò, Palermo 1998.

si riflette anche nell'organizzazione del saggio, pur rifuggendo un'interpretazione storico-biografica dell'opera di Deržavin e strutturandolo invece in cinque sottosezioni, corrispondenti ad altrettante linee tematiche. Lontano, quindi, da una visione d'insieme, l'ordine delle cinque variazioni segue tuttavia perfettamente l'evoluzione della poesia di Deržavin. Il saggio di Ripellino procede dalla poesia civile o patriottica degli anni Ottanta/primi Novanta del XVIII secolo, dove dominano il panegirico, l'impegno civile e l'intento pedagogico, in conformità con il ruolo auto assegnatosi di 'pungolo' di sovrani e potenti. Faccio riferimento alle sezioni che si chiamano *La morte e gli emblemi*, *Le cascate e i grandi della Terra* e *Gli ammaestramenti della lanterna*. Proceede poi a concentrarsi sul progressivo emergere della linea che in russo viene spesso definita anacreontica, ovvero volta a celebrare i piaceri della vita, il pasto, il cibo (nella sezione *L'ora del pranzo*) e infine analizza le tematiche del periodo senile (nella sezione *Una vecchiaia tranquilla*).

Proprio a testimoniare, tra l'altro, l'importanza anche successiva che ha avuto questo studio su Deržavin, secondo me si può individuare, a partire proprio da *L'ora del pranzo*, che forse è la più evocativa fra le *Variazioni*, l'emergere di un piccolo filone accademico. Tra i pochi studi in italiano su Deržavin spiccano infatti quelli sul tema del cibo: ce n'è uno di Stefano Garzonio, *Gavriil Deržavin: la poesia delle vivande*⁸, e uno di Paola Ferretti, *La convivialità a Deržavinia*⁹, proprio entrambi dedicati al tema del cibo, al tema del convivio. Entrambi dichiarano esplicitamente la loro ascendenza ripelliniana, quello di Ferretti anche nel titolo: Deržavinia è un toponimo coniato da Ripellino proprio in occasione della sezione *Una vecchiaia tranquilla*, dove esclama: "Ah, l'eden noioso di questa Deržavinia!"¹⁰. Questa è anche una testimonianza sia della vitalità anche del linguaggio critico ripelliniano, sia di quanto le *Variazioni* continuino a essere influenti

ad oggi.

Dunque, che tipo di lavoro fa Ripellino su questo autore così apparentemente distante dalla sua sensibilità? È un lavoro in cui il verso deržaviniano appare costantemente rifratto, appunto variato, come suggerisce il titolo. Non viene quasi mai collocato all'interno della propria epoca, ma sempre proiettato verso epoche differenti. Per esempio, viene proiettato all'indietro, verso il barocco. Ripellino, in come viene affrontato il tema della morte in Deržavin, individua le ascendenze delle *dances macabres* barocche, specialmente di ambiente boemo, a testimoniare la natura ibrida russo-boemistica (e anche oltre) del suo sguardo critico e del suo profilo di studioso. Ma non si risparmia neanche reminiscenze iconografiche dei pittori fiamminghi (Rubens è spesso citato). E soprattutto individua l'influenza di Ossian su Deržavin, che naturalmente ha avuto moltissima fortuna nelle lettere russe, come Ripellino stesso esplicita. Ma contemporaneamente proietta il verso deržaviniano anche in avanti, verso il 'suo' Novecento. Vi cito direttamente dal saggio di Ripellino: "La pittoricità esorbitante, gli scenari fiamminghi di queste odi avranno un gran seguito nelle lettere russe: se ne scorgono tracce persino nei lirici del nostro secolo: in Brjusov, in Chlěbnikov, in Bagrickij, in Zabolockij, e ancor oggi in Andréj Voznesenskij"¹¹.

I riferimenti più sviluppati a Deržavin nell'opera critica ripelliniana, anche oltre le *Variazioni*, tendono dunque a indicarlo come origine di una linea poetica che dura fino al Novecento, tanto caro ad Angelo Maria Ripellino. Il primo è Majakovskij, naturalmente. Nonostante venga citato solamente *en passant* per quanto riguarda le *Variazioni*, l'utilizzo di immagini e parole majakovskijane per descrivere, ad esempio, la morte in Deržavin, suggerisce comunque una continuità fra i due poeti. Ripellino ritorna con maggiore chiarezza su questa continuità in *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*. Cito: "quanto poi al luogo comune che il Futurismo non si innesti nella tradizione russa, occorre ricordare che Majakovskij risale per la sua eloquenza alle odi di Deržavin"¹². L'osservazione, secondo me, è derivata

⁸ S. Garzonio, *Gavriil Deržavin: la poesia delle vivande*, "Semicerchio", 2015, 52, pp. 34-40.

⁹ P. Ferretti, *La convivialità a Deržavinia*, in *Sull'amicizia/O družbe. Storie di artisti, scrittori e poeti per Claudia Scandura*, a cura di O. Discacciati – E. Mari, Roma 2018, pp. 69-81.

¹⁰ A. M. Ripellino, *Variazioni*, op. cit., p. 35.

¹¹ Ivi, p. 31.

¹² A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*,

da Tynjanov, che esplicita il medesimo parallelismo in *Promežutok* [Intervallo] del 1924¹³.

Poi abbiamo Chlebnikov. I versi di Chlebnikov vengono inclusi all'interno di *Rileggendo Deržavin* attraverso una giustapposizione dell'ode di Deržavin *Priglašenje k obedu* [Invito a pranzo] con il poemetto di Chlebnikov *Tri obeda* [Tre pranzi], mostrando quanto Chlebnikov riscriva l'iconografia alimentare di Deržavin, riprendendone persino la tavolozza dei colori, i prosciutti gargantueschi, queste tavole riccamente imbandite. E conseguentemente dietro a Chlebnikov viene anche Zabolockij. Sempre in *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, vi cito:

Il curioso è che Zabolockij trasferisce questa realtà lercia e volgare nelle forme dell'ode settecentesca, cambiando addirittura in sirene mitologiche le squaldrine che ballano il foxtrot. La sintassi slegata e infantile delle sue strofe deriva dalla scrittura sconnessa di Chlebnikov, ma attraverso Chlebnikov egli riprende lo stile aulico del XVII secolo, rendendo con austere cadenze che riecheggiano Deržavin le espressioni e gli atteggiamenti dei filistei della NEP¹⁴.

Quindi, vedete quanto sia forte per Ripellino il senso dell'evoluzione della poesia russa a partire da Deržavin, nei cui versi individua il punto d'origine di una certa iconografia, di un certo modo di esprimersi che rimane vivo fino al XX secolo. Poi vengono citati direttamente gli immaginisti, Esenin e Mariengof *in primis*. Vi leggo direttamente cosa scrive in nota Ripellino:

Simili espressioni prosaiche non sono rare nei testi di Deržavin. In *Vel'moža* (Il patrizio) egli osserva: 'l'asino resterà sempre un vero asino, anche se tu lo coprirai di stelle' e in *Želanie zimy* (Desiderio dell'inverno), con accenti degni di Mariengof, di Esenin e in genere degli immaginisti, raffigura l'Autunno (in russo *Osen'* è femminile), mentre, 'alzatasi dinanzi a noi la gonna, si mette a pisciar piogge come fiumi'¹⁵.

Quindi, vedete ancora come Ripellino sia puntuale, anzi, focalizzato sull'individuare le linee che collegano la poesia di Deržavin alla poesia del Novecento, che però non si fermano agli autori nominati

nelle *Variazioni*. Mi sentirei di integrarlo innanzitutto con un riferimento al 'mio' Platonov, l'autore di cui mi occupo, che in più occasione ritorna ai versi dell'ode *Na smert' knjazja Meščerskogo* [In morte del principe Meščerskij]. Aggiungerei anche Chodasevič, che sicuramente è una fonte importante per Ripellino in quanto autore di una splendida (e romanzata) biografia di Deržavin, e comunque dichiarato seguace del poeta del Settecento, cosa che Ripellino rileva anche nel brano che dedica a Chodasevič nell'introduzione alla sua *Poesia russa del Novecento*¹⁶. Ma anche Mandel'stam, per esempio, con la sua *Grifel'naja oda* [Ode d'ardesia], che germina dagli ultimi versi lasciati da Deržavin su una lavagna; e infine Rozanov, autore in *Okolo cerkovnyh sten* [Accanto alle mura della chiesa] di una rilettura proprio dell'ode *In morte del principe Meščerskij*, a cui Ripellino ritorna parlando proprio di Mandel'stam. Vi leggo:

Scorre nelle sue [di Mandel'stam, N.d.A.] carte il ricordo d'un verso emblematico del settecentesco Deržavin nell'ode *In morte al principe Meščerskij* 'Dov'era un desco di vivande or è una bara', verso che enuncia, secondo Rozanov, 'la certezza che non sono gli uomini, ma anche le civiltà sono mortali'¹⁷.

Appare chiaro, dunque, da questo piccolo *excursus* sul saggio su Deržavin che è l'immagine a essere l'elemento di fondamentale novità, modernità e vitalità dei versi di Deržavin. A partire da questo assunto, possiamo individuare in maniera più limpida quale operazione Ripellino compia nel suo 'rileggere' Deržavin. L'idea di base sembrerebbe quella di effettuare una separazione dalla 'farragine'¹⁸, come la definisce nell'introduzione, ovvero da tutto quell'impianto odico-panegirico, con i suoi artifici retorici ereditati dal neoclassicismo francese, dagli elementi più vividi, più innovativi e più vitali del verso e del corredo iconografico di Deržavin, che esercitano il loro fascino anche due secoli dopo. Lo dice esplicitamente. Vi leggo due citazioni che, secondo me, sono importanti proprio per capire la natura di questo saggio e questa idea di voler separare il vecchio e lo stantio dal nuovo, dal vitale, dal moderno:

Torino 1959.

¹³ Ju. Tynjanov, *Promežutok*, in Idem, *Poëtika, Istorija literatury, kino*, Moskva 1977, pp. 175-176.

¹⁴ A.M. Ripellino, *Majakovskij*, op. cit., p. 172.

¹⁵ Idem, *Variazioni*, op. cit., p. 31.

¹⁶ Idem, *Poesia russa del Novecento*, Parma 1954, p. XLV.

¹⁷ Idem, *Note sulla prosa di Mandel'stam*, in Idem, *Iridescentze*, Roma 2020, p. 526.

¹⁸ Idem, *Variazioni*, op. cit. p. 5.

Così sempre in Deržavin. Splendidi quadri carichi di colori (le descrizioni, ad esempio, del pavone, della nube, del tuono, dell'arcobaleno) sono soltanto preamboli di fastidiose parabole, cappelli di digressioni retoriche, in cui egli dà sfogo alla sua ansia di ammaestrare, al suo gusto degli emblemi e dei moralismi. Temendo di concedere troppo al diletto e vagheggiando l'utilità della poesia, egli sciupa con inserti didattici suggestive aperture¹⁹.

Chi frequenta Deržavin, si abitua al fuoco di fila dei suoi moralismi come al brontolio di un samovar. Egli deve estrarre da cumuli di fervorini e sentenze gli squarci di vera poesia. La pazienza gli farà trovare anche nell'ode sulla lanterna [*Fonar'*] momenti di vivida lirica fra il tedio dei paradigmi²⁰.

Vorrei chiudere questo mio intervento parlando dei silenzi di Ripellino. Fra i temi esplorati in questo saggio, secondo me, ci sono due grandi assenti. Il primo è Puškin: d'altronde Deržavin è noto anche per essere un personaggio del mito puškiniano, co-protagonista dell'episodio in cui Puškin, durante l'esame di liceo a Carskoe Selo legge *Vspominanija v Carskom Sele* [Ricordi a Carskoe Selo] davanti a Deržavin. È un momento altamente simbolico in cui il vecchio grande poeta passa il testimone al giovane, futuro grande poeta; quindi, è un elemento importante di un impianto mitologico che è legato a doppio filo alla figura di Deržavin e ai suoi studi, specialmente in Russia. Ripellino sceglie completamente di soprassedere su questo elemento, preferendo concentrarsi sugli elementi di continuità che legano poesia del XVIII secolo e poesia del XX secolo.

La seconda grande assente è la politica, incarnata nella persona di Caterina II. Più in generale, il Deržavin politico viene fatto passare in secondo piano. Questa è l'unica citazione riservata al rapporto strettissimo che lega Deržavin all'autocrazia russa di cui si fa voce poetica:

In altri tempi Deržavin era invischiato anche lui nelle futili cose del mondo. C'era allora un pianeta (Caterina II), sfavillante di splendida luce, e attorno al pianeta girava una schiera di falsi asteroidi, i dignitari, i favoriti intriganti. Quei dignitari erano anche le sagome d'un tiro a segno satirico, su cui egli appuntava i suoi strali, per dare un risalto più grande alla maestà e alla 'purezza' di questo pianeta²¹.

E questa è la farragine che Ripellino sceglie di epurare nella sua rilettura di Deržavin, tendendo invece a darne una lettura modernizzante, vivida e vitale;

ma forse in un panorama accademico che deve ancora studiare e riscoprire, piuttosto che rileggere, Gavrila Deržavin, anche ciò che Ripellino ha scelto di scartare, e specialmente il lato politico dell'opera di Deržavin, dovrebbe essere recuperato.

* * *

Rukya Mandrile *Ripellino contro il vuoto. Pratiche ripelliniane nella decostruzione del realismo socialista*

Io sono partita proprio dalle sensazioni che mi ha sempre lasciato la scrittura di Ripellino. Quello che io personalmente ricordo quando penso alla scrittura di Ripellino, ai suoi saggi, è l'immaginario che va a creare attorno a un autore nella sua dimensione storica, sociale ma soprattutto artistica; l'attenzione al dettaglio, quindi alla metrica, alle scelte lessicali, ad esempio, ma anche quell'empatia che egli riesce a costruire con il lettore nel momento in cui si dedica anche alla descrizione dell'epoca in cui l'autore ha operato. Mi sono resa conto che questi tre aspetti, queste tre caratteristiche che per me descrivono la scrittura di Ripellino, possono essere forse fatte risalire a due elementi di tipo metodologico. Il primo lo evidenzia Alessandro Fo nella sua introduzione alla raccolta *I sogni di un orologiaio*. Secondo Alessandro Fo, infatti, il critico va a riprendere alcuni principi del metodo formale²². Il secondo elemento, invece, è un tipo di analisi di matrice sociale, ma anche psicologica, che invece si concentra proprio sulla figura dell'autore in quanto uomo. Questo approccio è quindi estremamente, a mio parere, fruttuoso nel momento in cui Ripellino si dedica a figure singole come Majakovskij e Evtušenko che sono i miei primi due *case studies*, ma anche quando invece si dedica a opere come il romanzo di Dombrovskij oppure le commedie di Havel, in cui invece l'intento è quello di descrivere appunto un'epoca.

Questo doppio metodo ripelliniano, che quindi si ancora al testo ma allo stesso tempo all'epoca, al tempo in cui l'artista ha operato, ci porta quindi a costruire una sorta di schema che Ripellino va a seguire molto spesso nel suo studio, nei suoi saggi.

¹⁹ Ivi, p. 25.

²⁰ Ivi, p. 28.

²¹ Ivi, p. 34.

²² A. M. Ripellino, *I sogni dell'orologiaio. Scritti sulle arti visive (1945-1977)*, Firenze 2003, pp. 10-11.

Uno schema che si basa su due figure differenti: da una parte abbiamo i burocrati grigi, Ripellino li chiama pennivendoli²³, e dall'altra parte abbiamo invece l'artista, lo scrittore che nel linguaggio di ripelliniano e nel suo lessico veste invece i panni del manichino dell'automa, ma soprattutto quelli del clown. Ecco, la figura del clown nell'immaginario ripelliniano è quella propria dell'artista che conosce le regole del proprio ruolo, conosce le regole della *clownerie*, ci gioca rimanendo nei propri schemi, ma anche creandone di nuovi, come vedremo nel caso di Evtušenko. In questo intervento ci troveremo ad analizzare l'immaginario che Ripellino va a costruire attorno alle figure di Majakovskij, Evtušenko e poi attraverso Dombrovskij e Havel, con l'obiettivo di mettere in luce come la costruzione fornitaci dal regime all'interno di una lettura, appunto, ideologica possa essere smontata, decostruita e come Ripellino abbia la capacità di mostrarci invece la costruzione che fanno di sé gli artisti. Partiamo quindi da Majakovskij.

Majakovskij per Ripellino è fondamentalmente rinchiuso in un simulacro, è prigioniero della statua, prigioniero della narrazione che ne fanno i burocrati della letteratura. Nel saggio *Majakovskij e i suoi critici* Ripellino dice che parlano con tono addirittura sacerdotale per ritornare a quel dogmatismo che caratterizza la narrazione, appunto, di regime. Questo dogmatismo porta anche a una *damnatio memoriae* della figura majakovskiana. Majakovskij viene completamente sradicato da quella tradizione in cui è nato, la tradizione del gruppo *Ghileja*: nel saggio *I poeti del dissenso* Burljuk viene paragonato da Ripellino per l'atteggiamento che il regime aveva costruito nei suoi confronti addirittura a un demone sulla croce. Tutto il Majakovskij futurista viene completamente eliminato, ma soprattutto, ed è ciò che Ripellino va invece a difendere, viene eliminato il periodo di collaborazione con Mejerchol'd; quindi, la parte sperimentale e la componente teatrale del primo Majakovskij, che viene ridotto alla dicitura di Stalin "il più talentuoso poeta sovietico", e viene appiattito su questa immagine. E proprio per smontare questo simulacro Ripellino cosa fa?

Si concentra sulla forza espressiva, accusa il regime sovietico di formofobia, della paura di andare a indagare invece quella che è la vera anima di Majakovskij, che secondo il critico si sviluppa e si dipana proprio attraverso le sue sperimentazioni, in particolare in campo allegorico. Addirittura, Ripellino in un saggio su Voznesenskij racconta come appunto il poeta-bardo venga invitato a ritornare, appunto, dal critico al canone majakovskiano, cercando invece di allontanarsi da quel piattume caratteristico all'epoca in cui Voznesenskij invece operava. Per liberare il poeta allora Ripellino lo fa emergere nella sua forza allegorica, nella sua forza poetica. Questa forza allegorica, però, non è una forza spontanea, è una forza anche in questo caso costruita: secondo Ripellino, Majakovskij in realtà crea un suo personaggio, il personaggio che sta nella blusa gialla, ma è anche oltre la blusa gialla, in particolare nel saggio *L'amore come protesta e rivolta*, dedicato al poema *Pro èto* [Di questo] Ripellino ha la capacità di andare a scavare nell'immaginario majakovskiano, andando a individuare quelle tematiche che attraversano l'intera produzione e che diventano caratteristiche proprio della figura che il poeta decide di creare di sé stesso. Pensiamo appunto al rapporto che il poeta crea con Dio, quella figura superomistica che diventa poi una figura tragica. Lo scontro che Majakovskij ha con il "deuccio" de *La nuvola in calzoni* e che poi ritorna nello scontro finale, invece, con gli scienziati di *Pro èto* e porta quindi alla richiesta di una sorta di resurrezione. Di questo tipo di tematica Ripellino riesce ad andare a recuperare le tracce arrivando addirittura in *Siate buffi* all'analisi della produzione teatrale di Majakovskij, quindi, ad esempio, di *Klop* [La pulce]. Ripellino opera questa liberazione di Majakovskij e gli permette di esprimersi in tutto e per tutto, non dimenticando comunque il fatto che il poeta era in realtà intimamente legato più che al regime, agli ideali della rivoluzione. Dice il critico che "il comunismo gli era connaturato e non sovrapposto", nell'introduzione al volume *Poesia russa del 900* Majakovskij viene quindi letto attraverso varie maschere, vari strati. E qualcosa di simile viene fatto anche con Evtušenko.

Con Evtušenko a mio parere Ripellino fa un'ope-

²³ Idem, *Majakovskij e i suoi critici*, in Idem, *Iridescentze. Note e recensioni letterarie (1941-1976)*, II, Torino 2020, p. 401.

razione ancora più interessante. Perché? Il poeta viene prima di tutto esposto dal critico attraverso quella che è la scelta traduttiva. In particolare, in *Nuovi poeti sovietici*, la scelta che Ripellino fa di presentarci diverse maschere, le diverse personalità di Evtušenko emerge proprio nella scelta delle poesie. Partiamo quindi dall'immagine che il critico definisce quasi di teppista alla Esenin²⁴, ma chiaramente aggiornato all'epoca di Evtušenko, quindi di un poeta che si scaglia contro il regime, ma soprattutto contro il grigiore della costruzione dogmatica sovietica. In particolare, pensiamo a un componimento come *Kar'era* [La carriera] che simboleggia proprio questo tipo di scontro. Allo stesso tempo, però, egli decide di mostrarci un poeta invece più in linea con il partito, in un componimento, come può essere *Čto delaet velikoju stranu* [Cosa rende grande una nazione]. Al di sotto di questi due strati, la maschera del teppista e il ruolo del poeta come personaggio pubblico, Ripellino ci propone altri componimenti, ad esempio, *Menja ne ljubjat mnogie* [Sono in molti a non amarmi] oppure *Zavist'* [Invidia], in cui il poeta invece costruisce un'altra immagine in sé stesso. Ed è qua che emerge il clown, emerge la capacità che il manichino ha di giocare con le regole che dominano la sua interazione con il pubblico, perché appunto Ripellino sottolinea come Evtušenko, essendo un bardo, è un poeta pienamente pubblico, che dona anche la sua intimità più profonda, quella dell'amore, ad esempio. Vive in una dimensione di ininterrotta comunicazione con l'ascoltatore e in ciò Ripellino critica Evtušenko per la mancanza di quel *labor limae* e di quell'attenzione che invece andavano a caratterizzare la forma, ad esempio, nel caso di Majakovskij. Addirittura, a un certo punto, nell'introduzione a *Nuovi poeti sovietici*, Ripellino arriva a dire che Evtušenko forse ha scritto anche troppo²⁵, avrebbe dovuto forse dedicarsi molto di più a un lavoro di attenzione formale più che alla produzione copiosa come è stata la sua. In questo frangente Ripellino, soprattutto attraverso una scelta di tipo traduttivo, ma anche di introduzione e di descrizione di quella che è stata l'attività di Evtušenko, ci dà la

possibilità di leggere un autore che riversa sé stesso nella propria *performance*, riversa sé stesso nel rapporto col pubblico, nelle sue varie narrazioni. Quella proposta dal regime, quella che lui propone al regime e quella che alla fine fa di sé stesso al pubblico, rivelando la propria interiorità, nonostante si tratti di facili rime, come dice Ripellino²⁶. Tutti questi elementi per lui sono addirittura un segno di speranza per la poesia del secondo Novecento russo, come dichiara in *Poesia russa del dopoguerra*.

Infine, gli studi invece su Dombrovskij e Havel a mio parere permettono di farci capire come Ripellino abbia la capacità di andare a esplorare delle opere estremamente vaste, cogliendone magari un aspetto singolo che però diventa allegorico dell'intero intento dell'autore di raffigurare la propria epoca. Partiamo dal romanzo di Dombrovskij *Chranitel' drevnostej* [Il conservatore del museo], romanzo in cui il protagonista è letteralmente circondato dagli oggetti, li usa per difendersi da tutto ciò che sta fuori. Fuori cosa c'è? Fuori c'è un clima di isteria, di sospetto, di ansia, caratteristico delle purghe del 1938. Su quello che è l'elemento formale, l'elemento stilistico, Ripellino praticamente nel saggio non si sofferma²⁷, ma decide di raccontarci un singolo aneddoto secondario, decisamente secondario rispetto alla trama, piuttosto semplice: si dice che un boa sia sfuggito allo zoo e stia gironzolando per il *kolchoz* locale (siamo ad Almaty nel caso del romanzo di Dombrovskij). Si scopre in realtà che questo enorme boa, questo rettile spaventoso, è un serpentello molto piccolo e decisamente innocuo. Partendo da questo aneddoto, che è il centro dell'analisi di Ripellino, il critico fa emergere l'intero intento dell'autore, che è proprio quello di denunciare il potere che ha la parola, il potere che ha la costruzione, appunto, il vuoto che si cela dietro questo tipo di narrazione. Il grande boa in realtà è solamente un serpentello. Allo stesso tempo, vuole sottolineare il potere che ha il vuoto, il potere che ha la narrazione sul vuoto, perché il protagonista si difende da questo clima di isteria che è un clima in realtà elettrico, attivo, il che porta i personaggi attor-

²⁴ Idem, *Nuovi poeti sovietici*, Torino 1969, p. 21.

²⁵ Ivi, pp. 21-22.

²⁶ Idem, *Iridescenze*, op. cit., p. 420.

²⁷ Riporto il titolo del saggio: *Da un museo a un collegio*, in ivi, pp. 469-471.

no a lui, personaggi secondari del romanzo, ad agire in maniera grottesca, guidati da questo sentimento quasi collettivo.

Qualcosa di molto simile avviene nel saggio, invece, dedicato ad Havel, *L'alfabeto del burocrate*. In questo caso Ripellino si dedica al punto centrale del dramma di Havel *Il memorandum*, ossia l'introduzione di un linguaggio artificiale in ambito burocratico che abbia lo scopo di andare a eliminare tutte quelle ambiguità, quelle sfumature di significato proprie invece di una lingua naturale. Ciò che avviene nel dramma è che ovviamente questo linguaggio, una volta introdotto, viene utilizzato attivamente come una lingua naturale e va a riacquisire tutte queste ambiguità e nemmeno l'introduzione di un ulteriore linguaggio invece di carattere di comprensivo, riesce effettivamente ad apportare migliorie all'apparato burocratico. Di nuovo, Ripellino si sofferma su questo elemento, quello del linguaggio e sul vuoto che si porta dietro: è un linguaggio fundamentalmente inutile, non riesce a portare nessun cambiamento, nulla. Anzi, di contro, durante l'intero dramma Ripellino sottolinea come i personaggi secondari non fanno altro che lasciare continuamente la scena in cerca di cibo, in cerca quindi di una soddisfazione che sia prima di tutto legata ai propri bisogni di tipo biologico. Il linguaggio secondo Ripellino, nella produzione di Havel, poi, si amplia come tema anche ai tipogrammi, rappresentazioni che hanno sì una componente figurativa, ma che in realtà si trovano poi in contraddizione con il proprio contenuto, rivelando questo scarto, appunto il vuoto che ritorna poi nel saggio su Havel, nell'analisi che egli propone de *La festa in giardino*. Questa festa in realtà è completamente distaccata dal mondo reale ed è costituita da quell'insieme di regole, di interazioni che dominano il rapporto del poeta, ma anche del cittadino con il contesto di regime in cui egli, appunto, si trova. Il protagonista finisce per giocare la parte del carrierista, come dicevamo prima, criticato da Evtušenko. Di nuovo vediamo come Ripellino, partendo dalle tematiche, riesca a decostruire l'intero mondo che viene denunciato all'interno delle opere Dombrovskij e Havel, concentrandosi sul testo: dice infatti Ripellino che “la caricatura di Havel ha una

sostanza acustica”²⁸. Questo “acustico” a mio parere può essere interpretato in due modi, può essere legato proprio alla valenza della lingua, il Ptydepe, il linguaggio introdotto ne *Il memorandum* di Havel. Ma avere sostanza acustica significa anche in un linguaggio che questo rimane nell'aria e per aria non è veramente ancorato alla realtà e non si lega mai a essa, influenzandola.

Quindi questo è il metodo che ritengo Ripellino utilizzi nei suoi scritti, ma qual è lo scopo di questo metodo? Dove vuole arrivare Ripellino? In questo caso, a mio avviso, sono fondamentali due saggi *Certi critici sovietici* e *I miei amici sovietici*, contenuti nel primo volume della raccolta di saggi *Iridescentze*. Si tratta di saggi che possono essere letti quasi come una sorta di manifesto ripelliniano, in cui il critico sottolinea un principio fondamentale, a mio parere, quello della *slovodnevnost'*, ossia la capacità che ha un testo, e quindi un autore, di essere testimone della propria epoca in maniera spontanea, rimanendo intimamente legato, appunto, a essa. E ciò che fa Ripellino è proprio far emergere questa qualità del testo, una qualità che va oltre le narrazioni, va oltre alla narrazione di regime e va oltre la narrazione che gli autori fanno di sé stessi, perché essa è parte della *slovodnevnost'*, è parte della loro capacità di vivere la propria epoca. In questi saggi, oltretutto, Ripellino si lamenta del fatto che non gli basterebbe tradurre semplicemente gli autori come ha fatto con Evtušenko in *Nuovi poeti sovietici*, ma è fondamentale appunto creare un ponte, creare una nuova narrazione. Ripellino punta e rinarrare i propri artisti, andando oltre le etichette di pessimista e ottimista. Ad esempio, dice il critico che “vi sono alcuni che si aggrappano a stinte etichette, ma la poesia lavora oggi con forte appiglio alla concretezza”²⁹, ed è questo tipo di concretezza che lui va a ricostruire, a rivelare. Una concretezza che sta oltre il vuoto legato alle costruzioni proposte dal regime, le quali vengono decostruite e viene mostrato il nulla che vi sta dietro e questo nulla viene riempito. È questo che fa Ripellino: riempire il nulla. E quindi cosa fa?

²⁸ Ivi, p. 512.

²⁹ Idem, *Iridescentze. Note e recensioni letterarie (1941-1976)*, I, Torino 2020, p. 338.

Libera Majakovskij dal simulacro, ci mostra tutte le maschere di Evtušenko e ci dimostra come sia Havel che Dombrovskij utilizzino la loro forma, quindi il loro testo, proprio allo scopo di narrare l'epoca in cui essi vivono. Attraverso questi mezzi, il critico ha la capacità di riempire questo vuoto, riempirlo con la persona che ha vissuto l'epoca, l'autore in quanto uomo del proprio tempo, ma soprattutto con quella che è l'epoca stessa. Tornando quindi all'inizio sono questi, secondo me, gli elementi che portano a Ripellino a essere ancora affascinante oggi, nonostante la forma ripelliniana, la sua poeticità e la sua capacità di creare questa grande empatia con il lettore, possa forse essere considerata in questo momento storico in un certo qual modo ridondante. Ripellino, in certi saggi, appunto finisce per dimostrare uno o due punti, quando avrebbe magari la possibilità di dimostrarne ancora di più. Però quell'uno o due punti che ci va a dimostrare sono proprio quelli contenuti, quelli in cui noi intravediamo l'autore, oppure l'epoca, oltre il vuoto.

* * *

Marta Belia e Angela Mondillo, *Il Ripellino boemista e la singolarità dei suoi studi su Halas e Holan*

I. (Marta Belia, Angela Mondillo) Il nostro intervento mira a mostrare come Angelo Maria Ripellino abbia impresso nel dialogo tra cultura ceca e italiana una traccia indelebile. A partire dalla seconda metà degli anni Quaranta, in qualità di giovane studioso, comincia a frequentare regolarmente Praga. Al 1946 risale il suo primo viaggio in Cecoslovacchia, durante il quale tiene numerose conferenze sulla poesia italiana moderna presso l'Istituto italiano di cultura, diretto all'epoca da Ettore Lo Gatto (1890-1983), di cui, come già detto in precedenza, Ripellino era allievo. In questo contesto, conosce Ela Hlochová, studentessa di studi romanzi che diventerà sua moglie un anno dopo, nel 1947; insieme tradurranno in italiano vari autori della letteratura ceca. Durante il suo successivo soggiorno a Praga, Ripellino lavora per un periodo presso la Facoltà di Filosofia dell'Università Carolina come insegnante di italiano. Qui approfondisce la conoscenza della lingua e

della letteratura ceca e ha l'opportunità di incontrare molti dei suoi rappresentanti. Con l'artista e poeta Jiří Kolář e gli altri membri del postavanguardia Gruppo 42 instaura un'amicizia profonda. Proprio a loro e a Ela dedica il primo libro che inaugura la sua carriera accademica di boemista, *Storia della poesia ceca contemporanea*, pubblicato a Roma nel 1950 dalle Edizioni d'Argo in sole 400 copie numerate. Nell'opera sono approfonditi tre decenni cruciali nello sviluppo della poesia ceca del XX secolo, dall'immediato primo dopoguerra fino alla fine del '49, e presenta anche autori che non erano sconosciuti in Italia, specialmente nel campo degli studi slavi, dove nel periodo tra le due guerre grandi slavisti, come Ettore Lo Gatto, Arturo Cronia e Wolfango Giusti, si erano già occupati di cultura ceca. *Storia della poesia ceca contemporanea* tratteggia in relativa completezza i fenomeni legati alla poesia, soprattutto propone una ricostruzione dello sviluppo dell'avanguardia, offrendo un'immagine plastica e tangibile dello stretto legame tra arte e letteratura, caratteristico delle correnti avanguardistiche, non solo ceche. Del resto, il libro si apre con un capitolo intitolato *Il cubismo a Praga* e contiene diciannove riproduzioni di opere pittoriche e grafiche che non sono da considerare un mero apparato illustrativo, in quanto l'intero trattato si svolge sotto il segno dell'avanguardia, di cui Ripellino si occupa anche nei suoi studi di letteratura russa. Traspare qui la concezione di arte come un linguaggio universale, in cui si dipana l'intricata commistione tra arte figurativa, poesia e teatro. Si tratta di un lavoro di straordinaria importanza per la capacità di mettere in luce l'evoluzione in itinere della creazione artistica presente nell'universo culturale ceco, in un momento in cui l'ideologia totalitaria ha il controllo sulla sfera artistica. Il dibattito politico che, nel periodo della Terza Repubblica cecoslovacca (1945-1948), vedeva un'attiva partecipazione di intellettuali, scrittori e artisti, impegnati anche in istituzioni importanti, si conclude con il colpo di Stato del febbraio 1948. Ciò nonostante, Ripellino riesce a cogliere la contemporaneità più immediata della scena culturale praghese e a farne una ricostruzione dettagliata e originale, derivata sia dai suoi studi sia dal contatto

personale ed epistolare con molti artisti e intellettuali cechi, fonte di primo piano dello slavista. La mole considerevole di informazioni aggiornate, quasi inedite, presenti nel testo deriva proprio da questa corrispondenza, che è stata pubblicata a Praga nel 2018 nell'edizione critica a cura di Annalisa Cosentino, dal titolo *Do vlasti české*. La struttura di *Storia della poesia ceca contemporanea* non aderisce in modo omogeneo a un approccio critico sistematico. Alcune sezioni risultano più articolate rispetto ad altre e questa disomogeneità non solo riflette le preferenze personali dell'autore, mai nascoste durante il suo percorso, ma mette in risalto la notevole abilità con cui Ripellino riesce a studiare, valutare e sintetizzare una considerevole quantità di testi poetici e analisi critiche in poco tempo.

L'importanza di Ripellino come mediatore tra la cultura ceca e quella italiana diventa poi evidente nel periodo in cui inizia a raccontare ai lettori l'inizio, lo sviluppo e il crollo della Primavera di Praga attraverso testi su eventi politici e altri temi di cultura, recensioni teatrali e articoli frutto della sua attività di corrispondente da Praga per il settimanale "L'Espresso". Gli articoli di Ripellino sono la prova di quanto profondamente si sia abituato allo spazio ceco e di come abbia saputo registrare con precisione i cambiamenti nel clima politico. Anche grazie ai suoi reportage, il processo di rinascita cecoslovacca viene seguito con grande interesse in Italia, dove i comunisti erano il secondo partito. Tra gli anni Sessanta e Settanta vengono pubblicate numerose traduzioni, articoli e saggi dedicati alle diverse sfere della cultura ceca, tra le quali spicca quella cinematografica. Come scrive lo stesso Ripellino in una lettera del 1966 al critico letterario e collaboratore della casa Einaudi Guido Davico Bonino, con il successo internazionale della *Nová Vlna*, ovvero la *nouvelle vague* cecoslovacca, esplose "la moda delle cose cecoslovacche nel mondo"³⁰. All'entusiasmo dilagante segue poi l'arezza causata dalla notizia dell'invasione sovietica nell'agosto 1968. Ripellino continua in maniera regolare a scrivere i suoi reportage finché con l'affermarsi della normalizza-

zione, la conseguente repressione non lo risparmia e lo slavista è costretto a lasciare Praga senza poter più rientrare. L'ultimo soggiorno in Cecoslovacchia risale all'aprile del 1969, in occasione di una serata di poesia organizzata in suo onore. L'ultimo articolo de "L'Espresso" è datato 1973. Nello stesso anno esce il suo libro più famoso, *Praga magica*, emblema del suo simbolico ritorno nella città boema. Come emerge dal confronto con gli articoli scritti per il settimanale, la trama in *Praga magica* è condizionata dal trauma del '68: il malessere degli anni Sessanta annebbia l'euforia che si avverte nei primi articoli. Anche se nel testo mancano alcuni importanti momenti positivi e costruttivi della storia ceca, questa omissione non toglie valore all'opera in quanto è da considerarsi come un saggio poetico e non un trattato storico. Nel libro Ripellino ritrae un'immagine sorprendentemente coerente di Praga come fenomeno culturale specifico nel quale riconosce la coesistenza tra cultura ceca, tedesca ed ebraica mostrando come queste componenti partecipino, pur con motivazioni diverse, a un patrimonio comune di temi e simboli.

Uno dei principali nuclei tematici della *Praga magica* di Ripellino è il barocco. L'idea centrale nell'interpretazione di Ripellino che esista una tradizione barocca nella letteratura e nella poesia ceca del XX secolo, era stata espressa e documentata dal critico letterario František X. Šalda negli anni Trenta. Nella Cecoslovacchia comunista l'argomento cessò di essere attuale e studiato in quanto malvisto dal regime. Occorre, dunque, rimarcare il merito di Ripellino nell'aver portato avanti gli studi sulla tradizione barocca nella poesia ceca contemporanea sotto la significativa influenza del contributo del Šalda. Tuttavia, se si intraprende la strada che Ripellino ha tracciato per la poesia ceca senza avere gli strumenti adeguati, si rischia di entrare in contatto con un solo volto di questa ricca tradizione poetica. L'importanza del suo ruolo di scopritore e mediatore, seppur attuato attraverso un processo intriso di predilezioni proprie dell'autore, resta comunque per noi indiscutibile. Bisogna però evidenziare che l'inclinazione all'utilizzo di un tratto poetico-interpretativo pregno di elementi barocchi conduce a un'esegesi

³⁰ A. M. Ripellino, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, a cura di A. Pane, Torino 2018, p. 88.

ripelliniana che, seppur brillante, non può avere valore assoluto. La dominante del barocco caratterizza non solo la sua stessa opera poetica, ma anche *Praga magica* e i suoi studi sui poeti Vladimír Holan e František Halas.

II. (Angela Mondillo) Nella corrispondenza pubblicata nel volume *Do vlastí české* non risultano lettere scambiate tra Ripellino e František Halas. Tuttavia, si possono leggere una lettera di ringraziamento da parte di Libuše Halasová, storica dell'arte nonché moglie di Halas, per il cordoglio espresso da Ripellino alla morte del marito il 27 ottobre 1949 e altre lettere, ricevute tra 1949 e 1950, da parte di Ludvík Kundera (1920-2010), scrittore, traduttore e curatore dell'opera di Halas, oltre che suo grande amico, e da Jan Jelinek (1909-1970) altro amico di Halas e curatore della sua bibliografia. Queste lettere testimoniano la scrupolosa cura con cui Ripellino si pone di fronte alla poesia halasiana: dalle risposte degli interlocutori, i quali chiariscono dei dubbi linguistici dello slavista, si percepisce la cautela con la quale Ripellino tenta di districare la complicata lingua di Halas. Il primo studio sistematico di Ripellino sul poeta ceco viene pubblicato in *Storia della poesia ceca contemporanea*, nel capitolo intitolato *Halas e il culto della parola*. Quest'ultimo rappresenta — insieme alla sezione dedicata al poeta e amico Vladimír Holan — uno dei capitoli principali, come confida lo stesso Ripellino a Holan in una lettera del 20 aprile 1949, nella quale Ripellino dichiara che il suo lavoro prosegue con successo e che sarà un libro di circa duecentocinquanta pagine. La trattazione conta in realtà centoundici pagine. Si può dunque ipotizzare che Ripellino abbia fatto una selezione del materiale, ma non si può dire se avesse in mente un progetto più ampio. Di sicuro, nel dicembre del 1949, pochi mesi prima della pubblicazione di *Storia della poesia ceca contemporanea*, sta lavorando, come attesta il carteggio, alla traduzione del componimento poetico in prosa di Halas *Já se tam vrátím* [Io vi tornerò] pubblicato per la prima volta nel settembre 1952 nella rivista "La fiera letteraria". La traduzione viene poi inserita sia in appendice all'antologia halasiana pubblicata nel 1971 nella collana bianca di Einaudi intitolata *Imagena*

con introduzione, selezioni e traduzioni di Ripellino, sia, mediante parafrasi, nell'ultima pagina di *Praga magica* (1973).

In *Halas e il culto della parola* si delinea il primo ritratto che Ripellino offre del poeta ceco e va pertanto considerato come il punto di partenza dell'elaborazione successiva che ha permesso la realizzazione dell'antologia *Imagena*. Si tratta di un assemblaggio di dati e di valutazioni affrontati con grande prontezza da parte dello slavista. Sebbene Halas fosse un'autorità nella cerchia di intellettuali e la sua opera poetica abbia rappresentato uno dei momenti salienti della poesia ceca degli anni Trenta e Quaranta, bisogna tener presente che alla pubblicazione di *Storia della poesia ceca contemporanea* non è passato neanche un anno dalla morte del poeta. Sin dalla prima pagina, nella quale è già rintracciabile una minima ricerca di elementi barocchi nella poesia halasiana, l'immagine di Halas viene presentata al pubblico italiano come una figura monumentale. Ripellino scrive: "in una strana mescolanza di materialismo, di barocco e di reminiscenze gnostiche, si muovono nelle carte di Halas angeli e serpenti. [...] Il verso risulta [...] dal nudo rapporto tra le parole che reciprocamente si attraggono in gruppi isolati di analogie fortemente barocche"³¹. La lirica halasiana, anche se compartecipe delle tendenze del tempo, poesia proletaria e poesia poetistica, viene non solo innalzata da Ripellino alle "altezze metafisiche degne dell'arte di Mácha"³², ma viene anche ricondotta alla poesia sepolcrale e notturna del Settecento, anziché ai modelli francesi come per gli altri poetisti. Il linguaggio di Halas è, in effetti, ricco di elementi funerari, di ripugnanza, di neologismi, di arcaismi. Senz'altro il tumulto globale derivante dai violenti stravolgimenti sociali successivi al primo conflitto mondiale, ma anche le contraddizioni più intime del poeta stesso, si riflettono in strofe spesso interrotte, ritmicamente irregolari con un'espressività che poggia sulla cacofonia. Eppure, come rivela la selezione presente nell'antologia *Imagena*, Ripellino trascura alcune liriche in cui emergono altri

³¹ Idem, *Storia della poesia ceca contemporanea*, a cura di A. Cosentino, Venezia 2022, p. 122, 127.

³² Ivi, p. 124.

aspetti che costituiscono l'esperienza poetica halasiana in toto. Se è vero che quest'ultima penetra nei recessi più profondi della condizione umana, è pur vero che il debutto poetico di Halas avviene con una poesia di stampo poetistico intitolata *Sepie* [Sepia], pubblicata nell'omonima raccolta nel 1927. Nei tardi anni Venti il poetismo, la sintesi delle avanguardie ceche, si stava esaurendo, eppure in *Seppia* sono presenti numerose suggestioni sonore, come assonanze, anafore, rime. Tuttavia, Ripellino, nella sua selezione, tralascia il debutto di Halas, probabilmente perché lontano dal taglio critico della sua interpretazione. Del resto, nell'allestire l'antologia è indubbio che Ripellino abbia eseguito un'operazione critica di scelta.

Nonostante i due decenni di distanza che intercorrono tra le due pubblicazioni, nei due testi possono essere rilevate similitudini che contribuiscono a saldare le inclinazioni proprie dell'autore. Ad esempio, della raccolta halasiana *Torzo naděje* [Torso di speranza] — risalente al 1938, l'anno dei Patti di Monaco e dell'avanzata hitleriana —, la quale riflette l'atmosfera pesante del periodo attraverso immagini intrise di morte, di guerra e di disperazione, Ripellino seleziona quattro liriche su dodici ed esclude la lirica d'apertura: la marcia funebre dedicata al critico letterario Šalda, scomparso un anno prima. Al suo posto Ripellino inserisce la poesia *Deset ran egyptských* [Le dieci piaghe egizie], leggermente rielaborata rispetto alla traduzione inserita in *Storia della poesia ceca contemporanea*. Nel volume del 1950 la lirica trova la sua ragion d'essere, visto il preciso percorso poetico-artistico che Ripellino vuole delineare. Halas è qui infatti affiancato alla figura di Emil Filla, pittore cubista ceco, in nome di una parentela spirituale giustificata non solo dalla violenza espressiva del ciclo *Boje a zápas* [Lotte e combattimenti] del 1938-1939, ma anche dal fatto che Filla ha composto una serie di illustrazioni tra il 1945 e il 1946 per *Torzo di speranza*. Una conferma ulteriore la si trova nella selezione della raccolta *Ladění* [Accordo] del 1942, nella quale una parte sostanziosa è composta da poesie commemorative e Ripellino sceglie di includere, tra le tante, l'unica che Halas dedica a un pittore, ovvero ad Antonín

Procházka, altro pittore cubista ceco.

Se alcune predilezioni si manifestano dunque in maniera organica, appare, al contrario, piuttosto evidente quanto si sia sviluppata, tra il 1950 e il 1971, l'indagine di Ripellino sull'elemento barocco in Halas. In *Storia della poesia ceca contemporanea*, dove pure sono menzionati in bibliografia gli studi di Šalda, i richiami al barocco sono piuttosto esigui rispetto a quelli presenti nel saggio-introduzione del '71. Le fittissime pagine dell'antologia halasiana sono costellate di parallelismi tra Halas e il Seicento boemo, nei quali, a volte, vengono omessi riferimenti espliciti agli studi di Šalda, forse perché Ripellino non condivideva alcune riserve che il critico aveva sul barocco. Ad affermare che “Halas è il più barocco tra i lirici boemi”, come riporta Ripellino, è infatti lo stesso Šalda. Tuttavia, il critico nel sesto volume del suo *Šaldův zápisník* [Il taccuino di Šalda] pubblicato nel 1933-1934, nei suoi appunti sullo studio del barocco letterario, recensisce la recente pubblicazione sul poeta e gesuita ceco Bedřich Bridel (1619-1680), massimo rappresentante della letteratura barocca in Boemia. Qui, coglie l'occasione per scrivere che “il barocco è un fenomeno europeo di necessità stilistica e di espressività, storicamente condizionato e limitato, che, [...] deve essere concepito e interpretato come un'epoca storicamente chiusa dello spirito umano”³³. Opinione ripresa anche nell'ottava edizione del 1935-1936, in cui scrive: “Bisognerebbe anche mettere in guardia contro l'enfasi eccessiva sulla parentela dell'arte letteraria odierna con l'arte barocca e soprattutto sull'interpretazione del barocco a partire dalle tendenze poetiche o letterarie di oggi”³⁴.

In questo modo, lo slavista manifesta, nuovamente, le proprie inclinazioni, sottolineando con forza la vitalità del barocco anche nella poesia ceca contemporanea. Come scrive Alena Wildová Tosi, nell'articolo *Angelo Maria Ripellino e la poesia ceca* pubblicato in “La Nuova Rivista Italiana di Praga” (1998), i versi di Halas tradotti da Ripellino propon-

³³ F. X. Šalda, *Poznámky*, in *Šaldův zápisník*, VI, Praha 1933-1934, p. 295. [Traduzione in italiano se non indicato diversamente a cura di Angela Mondillo].

³⁴ Idem, *O literárním baroku cizím i domácím*, in *Šaldův zápisník*, VIII, Praha 1935-36, p. 73.

gono un'idea barocca che nell'originale è meno marcata, anche a causa di determinate caratteristiche morfologiche, proprie di una lingua flessiva come il ceco, che in italiano, ad esempio, mancano. Osservazioni puntuali sulle caratteristiche prosodiche del ceco e dell'italiano sono contenute in un articolo di Alessandra Mura pubblicato nel 1989 su "Europa Orientalis", intitolato *Sulla traduzione poetica: Halas a tempo di Ripellino*. Lo studio dimostra che esistono delle possibilità che nella lingua d'arrivo possano mancare alcune tracce della lingua originale, causando un generale impoverimento della scala espressiva della traduzione. Inoltre, scrive Mura, "esiste la possibilità che il testo acquisti degli elementi formali o semantici che non sono espressi nell'originale, che nascono dalle possibilità espressive del nuovo materiale linguistico"³⁵. È evidente che le affinità poetiche tra Halas e Ripellino abbiano consentito allo slavista un'adesione e una comprensione profonda della produzione del poeta ceco, al punto di arrivare a una sorta di immedesimazione da parte del Ripellino poeta. Si rilevano nella poetica halasiana motivi e mezzi stilistici che possono essere ritrovati nella poesia originale ripelliniana, come i neologismi, il ricorso frequente a vocaboli rari, le paronomasie, la creazione di luoghi geografici di fantasia e così via. È, pertanto, verosimile che il Ripellino poeta prenda il sopravvento, in alcuni passaggi, sul Ripellino traduttore e viceversa, in un meccanismo che non permette di scindere le due sfere, autoriale e traduttiva. Anche se ciò non mette in discussione la traducibilità della poesia, va ricordato che quello del traduttore è un mestiere che presuppone un metodo che può e deve essere acquisito, in cui il focus è il servizio traduttivo reso al testo originale. Per tali ragioni, ovvero per il personalissimo e straordinario tratto poetico-interpretativo di Ripellino, il suo contributo delinea una precisa espressione della poetica halasiana, nonché della tradizione poetica ceca, che sono orientate, al contrario, anche verso direzioni altre.

III. (Marta Belia) Oltre a Halas, un altro poeta ceco instancabilmente studiato e tradotto da Ripel-

lino è Vladimír Holan. In particolare, individuerei il punto di partenza del suo studio dell'opera di Holan in un articolo dal titolo *Holan salmista di un'epoca tragica*, uscito sulla rivista "Fiera letteraria" alla fine del 1947. Questo saggio costituisce anche il nucleo a partire dal quale si sviluppa il capitolo della *Storia della poesia ceca contemporanea* dal titolo *Holan salmista*. Come già detto, questo volume risulta sorprendente per la capacità di cogliere in presa diretta gli aspetti cruciali della cultura ceca contemporanea; si tratta di una caratteristica dovuta alle inedite informazioni raccolte da Ripellino attraverso il contatto personale e la corrispondenza epistolare con alcuni tra i più importanti artisti e letterati cechi. Tra questi Vladimír Holan occupa un posto esclusivo. Alla corrispondenza reciproca, durata dal 1948 al 1977, entrambi gli scrittori attribuiscono grande valore: non solo è una rara testimonianza della loro inestinguibile amicizia, ma si tratta anche della corrispondenza più cospicua, della quale si sono conservate il maggior numero di lettere. Il rispetto e l'ammirazione per il maestro sono sempre presenti nella scrittura di Ripellino, dalle prime lettere fino agli ultimi saluti sulle cartoline. Col progredire del carteggio i rapporti tra i due si fanno meno formali, tanto che entrambi iniziano a rivolgersi all'altro con la definizione di 'amico', e comincia a emergere anche un reciproco sentimento di vicinanza umana, profonda affinità e stima. Entrambi manifestano esplicitamente le proprie emozioni, senza nascondere la tendenza, condivisa, a un certo sentimentalismo. Nelle lettere i riferimenti alla poesia, che era per entrambi una vocazione, sono continui. Oggetto della corrispondenza sono, da un lato, questioni specifiche e pratiche, come i problemi con la consegna del caffè per il Natale del 1948 o il reperimento dei libri, e dall'altro una riflessione sullo stato d'animo di entrambi gli amici, spesso malinconico in quanto Ripellino era tormentato da problemi di salute e Holan viveva rinchiuso nella sua casa sull'isola di Kampa. La situazione politica in Cecoslovacchia e il suo drammatico sviluppo conseguente al colpo di stato comunista del febbraio 1948, che segnò l'inizio di un regime totalitario dal carattere fortemente repressivo, non diviene mai un argomento esplici-

³⁵ A. Mura, *Sulla traduzione poetica: Halas a tempo di Ripellino. Funzioni ed equivalenze degli elementi prosodici*, "Europa Orientalis", 1989 (VIII), 1, p. 422.

to delle lettere. Si registrano solo alcune sfumate allusioni al potenziale controllo che poteva essere esercitato sul mezzo epistolare come, ad esempio, in una lettera del 7 marzo 1949 in cui Holan scrive a Ripellino: “Del mio lavoro (che, come scrive, le interessa, e la ringrazio anche di questo) parleremo a voce”³⁶. Il poeta comunica dunque a Ripellino la volontà di discutere a voce di questioni relative alla propria opera per poter godere della libertà di parola. In questa stessa lettera Holan fa riferimento anche alla necessità di tacere scrivendo: “La mia amarezza è ormai mutismo...”³⁷. L’idea del silenzio forzato è espressa ripetute volte nello scambio epistolare di questi anni; infatti, quando Ripellino chiede al poeta un parere sulla selezione dei testi holaniani da lui effettuata, egli risponde: “le ho scritto una lettera e ho buttato via anche quella. Taccio, perché devo tacere... Dunque parleremo di tutto quando lei verrà...”³⁸. Ritengo che ciò sia degno di nota poiché, al contrario, nella corrispondenza intrattenuta nello stesso periodo da Ripellino con altri artisti e intellettuali cechi, come Karel Teige e Jindřich Chalupecký, compaiono riferimenti più chiari agli sviluppi politici. In base alle lettere che sono state trovate, la corrispondenza Ripellino-Holan sembra essere stata costante, se si escludono due pause maggiori: dal 1951 al 1955 e dal 1957 al 1962. Queste interruzioni non possono essere spiegate in modo inequivocabile: forse semplicemente nessuna lettera di questi periodi è sopravvissuta. Dalle allusioni alle lettere non sopravvissute del 1956, appare chiaro che Holan apprezzava molto l’amicizia di Ripellino. Nelle lettere di questo periodo, anche in quelle scritte ad altri destinatari, è sempre presente il riferimento al lavoro all’antologia di traduzioni delle poesie di Holan che Ripellino prepara per Einaudi. In una lettera a Guido Davico Bonino del 28 settembre 1965 Ripellino insiste perché il volume sia pubblicato al più presto: “Carissimo Guido, vorrei pregarti di far uscire lo Holan entro l’anno, per le seguenti ragioni: 1) unirmi col mio lavoro ai festeggiamenti per i suoi

sessant’anni; 2) mostrargli la mia gratitudine per l’immenso aiuto che mi ha dato in questi giorni. So che sono ragioni sciocche, ma tu certo le capisci”³⁹. Grazie a Ripellino e alla sua traduzione poetica *Una notte con Amleto e altre poesie* nel marzo 1966 Holan ottiene la notorietà internazionale, la pubblicazione di questo volume è un evento letterario mondiale: la raccolta è stata pubblicata dalla casa editrice Einaudi in un’edizione in cui uscirono anche T. S. Eliot, Pablo Neruda, Aleksandr Blok o Paul Valéry. Le traduzioni ripelliniane delle poesie di Holan furono subito premiate in Cecoslovacchia, e l’antologia valse a Holan il prestigioso premio internazionale Etna-Taormina. Grazie a questo riconoscimento la poesia di Holan fu conosciuta non solo da grandi poeti italiani, come Giuseppe Ungaretti e Salvatore Quasimodo, ma anche da autori quali ad esempio, Ingeborg Bachmann, che insieme a Ripellino fece parte della giuria, e Hans Magnus Enzensberger, premiato insieme a Holan.

Dopo un secondo e più lungo intervallo temporale in cui non si trova traccia della corrispondenza tra i due amici, si sono conservate la maggior parte delle lettere risalenti al 1965. Di epoche successive si sono conservati solo brevi messaggi e saluti: l’ultimo è del 1977 da Taormina, dove si incontravano periodicamente i letterati coinvolti nel premio Etna. Una selezione quasi completa della corrispondenza tra i due amici è stata pubblicata nella traduzione di Annalisa Cosentino per la rivista “Semicerchio” nel 2021.

Nei suoi studi sul poeta, Ripellino ricerca le radici della poetica di Holan, trovandole nell’ispirazione barocca potenziata dagli stilemi dell’espressionismo, dal fascino dell’orrido, dalla presenza delle tenebre, dall’uso di vocaboli rari accumulati per abbellimento sonoro e dall’impiego di parole esotiche che provocano contrasti semantici. La ricerca di elementi barocchi è già chiaramente visibile nella *Storia della poesia ceca contemporanea*. Nel capitolo dedicato al poeta, intitolato *Holan salmista*, Ripellino nota infatti che “siamo di fronte a un’arte da laboratorio, [...] specchio di un intellettualismo che si compia-

³⁶ A. Cosentino, *La geografia lirica di Holan e Ripellino*, “Semicerchio”, 2021, 64, p. 15.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ivi, p. 17.

³⁹ A. M. Ripellino, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, a cura di A. Pane, Torino 2018, p. 84.

ce di distillare le parole attraverso un prezioso filtro barocco”⁴⁰, e aggiunge che “segno tipico dello stile holaniano è la metafora barocca che ingrana [...] il metafisico e il banale”⁴¹. In questo saggio, inoltre, Ripellino cita l’opera di F. X. Šalda che, come già detto, costituisce un presupposto fondamentale delle sue interpretazioni. Šalda è una figura essenziale nello studio di Ripellino sulla poesia ceca e nella *Storia* sono molti gli esempi della totale concordanza di giudizio tra Ripellino e Šalda su opere e poeti: ad esempio, nel caso di Holan, il paragone con Stéphane Mallarmé. Tuttavia, ancora in questo capitolo appare anche un chiaro segno dell’indipendenza di giudizio che è caratteristica dei testi di Ripellino: lo slavista già intuiva il legame profondo con la realtà proprio di alcune tendenze tipiche della poesia ceca del Novecento e sostiene che con Holan cominciano a crearsi “quei miti della realtà che saranno tema dominante della Skupina 1942”⁴². Se Ripellino ha assorbito in un certo senso la lezione di Šalda, mi preme sottolineare che essa non fu per lui l’unica fonte di ispirazione. Nell’introduzione all’antologia dei versi di Holan, dal titolo *Una notte con Amleto*, pubblicata nel 1966 da Einaudi, Ripellino insiste ancora di più sulla matrice barocca della poesia holaniana, e se nel precedente saggio si fa riferimento a essa solo due volte, qui il riferimento diventa costante. La scrittura di Holan viene definitivamente consacrata come una “strategia del barocco”⁴³:

La chiusa, con un imprevisto, con un guizzo corrusco, con un artificio psicologico, capovolge l’impostazione dell’apertura. Si tratta spesso di poesia ad enigma, con soluzione negli ultimi versi, o meglio di poesia ossimoro, dove una parte disdice l’altra. I rovesciamenti inattesi, i lampi di thrilling, l’alto voltaggio delle metafore, l’uso estenuante dei punti di sospensione, l’aggressivo armeggio dei particolari, gli accessi di raziocinio danno a quest’arte un continuo rimescolamento drammatico, una turbolenza, una febbre, che non conoscono uguali nella storia della poesia ceca⁴⁴.

Inoltre, qui Ripellino individua con precisione il momento in cui il fermento barocco è esploso nella

poesia di Holan: nel 1938 col sopraggiungere di minacciosi avvenimenti politici, nella sua poesia irrompe la catastrofe dell’Europa. “Dai giorni della guerra [...] il barocco è la dimensione costante dell’arte di Holan”⁴⁵. Pertanto, “il barocco di Holan prorompe da accessi di sdegno e rancura, torbido rispecchiamento del tenebrismo dell’epoca”⁴⁶. Così facendo Ripellino stabilisce idealmente una suddivisione dell’opera del poeta in due parti, per poi aggiungere una terza che individua “nel periodo di ariosa chiarezza, subito dopo la guerra, quando l’euforia per la riconquistata libertà parve dissolvere il suo apocalittico tenebrismo”⁴⁷. La sintesi di tale periodo è costituita dalla raccolta *Rudoarmějci* [Soldati rossi, 1945]. In effetti Ripellino sembra rispettare questa ideale ripartizione anche nella selezione delle raccolte per l’antologia: mancano del tutto le prime opere del poeta, la prima raccolta tradotta è proprio *Soldati rossi*. In questa operazione mi sembra evidente che lo slavista sia molto selettivo e che consideri la parte della produzione di Holan precedente al 1945 in maniera differente a quella successiva. In realtà la primissima raccolta era stata obliata dallo stesso Holan che aveva scelto di non ripubblicarla più, probabilmente poiché maturata nel clima del poetismo, anche se con originalità di dettato e temi. Le successive raccolte, a partire da *Triumf smrti* [Il trionfo della morte, 1930] erano invece state ripubblicate da Holan nel volume *První básně* [Prime poesie, 1948]. Dunque, sulla base della selezione di Ripellino il pubblico italiano può leggere solo un aspetto della multiforme poetica holaniana: manca tutta la prima parte dell’opera del poeta che, prima di volgere verso una maggiore affabilità, si caratterizzava per una ricerca formale ben precisa, una lingua intellettualistica e oscura al limite dell’intraducibilità ricca di metafore volutamente enigmatiche tese a districare i nuclei metafisici del rapporto tra uomo e realtà.

Nel confrontare i frammenti citati tratti dai due saggi che ho preso in considerazione, mi sembra chiaro che vi siano evidenti affinità con la produzio-

⁴⁰ Idem, *Holan salmista*, in Idem, *Storia della poesia ceca contemporanea*, op. cit., p. 139.

⁴¹ Ivi, p. 145.

⁴² Ivi, p. 150.

⁴³ Idem, *Prefazione*, in V. Holan, *Una notte con Amleto. Una notte con Ophelia e altre poesie*, Torino 1993, p. XIV.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ivi, p. VII.

⁴⁶ Ivi, p. VI.

⁴⁷ Ivi, p. XI.

ne di Ripellino poeta. Lo slavista, dunque, sceglie quelle caratteristiche che lo attraggono e le sottolinea nella sua interpretazione. Nella sua continua ricerca di un elemento che richiami il barocco, due poetiche chiaramente diverse come quella di Halas e quella di Holan finiscono per sovrapporsi a tal punto che i versi di questi due grandi poeti suonano sorprendentemente simili nella traduzione italiana. Ripellino stesso scrive che “assieme a Holan, František Halas costituirà nella moderna lirica ceca la maestosa diarchia del barocco e delle tenebre”⁴⁸.

* * *

Discussione

Paola Ferrandi Grazie a tutti i nostri relatori. Siamo leggermente in ritardo, però penso che possiamo comunque aprire una breve discussione. Vorrei chiedere se nel pubblico qui o tra le persone collegate a distanza, c'è qualcuno che ha delle domande per i nostri relatori.

Riccardo Mini Grazie a tutti. La mia è più una curiosità che una domanda ed è per Luca. Nella tua presentazione hai detto che Ripellino, allievo di Lo Gatto, probabilmente aveva trattato Deržavin con lui, e gli dedica il primo lavoro. Volevo sapere se ci fosse stata una reazione di Lo Gatto, un commento a questo lavoro, che tu sappia. Una seconda domanda: volevo sapere se ci sono state altre incursioni di Ripellino nel Settecento.

Luca Veronesi Sulla reazione di Lo Gatto, non ne ho idea. Per quanto riguarda le incursioni di Ripellino nel Settecento, quella che riguarda Deržavin è decisamente la più consistente. È quella che è stata veramente oggetto di uno studio e di una riflessione. Poi comunque in altri contesti, specialmente per quanto riguarda il teatro, Ripellino dimostra una conoscenza del Settecento ma per quanto riguarda elementi non teatrali gli unici autori che sfiora, per quanto ho potuto vedere, sono Kantemir e Karamzin. Però io non mi sono occupato del teatro e queste

erano le mie impressioni.

Martina Mecco Io avrei una domanda che rivolgo sia a Luca che Rukya, perché tu Luca hai parlato di un'influenza di Tynjanov nel Deržavin di Ripellino e volevo sapere in che senso l'hai captata. E l'altra domanda è per Rukya, perché nell'introduzione hai parlato del metodo formale in Ripellino. Cosa intendi e se intendi un riferimento al formalismo, se hai trovato dei riferimenti al metodo formale nei saggi di Ripellino.

Luca Veronesi Semplicemente, l'influenza l'ho captata perché il giudizio che dà Ripellino, ovvero che l'espressività di Majakovskij richiama la grandiosità dell'ode settecentesca, è lo stesso commento che fa Tynjanov, proprio lo stesso commento; quindi, penso di poter presupporre un'ascendenza in maniera abbastanza certa.

Rukya Mandrile Grazie per la domanda. Dunque, il metodo formale per Ripellino diventa veramente una sorta di strumento che lui va a utilizzare, a mio parere, proprio nell'attenzione che dà al testo. Per Ripellino il testo è fondamentale in quanto strumento di espressione dell'autore. Partendo dal testo, in particolare in Majakovskij, con l'attenzione che dà alle allegorie, al ritmo, andando anche a fare una sorta di genealogia delle allegorie in Majakovskij e come questo tipo di allegorie esprimano il suo essere, Ripellino ha la capacità di coniugare questo elemento del metodo formale in maniera molto concreta con quella che è, invece, l'esplorazione della vita dell'artista, nell'amore ad esempio con Lilja Brik. Quindi a mio parere la definizione che dà Alessandro Fo di ripresa, non tanto del metodo, quanto di alcuni principi del metodo, punta l'attenzione al testo in quanto forma, ma come si vede anche vero e proprio contenuto che non è solo contenuto, come in *Oblako v štanach*, a livello di trama, ma è un contenuto di tipo quasi biografico.

Luca Veronesi Anche io ho un'osservazione per Rukya. Per quanto riguarda i saggi, su quello che hai detto, la distinzione tra pennivendoli e clown,

⁴⁸ Ivi, p. V.

mi ha colpito molto quanto in realtà proprio il lessico di Ripellino e il metro venga da quella poesia d'avanguardia, perché pennivendoli ha per me reminiscenze pasternakiane, i clown e i manichini sono pienamente Blok...

Rukya Mandrile Io invece farei più riferimento alla biomeccanica...

Luca Veronesi Alla biomeccanica, sì anche... però quanto comunque venga da questa lezione... anche il teppista per Esenin. Quindi la poesia per Ripellino è anche proprio un metro di giudizio oltre che lessico. Ho invece una domanda per Angela e Marta. Questa operazione di antologizzazione che Ripellino fa della poesia ceca contemporanea, quanto è personale? Perché è proprio personale nel senso del coinvolgimento in una scena intellettuale. Perché mi sembra di rilevare una differenza, tra tutti i punti di continuità — come quello che ho visto negli studi su Halas dove si parlava esattamente del Barocco, di Ossian, della poesia cimiteriale, che sono gli stessi riferimenti del saggio su Deržavin della prima parte, e quindi si vede questa compenetrazione. Però se vogliamo individuare una differenza, quanto è corretta l'impressione che Ripellino fosse più coinvolto nella scena, nell'antologizzazione della poesia ceca rispetto a quella russa in maniera personale, in virtù di corrispondenza, amicizie, vissuto? C'è questa differenza tra il Ripellino russista e il Ripellino boemista?

Marta Belia Anche io ho notato che tu avevi fatto lo stesso riferimento al Barocco e questo dimostra che Ripellino ci mette sempre qualcosa di personale nelle sue interpretazioni. Riguardo quello che dicevi, sì è vero che il Ripellino boemista è diverso dal Ripellino russista. Ripellino ha vissuto a Praga ed era completamente integrato nell'ambiente dell'élite culturale ceca e le informazioni le prendeva in presa diretta. Aveva un rapporto epistolare ma anche personale con tutti gli intellettuali cechi di primo piano del periodo, i fondatori delle avanguardie e i loro principali rappresentanti. Effettivamente viveva in quel clima e prendeva le informazioni dall'interno.

Infatti questo suo libro, *Storia della poesia ceca contemporanea* ha un titolo ingannatore. Non è un manuale, ma una raccolta, una panoramica che include letteratura, arte, in cui si mischia un po' tutto e c'è un tocco suo personale evidente. Leggendolo appare evidente il fatto che lui venisse dall'interno.

Luca Veronesi C'è anche meno distanza temporale che separa i componimenti e la pubblicazione dell'antologia.

Marta Belia Sì, è nel momento...

Luca Veronesi Contemporaneissimo.

Marta Belia Contemporaneo, la pubblica proprio nello stesso momento, nel 1950. Sì, è totalmente vero quello che dicevi.

Angela Mondillo Aggiungerei che, oltre a questa influenza diretta, quell'ambiente culturale ceco rispettava proprio gli interessi specifici di Ripellino per il figurativo che anche nel Barocco è molto rilevante e tra l'altro, come ha ricordato Achille Perilli, il figurativo è un amore costante nel mondo poetico di Ripellino. Quindi oltre al contatto diretto, che sicuramente ha influito, credo che fosse proprio nella sua personalità un'inclinazione. Poi, tra l'altro, Sergio Corduas in riferimento al poetismo, sintesi delle avanguardie ceche, che vede la poesia non come genere letterario, ma come *poiesis* in termini di creazione, conia l'espressione "Ripellino come poeta della slavistica".

Marta Belia Fra l'altro le informazioni che sono nella *Storia della poesia ceca contemporanea* sono talmente inedite che prima che venissero scoperte le lettere ci si chiedeva come avesse fatto Ripellino a scrivere nello stesso momento in cui accadevano, ad avere informazioni così precise.

Maria Teresa Badolati Avrei due osservazioni e curiosità per Luca. Chiedo se questa rilettura deržaviniana non ti sembra molto funzionale all'analisi ripelliniana del Novecento, se quindi sia un'anoma-

lia non tanto anomala come mi è sembrato di capire dal tuo intervento. Come anche a un certo punto Ripellino si occupa delle *skazki* di Puškin e lo fa sempre attraverso un approccio molto novecentista in cui emerge l'influsso del formalismo. Mi volevo quindi ricollegare di nuovo a Rukya e volevo dirti: tu contrapponi il metodo formale a un'analisi psicologica di Ripellino, più o meno, da quello che ho capito e volevo chiederti, piuttosto non ti sembra che sia un lascito del formalismo questa analisi, quest'oscillazione tra l'analisi tecnica dei procedimenti e la biografia quasi romanzata delle vite di questi poeti? E poi se, secondo te, l'influenza del formalismo in Ripellino possa emergere anche in questa tendenza a valicare i limiti della letteratura per occuparsi dell'arte, della cultura, di alcune zone contigue alla letteratura, anche ad esempio nel rapporto tra le arti figurative e la letteratura, nell'esame dell'influenza della pittura nel cubofuturismo quando analizza Chlebnikov e così via...

Luca Veronesi Sì, sicuramente penso che sia un'anomalia non tanto anomala, perché facendo i conti con l'eredità critica di Ripellino ci accorgiamo di quanto il Novecento sia vissuto, sia studiato, sia osservato un po' più da lontano, sia un elemento accentrante della critica ripelliniana, che attrae a sé un po' tutto ciò che orbita negli interessi dello slavista. E quindi anche il Barocco, come dimostra l'intervento di Angela e Marta. Ripellino fa emergere elementi personali, certo naturalmente accademicamente sensati, però che riflettono la sua personalità e i suoi interessi, che accentrano su di sé anche tutti i, chiamiamoli così, 'satelliti'.

Rukya Mandrile Dunque, sì, i due metodi a mio parere sono chiaramente molto differenti e nella letteratura dei saggi ripelliniani emergono: emerge il lato di ancoramento al testo, ed emerge il lato di ancoramento a quello che può essere il contesto storico ma soprattutto biografico. Però c'è quel momento in cui si percepisce il legame. Ritorno su Majakovskij ed Evtušenko. Ci sono dei momenti dei saggi ripelliniani con Majakovskij e le sue allegorie, Evtušenko con la figura del teppista, in particolare nel componimen-

to *Invidia*, in cui Ripellino cerca di far emergere il legame tra i suoi due metodi per farci capire come pur essendo differenti, in realtà essi si compenetrano. E proprio, secondo me, proporre il testo così come nella raccolta *Poeti sovietici*, egli va a proporre tutte le sfumature di Majakovskij a partire dal periodo futurista, passando per quello proletario, prerivoluzionario e quello successivo, egli cerca di partire dal testo per portarci nella vita dell'autore, farci vedere la vita dell'autore e ritornare nel testo attraverso questo tipo di anello. Chiaramente l'influenza del formalismo è presente sia nella sua prima fase, quella meccanicista legata al testo che nella seconda fase, quella di studio sull'ambiente letterario. L'influenza è duplice, sono due metodi che, pur essendo differenti si incontrano e a mio parere, pensando a ciò di cui mi occupo di solito, il contributo rappresentato dal legare i due metodi è fondamentale, perché Ripellino riesce a ridare attraverso il testo e dando una grandissima importanza al testo in quanto tale, una biografia all'uomo senza biografia Mandel'stam. Ridare una biografia è fondamentale, in particolare, per figure estremamente pubbliche come Majakovskij e Evtušenko perché, mi viene in mente adesso, lo studioso del realismo socialista Evgenij Dobrenko che dice che l'eroe del realismo socialista nasce da una sorta di violenza e sia Majakovskij che Evtušenko sono degli eroi: sono figure pubbliche che narrano se stesse, ma sono soprattutto passivamente narrate e questa narrazione nasce sempre da una violenza, che è la violenza di eliminare tutto un periodo della vita di Majakovskij, e che è la violenza di porre Evtušenko in una posizione molto pericolosa costantemente in bilico tra il suo essere rivolto verso le masse e il suo essere rivolto verso il regime. Ripellino lo fa tramite la scelta di diversi componimenti che ci portano a considerare la biografia legata ai testi, ma anche in quanto tale. Riesce a fornire una visione a trecentosessanta gradi che è per me estremamente preziosa in una concezione che vada oltre la narrazione che il lettore italiano a quell'epoca riceveva dal mondo oltre cortina.

Paola Ferrandi Chiudo chiedendo una piccola curiosità a Marta. Nel tuo intervento spiegavi che

grazie alla traduzione di Ripellino di Holan, Holan è stato letto anche da poeti stranieri, citavi Ingeborg Bachmann, e quindi non soltanto poeti italiani. C'è una corrispondenza anche di pubblico più ampio, cioè Holan diventa un poeta noto all'estero anche grazie alle prime traduzioni italiane, e se così fosse, a proposito del tuo commento finale sul fatto che Ripellino sceglie di mostrare al lettore italiano una parte della produzione di Holan, questo si riflette anche su quello che è passato al lettore tedesco o comunque un lettore europeo?

Marta Belia Sì, quello che dicevo è che Holan è stato conosciuto anche da importanti poeti come quelli che ho nominato prima: Quasimodo, Ungaretti tra gli italiani, ma anche Bachmann perché ha vinto il premio Etna Taormina, che era un premio internazionale che riuniva ogni volta letterati europei importanti. In quel senso, in quell'occasione la sua poesia è arrivata anche a questi autori di primo piano, non solo cechi e italiani. Quello che dicevi però è vero perché a partire dalla traduzione di Ripellino di Holan, si è iniziato a tradurre Holan anche in altre lingue. Ripellino ha spalancato questa strada, ha dato il via a una serie di traduzioni che sono state fatte in tedesco, inglese, francese e varie altre lingue. Quindi ha aperto la via a una serie di traduzioni successive. Sulla ricezione del lettore non italiano di Holan non saprei dirti. Per quanto riguarda la scelta di Ripellino di non mostrare una prima parte della produzione di Holan, che è una parte diversa da quella successiva, il lettore italiano legge solo una faccia diciamo.

Paola Ferrandi Grazie. Direi che possiamo dichiarare chiusa questa prima parte della nostra giornata.

POETICA E STILISTICA

Martina Mecco, *Ripellino saggista: scritti di letteratura e cultura ceca*

Sinora nella precedente tavola rotonda si è parlato di Angelo Maria Ripellino nelle vesti di mediatore tra culture. Con il mio intervento vorrei cercare di mantenere questa immagine di Ripellino e indagarla

nello specifico di due opere significative per la ricezione della letteratura o, in senso più ampio, della cultura ceca in Italia: *Storia della poesia ceca contemporanea* e *Praga magica*. Essendo la tavola rotonda dedicata alla poetica e alla stilistica di Ripellino, il mio intento è concentrarmi su questioni stilistiche. In apertura è necessario constatare che parlare di stile nel caso di Ripellino significa prendere in considerazione diversi generi che, in alcuni casi, danno anche vita a forme di scrittura ibrida. Nel caso dello studioso si può parlare di stile poetico, traduttivo, specialistico, saggistico. Con la mia analisi, vorrei mettere in evidenza alcune delle principali caratteristiche di quest'ultimo.

Storia della poesia ceca contemporanea, da qui in poi per comodità vi farò riferimento come la *Storia*, venne pubblicata per la prima volta a Roma nel 1950 presso Edizioni l'Argo in una tiratura circa 400 copie numerate. Dunque, un pubblico circoscritto. Venne ripubblicata solo dopo la morte di Ripellino, nel 1981, per la casa editrice Edizioni E/O arricchita da una piccola antologia di traduzioni e dal prezioso apparato bibliografico curato da Alena Wildová Tosi per le fonti italiane e da Jitka Křesálková per quelle ceche. Queste aggiunte bibliografiche rappresentano un arricchimento fondamentale per la comprensione della natura del testo e della sua ricezione. Nel 2022, l'opera ha avuto una terza edizione in una versione commentata grazie alla cura di Annalisa Cosentino per Marsilio Editore. Nel corso del mio intervento prenderò a riferimento quest'ultima edizione per le citazioni impiegate.

Nel capitolo dedicato a Jiří Wolker, poeta ceco morto precocemente e destinato a essere eletto come maggiore rappresentante della stagione dell'arte proletaria, Ripellino scrive: "Ogni nuova epoca si sceglie e 'scopre' i propri poeti a suo modo"⁴⁹. Si potrebbe dire che Ripellino stesso scopri e si scelse i propri poeti 'a suo modo' per la realizzazione della *Storia*. Definire cosa significhi 'a suo modo' è essenziale vista l'importanza dello scritto per la ricezione della letteratura ceca in Italia non solo negli anni Cinquanta, ma anche nelle generazioni di giovani

⁴⁹ A. M. Ripellino, *Storia della poesia ceca contemporanea*, a cura di A. Cosentino, Venezia 2022, p. 25.

boemisti che si sono susseguite sino ad oggi.

La *Storia* è ben strutturata. Vi sono capitoli generali, in cui viene descritto un determinato movimento o fenomeno letterario (ad esempio *La poesia proletaria, Il poetismo, Il surrealismo* o ancora *Apollinaire e l'avanguardia ceca*) e capitoli in cui il focus è incentrato su un determinato poeta o artista. Ripellino realizza delle effigi in forma di saggio. Il volume è anche corredato di un apparato iconografico, composto da diciannove immagini. Le informazioni selezionate dallo studioso riguardano sia il lato biografico che quello relativo alla produzione artistica o poetica dei singoli personaggi presentati. I capitoli, come testimoniano i carteggi di Ripellino, vennero compilati anche con l'aiuto di intellettuali cechi con cui egli imbastì importanti corrispondenze⁵⁰. Analizzando ancora la struttura, vorrei soffermarmi sui titoli. Ripellino ha la tendenza a non utilizzare nomi e cognomi dei poeti, ma a impiegare delle definizioni che ne connotino la figura sin dal titolo. Ad esempio, *Nezval apprendista mago* si riferisce all'opera nezvaliana *Podivuhodný kouzelník* [Il mago meraviglioso, 1922]; con *Avventura a Giava* si intende il poeta Konstantin Biebl, il quale nella sua raccolta intitolata *S lodí jež dováží čaj a kávu* [Con una nave che trasporta tè e caffè, 1928] tematizzava il viaggio che tra il 1926 e il 1927 compì a Giava, Cejlon e Sumatra. Seguendo la stessa logica, *Seifert cantore di Praga* è un riferimento diretto ai componimenti di Seifert dedicati alla capitale boema. Queste opere appena citate avrebbero poi avuto una traduzione in italiano. Non è un caso che Wolfango Giusti nel 1928 tradusse parzialmente il poema *Con una nave che trasporta tè e caffè* di Biebl per la rivista diretta da Ettore Lo Gatto "Rivista di letterature slave" o che nel 1971 Sergio Corduas tradusse *Il mago meraviglioso* per "Il cannocchiale", rivista bimestrale di cultura diretta da Angelo Sabatini. Ancora Corduas, nella sua introduzione alla antologia di versi di Seifert *Vestita di luce. Poesie 1925-1967* per la bianca di Einaudi, riprendeva Ripellino affermando che "nessuno ha cantato Praga come Seifert. [...] Per Seifert è certamente Praga la

donna più amata"⁵¹. Ritengo che in questi esempi emerga la funzione di Ripellino nelle vesti di anello di congiunzione tra generazioni di boemisti. Diverso è, invece, il caso di Holan che viene introdotto come *Holan salmista*, titolo che rimanda a quello già impiegato da Ripellino in un saggio uscito sulla rivista "La Fiera letteraria" nel 1947, ovvero *Holan salmista di un'epoca tragica*⁵². Inoltre, come segnalato nella postfazione all'edizione del 2022, il capitolo dedicato a Holan era una rielaborazione di questo articolo. Gli unici due casi in cui a comparire sono solo i nomi sono quelli del già citato Jiří Wolker e di Josef Hora. Un ulteriore aspetto è l'inserimento, talvolta, di commenti e considerazioni a posteriori circa l'esperienza dell'avanguardia. Ad esempio, in chiusura al capitolo dedicato al drammaturgo Emil Burian, si legge: "Confrontando il presente periodo gonfio e pretenzioso, ma sterile, di Burian con quello brillante e inquieto del poetismo, ogni critico si sentirà perplesso e amareggiato"⁵³. Nella *Storia* Ripellino mette anche in luce molti riferimenti relativi a contatti tra contesto ceco e russo. Ad esempio, non dimentica l'operato di Hora come traduttore di Vladimir Majakovskij, Boris Pasternak o di Aleksandr Puškin, ritrovando un'influenza formale dell'*Onegin* sul poema *Jan houslista* [Jan il violinista, 1939]. Un'attività traduttiva che, oltretutto, si era svolta tra gli anni Venti e Trenta in un incrocio collaborativo tra Hora, Roman Jakobson e l'intellettuale d'origini ucraine Alfred Bém. Inoltre, Ripellino suggerisce un'influenza di Velimir Chlebnikov sui versi di Biebl e una reminiscenza di Majakovskij in Nezval. O ancora, egli evidenzia anche l'influenza di Vsevolod Mejerchol'd ed Evgenij Vachtangov sull'*Osvobozené divadlo*, il Teatro liberato di Jiří Voskovec e Jan Werich.

La funzione di mediatore di Ripellino si sviluppa quindi in tre momenti: ricezione diretta, elaborazione delle informazioni e integrazione di preziose testimonianze date da altri intellettuali. Tra questi, vi è Roman Jakobson. Vorrei soffermarmi su que-

⁵¹ J. Seifert, *Vestita di luce. Poesie 1925-1967*, Torino 1986, p. XV.

⁵² A. M. Ripellino, *Holan salmista di un'epoca tragica*, "La Fiera letteraria", 25.12.1947, p. 7.

⁵³ Idem, *Storia della poesia ceca contemporanea*, op. cit., p. 74.

⁵⁰ "Do vlasti české": z korespondence Angela M. Ripellina, a cura di A. Cosentino, Praha 2018.

sto esempio in quanto lo ritengo significativo per la posizione peculiare che Jakobson ricopriva a livello internazionale in quegli anni. Inoltre, come Jakobson era intimo collaboratore e amico dei membri del Devětsil, allo stesso modo anche Ripellino durante le sue visite praguesi aveva stretto rapporti di amicizia importanti, tra i più significativi vi fu quella con Vladimír Holan⁵⁴. A questo proposito rimando all'intervento precedente di Angela e Marta. Nella *Storia* Ripellino commenta il ruolo di Jakobson nella Cecoslovacchia degli anni Venti e Trenta all'interno del capitolo "Il poetismo tra Francia e Russia":

Fu Roman Jakobson, filologo di quella scuola che aveva fiancheggiato il cubofuturismo russo, a portare a Praga le prime notizie su Majakovskij e Chlebnikov, ancora del tutto sconosciuti. [...] Egli si assunse il compito di leggere o di tradurre verso per verso ai poetisti le opere di Chlebnikov e Majakovskij [...]. Con Jakobson si apre nella letteratura ceca un periodo di cauto e circoscritto interesse per la poesia sovietica, interesse che si accentua più tardi, quasi per motivo polemico contro l'occidente, durante la seconda guerra mondiale. [...] Comincia con Jakobson in Boemia – secondo l'esempio del formalismo russo – una geniale collaborazione tra linguisti e poeti, un intimo rapporto tra scienza letteraria e poesia⁵⁵.

Ripellino cita poi in calce una lettera ricevuta da Jakobson il 6 gennaio 1948. Nel passaggio citato si comprende come Jakobson gli avesse fornito le informazioni di cui disponeva riguardo la ricezione della letteratura russa e sovietica in Cecoslovacchia, poi riprodotte nel capitolo:

Arrivai a Praga nel 1920 e feci la conoscenza di Seifert nel 1921. Qualche tempo dopo, sempre nei primi anni Venti, divenni amico con Biebl e, in particolare, con Nezval. Portai in Cecoslovacchia le prime informazioni circa Chlebnikov e Majakovskij. I loro nomi erano addirittura completamente sconosciuti prima che io arrivassi a Praga. Spesso, coi membri del Devětsil parlavo dei poeti menzionati sopra e dei problemi che vi erano nella poesia russa dell'epoca. Alcuni di questi slogan influenzarono il 'poetismo' nella sua nascita, ma l'influenza della poesia russa moderna era molto meno intensa, meno intensa di quella esercitata dalla poesia francese⁵⁶.

Il rapporto tra Ripellino e Jakobson continuò anche negli anni successivi. Ad esempio, nel 1967 i due si incontrano durante un soggiorno di Jakobson

a Roma. Il giornale ceco "Literární noviny" aveva richiesto a Ripellino di condurre un'intervista con lo studioso russo in quel frangente. Da un incontro avvenuto il 28 gennaio all'Hotel Savoy, nacque un'intervista pubblicata il 18 febbraio 1967 dal titolo *V Římě o Praze* [A Roma su Praga]⁵⁷. Rilevante il fatto che in questa vengono affrontate due tematiche importanti nell'attività di Ripellino che abbiamo appena citato. In primo luogo, la stagione dell'avanguardia: Jakobson parla dei suoi legami con i poeti cechi sin dal suo arrivo in Cecoslovacchia. La seconda parte dell'intervista è invece dedicata alla poesia di Majakovskij e Chlebnikov. Ripellino domandò a Jakobson di discutere della componente filosofica dell'opera di Majakovskij. Per quanto riguarda Chlebnikov, Ripellino e Jakobson discussero della traduzione dei suoi componimenti poetici. L'influenza di Jakobson sulla ricezione ripelliniana del Chlebnikov fu rilevante. In quegli anni, Ripellino stava preparando il suo volume per Einaudi. Non è un caso, infatti, che Ripellino dedicò il saggio introduttivo proprio a Jakobson, ricordando il loro confrontarsi circa questioni che riguardavano Chlebnikov e la cultura ceca: "A te, Roman, in ricordo di quelle serate romane a parlare di arte moderna, dei fratelli Marx e della poesia di Nezval, Seifert e Majakovskij, e di quando abbiamo eletto Chlebnikov il più grande poeta del nostro secolo"⁵⁸.

Tornando alla questione del contesto culturale ceco tra le due guerre, penso che possiamo ipotizzare anche un successivo scambio dei due studiosi. Jakobson rappresentava senza ogni dubbio una preziosissima fonte per il Ripellino autore della *Storia* e già intenzionato a pubblicare *Praga magica*. I due si rincontreranno, nell'agosto del 1968, a Praga in occasione del Congresso internazionale degli Slavisti. Nell'autunno del 1968 uscì su "Listy" un'intervista a Roman Jakobson e Petr Bogatyřev nella quale ai due veniva chiesto di parlare della loro esperienza negli anni Venti e Trenta, secondo un'impostazione molto simile a quella impiegata da Ripellino nella sua in-

⁵⁴ A. Cosentino, *La geografia lirica di Holan e Ripellino*, "Semicerchio", 2021, 64, pp. 1-40.

⁵⁵ A. M. Ripellino, *Storia della poesia ceca contemporanea*, op. cit., pp. 53-54.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ A. M. Ripellino – R. Jakobson, *V Římě o Praze*, "Literární noviny", 1967, 16/7, pp. 1-3.

⁵⁸ A. M. Ripellino, *Poesie di Chlebnikov: Saggio, antologia, commento*, Torino 1968, p. V.

intervista un anno prima. L'intervista, *S Jakobsonem a Bogatyrevem v srpnové Praze* [Con Jakobson e Bogatyrev nella Praga d'agosto]⁵⁹ è corredata da una foto che ritrae Ripellino seduto tra i due studiosi. Lo studioso italiano di certo conosceva bene gli studi del collega russo Bogatyrev, che cita ampiamente già nel suo saggio *Il teatro di marionette nel romanticismo ceco*, pubblicato su "Convivium" nel 1949⁶⁰.

Giungendo dunque all'ultima parte del mio intervento, vorrei spostare l'attenzione su *Praga Magica*, pubblicata per la prima volta nel 1973 (con due riedizioni 1991 e 2014; prenderò a riferimento quest'ultima per le mie citazioni). Rispetto alla *Storia*, emerge una maturità stilistica diversa. A differenza della *Storia* il volume esce per Einaudi ed è destinato a un pubblico ampio. Inoltre, si riscontra un irrompere della personalità e dell'individualità di Ripellino, che si mostra soprattutto nella decisione di impiegare la prima persona singolare, elemento assente nel testo precedente. Talvolta egli assume anche un tono autoironico. Ad esempio, all'inizio del capitolo 62 si legge: "Chi avrà pazienza di leggere tutto questo volume, sicuramente una cosa piacevolissima la troverà: la parola Fine"⁶¹.

Un'altra differenza risiede nella più ampia scelta dei riferimenti letterari e culturali. Ripellino prende in considerazione momenti della storia culturale ceca che affondano le loro radici nel passato delle terre boeme. Inoltre, egli si pone come fine anche quello di costruire un percorso attraverso leggende e simboli della Praga che lui definisce magica, usando anche il corrispettivo tedesco *verzaubert*. Due esempi sono la *Golemlegende* e la storia di Josefov, il ghetto ebraico di Praga. L'aggettivo 'magica' ricorre spesso e in alcuni casi Ripellino spiega cosa intenda: "Praga magica: ricettacolo e armadio di rottami e di oggetti stantii, di vecchi arnesi inquietanti, *assemblage* di detriti, immenso *tandlmerk*, mercato di ciarpe e cianfrusaglie"⁶². Oppure: "Pra-

ga magica: conglomerato di osterie e birrerie di ogni sorta, plesso di fumosi locali, mondo di ubriacature solenni e di imbrogli di tavernari"⁶³.

Tuttavia, sono molti gli anelli di congiunzione tra le due opere. Prima di proporre un esempio circa il rapporto tra i due testi, vorrei evidenziare alcune informazioni relative alla genesi di *Praga magica*. Come si diceva poc'anzi, l'opera venne pubblicata nel 1973. Tuttavia, come evidenziato da Annalisa Cosentino nel suo saggio *Un libro città: Praga magica di Angelo Maria Ripellino*, l'idea di pubblicare un libro dedicato alla capitale ceca si era presentata allo studioso già quindici anni prima. Dunque, la *Storia* rappresenta un primo nucleo di *Praga magica*. Nel 1957, in una lettera a Italo Calvino, di cui quest'anno ricorre un altro importante anniversario, Ripellino scriveva:

E può darsi che, quando vi avrò consegnato *Majakovskij e il teatro del suo tempo* (spero di finirlo entro giugno), io vi proponga un libro di saggi intitolato *Alchimia di Praga* o in modo simile (sullo spirito magico di questa città, sulle sue tradizioni, sulla sua sintesi di cultura ceca e tedesca, sul 'gusto' della sua cultura, sull'umorismo di Švejk, ecc.)⁶⁴.

Due anni dopo, in un'altra lettera indirizzata a Calvino del 20 aprile 1959 annunciava *Praga magica* in termini di "[u]na sorta di *Orlando* della Woolf nel clima magico praghese"⁶⁵.

Praga magica si divide in due parti e 116 capitoli. A differenza della *Storia*, ciascun capitolo non corrisponde a profili di singole personalità, ma ad abitare *Praga magica* sono alchimisti, collezionisti, bibliotecari, *Wundermänner*, burloni, strampalati e scapigliati. Tra questi emergono anche figure specifiche della Praga letteraria. Ripellino dedica molto spazio a quelle di Jan Amos Komenský, Karel Čapek, Franz Kafka, Jaroslav Hašek, mettendo anche in relazione Švejk e Josef K. Rilevante è l'attenzione rivolta alla letteratura di lingua tedesca di Praga, molte sono le pagine dedicate non solo a Kafka, ma anche ad altri membri del Prager Kreis (ad esempio, Max Brod, Egon Kisch, Franz Werfel). Inoltre, si trovano anche altri nomi importanti dell'epoca,

⁵⁹ R. Jakobson – P. Bogatyrev, *S Jakobsonem a Bogatyrevem v srpnové Praze*, "Listy", 1968, 1, pp. 10-11.

⁶⁰ A. M. Ripellino, *Il teatro di marionette nel romanticismo ceco*, "Convivium", 1949, 1, pp. 112-134.

⁶¹ Idem, *Praga magica*, Torino 2014, p. 166.

⁶² Ivi, p. 258.

⁶³ Ivi, p. 263.

⁶⁴ A. Cosentino, *Un libro città: Praga magica di Angelo Maria Ripellino*, "România Orientale", 2018, 31, p. 372.

⁶⁵ Ibidem.

come Gustav Meyrink o Alfred Kubin. Tuttavia, è evidente come il ruolo primario non sia svolto da queste personalità letterarie, ma dalla città. Ripellino scrive di come queste figure facciano parte degli edifici magici della capitale boema: “Chi frequenta la letteratura praghese, avrà l'impressione che i suoi personaggi siano gregari delle architetture, supplemento dell'edilizia”⁶⁶.

In molti passaggi di *Praga magica* si trovano rielaborazioni di informazioni già edite nella *Storia*, dove però possiamo notare un tono diverso. Prenderei l'esempio riguardante Apollinaire. Nella *Storia* Ripellino mostra il debito della letteratura ceca d'avanguardia nei confronti di quella francese, in particolare Apollinaire:

La poesia ceca contemporanea muove da Apollinaire⁶⁷. Il poeta francese fu a Praga per tre giorni nel marzo del 1902. [...] La fortuna di Apollinaire in Boemia comincia dopo la guerra mondiale. [...] Nezval, che ignorava allora il francese, aveva potuto leggere soltanto la traduzione čapekiana di “Zone”, ma il suo interesse per Apollinaire era tale che persino i titoli del poeta francese esercitarono su di lui una prodigiosa attrazione. [...] [I] giovani poeti vollero elevare la poesia ceca a un piano europeo, così come era già stato fatto con la pittura. E per raggiungere questo scopo si specchiarono a lungo nei modelli occidentali: continuava la tradizione di Vrchlický⁶⁸.

Nel capitolo 19 di *Praga magica* Ripellino contestualizza il concetto di *chodec* [passante] riprendendo informazioni già esposte precedentemente. Tuttavia, il fine non è più illustrare il contatto tra le due dimensioni culturali, ma l'evoluzione di un topos letterario, quello del *chodec*:

Il poeta Jaroslav Vrchlický nel ciclo *Pražské obrázky* (Quadri praguesi) della raccolta *Má vlast* (La mia patria, 1903) si definisce a volte “chodec e “chodec smotár” (passante solitario) e “zpozdný chodec” (passante attardato). [...] Anche Apollinaire porta il suo contributo al mito del pellegrino praghese, compiendo, nel racconto *Le passant de Prague* (1902), la traversata della capitale boema assieme a Isaac Laquedem, reincarnazione dell'Eternal Juif. [...] Al suggestivo racconto di Apollinaire, e insieme alle pagine de *Le paysan de Paris* di Aragon, si ricollega Vítězslav Nezval nel libro *Pražský chodec* (Il passante di Praga 1938). Il chodec-chlochard di Nezval, ossia Nezval stesso, va errando col ritmo saltellante della sua poesia [...]. Nezval riscopre col filtro di Parigi la sua città minacciata, prossima a farsi bersaglio dei fulmini e nido a male augurati uccelli notturni⁶⁹.

Un'ultima osservazione. Da un punto di vista stilistico, *Praga magica* non è un libro accessibile quanto lo è la *Storia della poesia ceca contemporanea*. Come si è visto, la *Storia* si presentava in forma didascalica e venne scritta con l'intenzione di illustrare nel contesto italiano una dimensione artistico-culturale ancora sconosciuta. *Praga magica*, invece, è espressione non solo del Ripellino-critico letterario e storico della letteratura e della cultura, ma anche dal Ripellino-autore che mescola elementi sulla storia della città a ricordi e riflessioni personali. Alla fine di quella che definisce essere una “lunga e travagliata fatica”⁷⁰ Ripellino aspira a divenire un matto di Praga e, impiegando due versetti dell'*Apocalisse*, esprime il suo rammarico per l'immagine di una città decadente, in cui non potrà più tornare:

Ora che vi si acquattano i soldati di Mosca, la grande prostituta con cui tutti i re della terra hanno fatto fornicazione (Apocalisse 17, 1-2), ora che alcuni zelanti lacchè vi si danno alle crapule mentre Cristo digiuna, non vi potrò più tornare. Ora che Praga è di nuovo, come gridò Marina Cvetaeva ‘più squallida di una Pompei’ mi terranno lontano⁷¹.

Concluderei così, rimarcando i dubbi di Ripellino sulla possibilità per una Praga magica di esistere ancora. Una Praga di cui oggi si ha memoria grazie al dipinto arcimboldesco lasciatoci dall'eredità ripelliniana, il cui prezzo è una melancolia per ciò che la Storia ha lentamente eroso. Citando ancora Ripellino “Mein Herr, die alte Prag ist verschwunden”⁷².

* * *

Alessandro Pulimanti, *Voci, versi, richiami: La Praga 'magica' di Ripellino*

Vorrei cominciare questo percorso citando, in apertura, un passaggio tratto da *The Witch of Prague*, romanzo gotico di Francis Marion Crawford, che trovo particolarmente indicativo, ai fini di una discussione inerente al tema della Praga ‘magica’.

⁶⁶ A. M. Ripellino, *Praga Magica*, op. cit., p. 211.

⁶⁷ Corsivo del relatore – M.M.

⁶⁸ A. M. Ripellino, *Storia della poesia ceca contemporanea*, op. cit., p. 15.

⁶⁹ Idem, *Praga Magica*, op. cit., pp. 70-71.

⁷⁰ Ivi, p. 346.

⁷¹ Ivi, pp. 347-348.

⁷² Ivi, p. 14.

“Praga”, scrive infatti Crawford, “è costruita secondo il principio anatomico del cervello umano; un groviglio, ovvero, di vicoli dai mille angoli, di strade buie e di ancora più cupi porte e portoni che, nel complesso, conducono tutti da qualche parte, o da nessuna parte”⁷³.

Prima di cominciare questo breve percorso, nell’ambito del quale metterò in luce alcune delle riprese ripelliniane del motivo romantico tedesco e, soprattutto, della figura di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann – così come questo viene a sua volta messo in relazione, nel testo, rispetto a tre figure cruciali della realtà di lingua ceca, ovvero: Věra Linhartová, Geronimo Scotta e František Tichý – mi sembra giusto evidenziare alcune delle riflessioni proposte da un comparatista, Peter Demetz, che nel 1993 attacca il topos della ‘*Praga magica*’; visione, questa, che a parere dello stesso Demetz rischia di cedere il fianco alla rilettura, in chiave fiabesco-allegorica, di una città che è stata teatro e per certi versi capitale, nei fatti, della fioritura pure di una cultura borghese, positiva e scientifico-razionale⁷⁴.

Chiarendo le ragioni che lo conducono a salutare Praga come città fulcro di un progresso scientifico, culturale e sociale e discostandosi radicalmente dal mito tradizionale della città magica, ermetica e misteriosa, Demetz ricorda – in un suo altro saggio del 1997 – come la visione di Praga come città quasi esclusivamente ‘magica’ venga ripresa più volte, nel corso del Novecento. Ciò avviene nei primi anni Sessanta, ad esempio, in un contesto di natura ideologico-politica e polemica, e in un frangente storico in cui, parallelamente al topos letterario della ‘*Praga magica*’, vengono riscoperti i gusti per certi versi rivoluzionari, per l’epoca, dei surrealisti francesi: i gusti di Apollinaire, ad esempio, e quelli dello stesso Breton⁷⁵.

Quando André Breton giunge a Praga – siamo

agli inizi della primavera del 1935 – per sostenere la corrente surrealista – elogia la città salutandola come vincolata a una sorta di ‘incantesimo leggendario’, come ‘capitale magica’ della vecchia Europa. In quanto capitale della ‘vecchia’ Europa, appunto, Praga sembra tuttavia essere magica solo se – tende ancora a precisare Demetz, nel 1993 – si trascura l’insieme delle considerazioni di natura non tanto geografica quanto, piuttosto, storico-politica ed economica e se, letteralmente, la si guarda ‘da lontano’; e di uno sguardo da ‘lontano’ – anche se con sfumature, significati e contesti completamente diversi – tratta lo stesso Ripellino, verso la parte iniziale del suo “travolgente saggio-romanzo” consacrato a Praga⁷⁶.

Linguaggio celebrativo e memoria autobiografica lasciano spazio invece, nella parte iniziale del saggio, a un’ulteriore descrizione di Praga vista come città osservata, e salutata da lontano; in un contesto, di fatto, in cui le tradizionali figure del viandante, della distanza e del tempo si legano alla figura del re Ubu di Alfred Jarry e dello studente Anselmo, protagonista de *Il vaso d’oro* dello stesso Hoffmann:

Ora che ne sono lontano, forse per sempre, mi chiedo se Praga esista davvero o se piuttosto non sia una contrada immaginaria come la Polonia di re Ubu. Eppure ogni notte, camminando nel sogno, sento pietra per pietra il selciato di Piazza della Città Vecchia. Vado spesso in Germania, per veder di lontano, come da Dresda lo studente Anselmo, le seghettate catene di monti della Boemia. Mein Herr, das alte Prag ist verschwunden⁷⁷.

Una Praga, questa, che si muove attraverso un continuo utilizzo di figure retoriche – allitterazioni, assonanze, consonanze, elenchi – e attraverso una altrettanto continua mescolanza, sovrapposizione e crogiolo di stili, temi e generi letterari spesso molto diversi tra loro.

Tra gli elementi che mi sembra interessante mettere brevemente in evidenza, in questo percorso, troviamo però l’utilizzo ripelliniano dell’universo tradizionalmente connesso alla *Romantik*. Un Romanticismo tedesco, quello ripreso da Ripellino, che si

⁷³ P. Demetz, *Die Legende vom Magischen Prag*, “The Central and Eastern European Online Library”, 1993, 7, pp. 142-161, cit. p. 156 [traduzione in italiano, se non indicato diversamente, a cura di Alessandro Pulimanti].

⁷⁴ Cfr. P. Demetz, *Die Legende*, op. cit., pp. 142-161.

⁷⁵ Cfr. Idem, *Prague in Black and Gold: The History of a City*, London 1997, pp. XIII-XIV; cfr. anche A. Cosentino, *Un libro-città: Praga magica di Angelo Maria Ripellino*, “România Orientale”, 2018, 31, pp. 373-374.

⁷⁶ Così viene infatti definito il testo, già nel 1973, in quarta di copertina; cfr. A. Cosentino, *Un libro-città*, op. cit., p. 374.

⁷⁷ A. M. Ripellino, *Praga magica*, Torino 1991, pp. 13-14.

muove nello specifico attraverso, da un lato, riferimenti alla tradizione del viandante e, dall'altro, per mezzo di richiami più o meno diretti alla narrativa hoffmanniana; alla prosa, quindi, di uno dei padri del tardo romanticismo di Berlino.

Il *Wanderer* si presenta tuttavia, nell'immaginario praghese dipinto da Ripellino, come una figura che reca differenze rispetto al prototipo tedesco e, per far questo, l'autore si serve nello specifico, nell'ambito di questo confronto, della poetica di Mácha:

Benché sia una variante del *Wanderer* caro ai romantici, il pellegriano, che così spesso riappare nel mondo notturno del poeta Karel Hynek Mácha, ha tuttavia una sua ambiguità e incrinatura praghese. Attratto dalle lontananze, incalzato dal desiderio di andare sempre più avanti, discorre maltriti sentieri, serragli di scoscese montagne, ma non giungerà mai alla meta. E perciò ora incarna l'anelito della giovinezza verso gli ideali, ora al contrario la frana dei trasognamenti, la vanità degli impulsi, la fuga della negra vita⁷⁸.

Il viandante descritto da Ripellino non arriva, quindi, mai alla meta se non attraverso l'immaginazione e nell'ambito di un percorso spirituale e metaforico che, non discostandosi tuttavia troppo dalla matrice tedesca o di lingua tedesca — almeno a mio parere — prevede la ricerca del Bello, il disprezzo delle cose vane e la fuga da quella 'negra vita' che, almeno nell'ideale della *Romantik*, si traduceva spesso con il suicidio dell'eroe; si pensi, a tal proposito, al caso eclatante del Werther.

Sta di fatto che autori, voci e attori tradizionalmente connessi alla realtà praghese si trovino, negli stessi anni in cui Ripellino prepara il saggio, fisicamente e geograficamente lontani dalla città vltavina; andando a formare, nel complesso, una sorta di comunità di spiriti letteralmente ribattezzata, dallo stesso Ripellino, come "sciame di fantasmi della diaspora". Proprio in questo "sciame di fantasmi", l'autore include e annovera sé stesso, e al contempo include e annovera la figura e l'opera di Věra Linhartová (1938-).

Autrice ormai bilingue, dal 1968 residente e attiva culturalmente a Parigi, Linhartová non viene però solo salutata in relazione al carattere 'nomade' della sua persona e dei suoi personaggi, ma anche in rapporto a una Praga, e a un'ex Cecoslo-

vacchia viste, ora, come una "terra perduta" di cui, romanticamente, non resta che "nostalgia"⁷⁹.

Da qui, introdotto attraverso un linguaggio che strizza l'occhio al poetico, quasi all'ermetico, viene proposto un accostamento tra la prosa di Linhartová e una "narrativa hoffmanniana"⁸⁰, esplicitamente richiamata in un contesto in cui una Venezia carnevalesca, dai tratti romantico-decadenti, viene associata alla "precaria Praga degli anni Sessanta"⁸¹:

Ma quel barcollio onirico, quel velatino stillante ("stillante" equivale per lei ad "umoresco"), le talismaniche trasposizioni, il continuo rimuginare da demone loico, certi simulacri come il dottor Altmann, la Venezia da carnevale che sfuma nella precaria Praga degli anni Sessanta: tutto questo ci riconduce alla narrativa hoffmanniana⁸².

Tra i personaggi più disparati di questa Praga-Venezia hoffmanniana di Věra Linhartová, predomina la figura dell'ambiguo Dott. Altmann — figlio letterario, ricorda Ripellino, di Coppelius e Lindhorst, ambigui alchimisti-scienziati-sciamani dei racconti di Hoffmann, cruciali rispettivamente in *Der Sandmann* [L'uomo sabbolino 1816] e in *Der goldne Topf* [Il vaso d'oro 1814-9]. I personaggi dell'autrice si fanno, così, "pedine di quell'occulto elemento che potremmo chiamare 'pragheità'"; un meccanismo, in conclusione, in cui perfino elementi come quello di una stanza d'affitto si guadagnano il titolo di elemento 'kafko-praghiano':

Città che è una sorta di manicomio metafisico, dove questi personaggi, pazienti e forse invenzioni dell'ambiguo psichiatra dottor Altmann (della lega dei Coppelius e dei Lindhorst), si fanno pedine di quell'occulto elemento che potremmo chiamare "pragheità": manicomio e ad un tempo palcoscenico sull'universo, con specole e scale da capogiro e macchine buffe e con jazz e coi cammelli che Rimbaud si trascina sin dentro la stanza d'affitto, una stanza molto kafko-praghiana⁸³.

Colpisce tuttavia, nel contesto dell'introduzione all'opera di Linhartová, un passaggio, in particolare; un frammento del testo, ovvero, in cui ancora una

⁷⁹ "Věra Linhartová, noi, sciame di fantasmi della diaspora, portiamo da un capo all'altro del mondo la nostalgia di questa terra perduta", *ivi*, p. 14.

⁸⁰ A. M. Ripellino, *Praga magica*, op. cit., p. 15.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ivi*, p. 58.

volta alla presentazione delle tematiche si affianca uno squarcio di matrice autobiografica.

“Anni or sono”, ricorda infatti Ripellino,

non ricordo che anno, ma prima che le fonderie della sorte lavorassero nuovi fulmini e tuoni per la città vltavina, trascorremmo insieme a Roma [Io e Věra Linhartová, A.P.] la sera di Natale, una sera piovosa, umidiccia, in casa di Achille Perilli. Il pittore, dalla zazzera chagalliana già sparsa di canutiglia d'argento, sfoggiava un'enorme cravatta di fuoco, sua demonia. Věra indossava lo stesso trench d'argento, con cui mi era apparsa alla soglia del caffè Slavia una mattina d'agosto: l'argento si addice ai sonnambuli. Un altro pittore, Gastone Novelli, che ci ha preceduti nell'erebo, si era tolti gli immensi scarponi, restando con le rozze calze di rossa lana. Věra se ne stava chiotta in un angolo a bere. Beaujolais, whisky, cognac. Dice il poeta: “Come vi ho amato, bottiglie piene di vino”⁸⁴.

La perdita delle coordinate certe del tempo e dello spazio, di cui la Praga ‘magica’ ripelliniana si fa emblema, si lega in questo passo all'immagine effettiva dell'incertezza, perfino dell'ebbrezza, di una Linhartová descritta in questo passo come se lei stessa fosse, nella sua ‘attonita’ timidezza, per la sua andatura svogliata, uno dei personaggi dei suoi stessi scritti.

Il saggista e l'autrice si perdono, quindi, in una Roma notturna che molto ha, per questo suo carattere labirintico, della Praga ‘notturna’ cara allo stesso Ripellino: “Quando poi, a tarda notte, mi offrii di accompagnarla”, annota l'autore, “non rammentava più l'indirizzo della famiglia che l'aveva ospitata. Cominciammo a girare dannatamente, corseggiando le vie già deserte del centro, e Roma, fluttuando sul parabrezza bagnato, sembrava riempirsi di fiocchi di nebbia praghese”⁸⁵. Roma, quindi, diventa Praga. A dominare, da questo punto di vista, è il tema della ‘sonnolenza’; una sonnolenza, di preciso, che fa da sfondo a un processo a mio avviso interessante di ‘trasfigurazione’, quasi, di ‘metamorfosi urbana’.

“Via Condotti” diventa infatti, in questa Roma ‘brilla’, in questa ‘notte brilla’, “la praghese via Na Příkopě”:

Come due maschere di un carnevale hoffmanniano correvamo su e giù per il Corso, da Piazza Venezia a Piazza del Popolo e da Piazza del Popolo a Piazza Venezia, passando dinanzi a San Carlo, là dove, di giorno, su un palco, il ciarlatano Celionati vende radici miracolose e rimedi infallibili contro l'amore infelice

e il mal di denti e la podagra. Ripeteva con stizza: nei pressi di via Condotti, nei pressi... Ma via Condotti era ormai la praghese via Na Příkopě⁸⁶.

Ritorna infine, perfino in un contesto romano caratterizzato da un linguaggio vicino, per certi versi, a quello delle fiabe, il tema della Praga hoffmanniana; una Praga “magica e picaresca”, ovvero, popolata da personaggi – presentati anche in questo frangente attraverso un ennesimo esempio di enumerazione ed elenco – tradizionalmente connessi al fantastico, al grottesco e all'assurdo kafkiano.

“In quel momento”, ricorda infatti Ripellino,

mi accorsi che era anche lei [Věra Linhartová, A.P.] un personaggio della mia *Praga magica* e picaresca, della compagnia di alchimisti, di astrologhi, di stralunati, di manichini, di odradek, che vi tiene spettacolo. Parigi o Roma, che importa. Avete scritto voi stessa che ognuno è il portatore del proprio paesaggio⁸⁷.

Hoffmann viene esplicitamente citato, ancora una volta e ancora una volta in relazione alla prosa di Linhartová, verso la parte centrale del saggio del 1973, in cui viene posto l'accento, rispetto alla perdita delle coordinate certe che caratterizza Praga, sul racconto *Passatempo polifonico*.

Testo, questo, nel quale il carattere fiabesco, onirico, quasi assurdo della realtà praghese, porta proprio Praga a farsi meta di personaggi del calibro di Dylan Thomas che, qui, metaforicamente incontra Verlaine e Rimbaud i quali, in maniera altrettanto metaforica, incontrano Billie Holiday e Charlie Parker. Figure alle quali si aggiunge, in conclusione, “il beone Hamilton”; anche lui, come gli altri, paziente del dottor Altmann, descritto per la seconda volta come “ambiguo psichiatra”, e finalmente salutato come “stregone hoffmanniano”:

In un racconto di Věra Linhartová, *Passatempo polifonico*, il dottor Altmann, ambiguo psichiatra e stregone hoffmanniano, il quale si aggira per Praga come in un vacillante manicomio metafisico intriso di nebbia, ha tra i propri pazienti, accanto a Verlaine e Rimbaud, a Dylan Thomas, a Nižinskij, a Billie Holiday, a Charlie Parker, anche un astrologo-funambolo, il beone Hamilton⁸⁸.

⁸⁴ Ivi, pp. 15-16.

⁸⁵ Ivi, p. 16.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Ivi, p. 17.

⁸⁸ Ivi, p. 81.

La figura di Hoffmann – come accennavo all’inizio – viene però menzionata, nel testo, in relazione ad altre due figure.

Nel primo caso, viene presentato Geronimo Scotta, “astrologo e distillatore”, che a Praga è soprattutto “paltoniere e ruffiano” e rispetto al quale viene perfino richiamato l’elemento, caro al folklore e alla leggenda centro e sud-italiani, del noce di Benevento⁸⁹.

Descritto come “un artefice di iniquità e di malizie”⁹⁰, Scotta sembra trovare largo spazio in *Pekla z plozenci* [Progenie d’inferno] di Kolár, romanzo gotico del 1862, presentato da Ripellino – per rendere, penso, al meglio l’idea del contesto semi infernale e grottesco che vi è descritto – attraverso un *continuum* di figure retoriche, tra le quali consonanze e allitterazioni continue in ‘r’. Viene qui narrato un contesto, infatti, in cui “Josef Jiří Kolár rifrigge e sciorina reboanti empietà su patiboli, crimini, alchimia, mandragore, strigi, riti occultistici, congregazioni notturne, e dove gli stereotipi dell’efferatezza sono così sbracati da suscitare allegria”⁹¹.

Trova inoltre spazio, nel testo, un “Gran Putiferio di rospi, di botte, di gatte” in cui, letteralmente, “si ricalca la rissa”; insomma, un contesto in cui non solo a livello linguistico si riaffaccia l’allitterazione, ma dove trova spazio anche in questo caso, in maniera altrettanto esplicita, la dimensione narrativa – e, nello specifico, il *Vaso d’oro* – dello stesso Hoffmann⁹².

“Entrino infine nelle mie pagine”, così Ripellino con un linguaggio quasi scherzoso, per certi versi altisonante,

i funamboli, i clowns, i domatori, i cavallerizzi, i ventriloqui, gli uomini serpenti, i trapezisti, gli acrobati, gli inghiottitori di spade, le esmeralde, i prestigiatori, che gremiscono le tele e i disegni di

František Tichý. L’arte di questo pittore (1896-1961), scaturita dal “sabbioso humus dei maneggi dei circhi”, è vicina, per il gusto dello spettacolo e per l’esotismo, alla creazione dei poeti poetistici⁹³.

Tramite un ennesimo elenco di personaggi, figure e colori, Ripellino presenta quindi l’arte pittorica di Tichý, i cui personaggi ricordano, per molti versi, i personaggi degli stessi *Racconti notturni* di Hoffmann⁹⁴.

Due figure, in particolar modo, sembrano avvicinarsi alla dimensione narrativa hoffmanniana: nel primo caso, abbiamo la rappresentazione pittorica di un clown; nel secondo, quella di Niccolò Paganini. Personaggio, Paganini, che per l’artista sembra rappresentare una vera e propria ossessione, un chiaro *Leitmotiv*.

Rispetto alla descrizione del pagliaccio ‘Bodlák’, uno dei ritratti forse più inquietanti ma anche più interessanti di Tichý, Ripellino propone, ancora una volta, un’analogia con la narrativa hoffmanniana. Bodlák, che tra le labbra tiene il gambo di un cardo – e *bodlák*, in ceco, significa appunto ‘cardo’ – viene associato a un personaggio, George Pepusch, protagonista del *Meister Floh* di Hoffmann, racconto nel quale Pepusch rappresenta la versione umana di Zeherit; un cardo, non a caso:

Un ceffo grinzoso di malta incrostata, con esigue fessure per occhi, il collo lungo, un cappello dalle falde simili ad ali di nottola, ha il pagliaccio Bodlák (Cardo), che regge il gambo di un cardo tra i denti: pagliaccio, che ci rammenta un personaggio di *Maestro Pulce* di Hoffmann: Giorgio Pepusch, metamorfosi umana del malinconico cardo Zeherit⁹⁵.

Ventriloqui e spettri, figure diaboliche sembrano quindi popolare l’universo pittorico di Tichý, in cui come dicevo uno spazio particolare viene assegnato a un Paganini descritto, dallo stesso Ripellino, come uno “Hollenfürst segaligno, collosa catasta di nere chiome, con le gambe-stecchi e le lunghissime mani affusolate dalle dita contorte come convolvoli”⁹⁶.

“Virtuosismo e diavoleria”, conclude Ripellino in una delle descrizioni a mio parere più riuscite di questa sua *Praga magica*, occulta ed ermetica,

⁸⁹ “Ma il campione degli avventurieri”, così Ripellino, “fu, sotto Rodolfo II, l’italiano Geronimo (o Alessandro o Giovanni) Scotta (o Scota o Scotti o Scoto), astrologo e distillatore, ma soprattutto paltoniere e ruffiano. [...] Sembra che fosse nativo di Parma”, ivi, p. 128.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Ivi, pp. 128-129.

⁹² “Questo Gran Putiferio di rospi, di botte, di gatte, di nottole ricalca la rissa tra l’archivista Lindhorst e la laida e sdentata stregaccia Lisa nel *Vaso d’oro* di Hoffmann. La megera hoffmanniana va in corso anche lei con vipistrelli ed allocchi e con un gatto nero, e allo studente Anselmo rinchiuso in una bottiglia di cristallo si mostra nuda, aborrevole”, ivi, pp. 130-131.

⁹³ Ivi, p. 341.

⁹⁴ Cfr. E. T. A. Hoffmann, *Nachtstücke*, Stuttgart 1990.

⁹⁵ A. M. Ripellino, *Praga magica*, op. cit., p. 344.

⁹⁶ Ibidem.

fanno lega nel Nacht-Musicus tichiano, che sprizza tra sprazzi [si noti, qui, l'ennesimo esempio di allitterazione, A.P.] di fosforo dalle viscere di un'oscurità primordiale. Se non sapessi che sono in rapporto di parentato coi badchónim del teatro folklorico jiddisch ed insieme con gli austeri vespilloni ebraici dai lunghi talari neri e dal cappello a focaccia, dipinti sulle brocche votive morave della fine del XVIII secolo, immaginerei come pagliacci spettrali dei distretti di Tichý i due cerimoniosi guitti boieschi, redingote e cilindro, che suppliziano Josef K., e i due aiutanti che fanno mille molestie all'altro K., bagattellieri balordi ed insieme persecutori, subalterni di un occulto potere, spie metafisiche⁹⁷.

Si fanno, rispetto a quest'ultimo passo, scoperte interessanti. I *badchónim* qui menzionati comparivano già, non a caso, ne *La pigrizia di Cristo che si sveglia dal sepolcro*, componimento poetico ripelliniano confluito, poi, in *Notizie dal diluvio*⁹⁸. Versi, questi, in cui forte è la delusione legata al fatto che la meraviglia della poesia slava stia lasciando il posto all'orrore legato all'Operazione Danubio del 1968; delusione, questa, che impedisce perfino al Signore, perfino a un "Cristo, fratello di Lazzaro", di mettere in pratica, in conclusione, la Pasqua – in quanto, etimologicamente, *pesa(c)h* [passaggio] – e di permettere, di riflesso, che metaforicamente la luce vinca sulle tenebre⁹⁹.

Al di là, in conclusione, delle considerazioni riportate da Peter Demetz, che comunque trovo particolarmente intelligenti, centrate e sensate, penso sia il caso tuttavia, in questa sede, di concludere salutando Ripellino come il creatore di un testo che, pur nel suo carattere fortemente autobiografico e nel suo essere "un'opera molto personale" – così come il saggio venne definito dallo stesso Italo Calvino, già nel 1959¹⁰⁰ – si fa, in conclusione, omaggio alla passione che una cultura ceca identificata attraverso la *facies* praghese – con le sue luci e le sue ombre – aveva suscitato nel siciliano già dalla sua

prima gioventù, e dai primi anni della sua formazione accademica.

* * *

Riccardo Mini, Tu mi vestirai d'argento: *Ripellino traduttore di Blok*

Nel mio intervento ho deciso di indagare il rapporto di Ripellino con Aleksandr Blok, sia per quanto riguarda la saggistica, che, in parallelo e con un approfondimento particolare su alcune poesie, per quanto riguarda la traduzione.

Ho deciso di cominciare con una definizione di Blok da parte di Ripellino. Il critico definisce il poeta come "la figura più cospicua di quella generazione di simbolisti russi che percepirono in modo spasmodico il rombo sotterraneo degli avvenimenti, la crisi della cultura borghese, l'approssimarsi della tempesta"¹⁰¹. E Blok, infatti, che nasce nel 1880 e muore nel 1921, è uno dei massimi poeti dell'epoca d'argento della letteratura russa e del Novecento russo in generale, e uno dei poeti russi, assieme a Majakovskij, Chlebnikov e Pasternak, maggiormente tradotti da Ripellino. Ho scelto di dedicare questo intervento a Blok poiché trovo straordinario il fatto che Ripellino si sia confrontato con il poeta pietroburghese, come critico e traduttore, lungo tutto il corso della propria vita e carriera. Qui è fondamentale mostrare una bibliografia, dalla quale si può vedere come il primo articolo critico dedicato a Blok venga pubblicato nel 1942, quando Ripellino ha appena diciannove anni, sulla rivista "Maestrale". Altri appuntamenti fondamentali tra Blok e Ripellino sono la pubblicazione della *Poesia russa del Novecento*, che viene pubblicata una prima volta nel 1954 per Guanda, per poi essere riproposta da Feltrinelli nel 1960, e la pubblicazione, sempre nel 1960, delle poesie di Blok per Lerici Editore, edizione che rappresenta il grande lavoro del Ripellino e critico e traduttore sul poeta, e che viene riproposta da Guanda, con una nota alla seconda edizione nel 1975. Gli ultimi due contributi di Ripellino su Blok vengono pubblicati negli ultimissimi anni della sua vita; il primo, del 1977, è l'introduzione ai drammi lirici, pubblicati da

⁹⁷ Ivi, p. 345.

⁹⁸ Idem

⁹⁹ Nel componimento – dal titolo *La pigrizia di Cristo che si sveglia dal sepolcro* – leggiamo infatti: "E un giornalista che strilla: 'Mala Pasqua', / l'albagia dei badchónim e dei gavazzieri, / che cantano la storia della sua morte, / e venditori che spacciano i suoi santini, / i chiodi e il legno della croce, e la rossa garza / che copri le sue fistole, / e il balsamo e i lini. / La nausea di perdonare, di fingersi forte, / la nausea di essere Cristo, / fratello di Lazzaro.", vv. 8-17. Cfr. M. Marino, *La pigrizia di Cristo che si sveglia dal sepolcro di Angelo Maria Ripellino*, "Tp24", 2017, <<https://www.tp24.it/2017/04/17/in-versi/la-pigrizia-di-cristo-che-si-sveglia-dal-sepolcro-di-angelo-maria-ripellino/108874>> (ultimo accesso: 29.12.2023).

¹⁰⁰ Cfr. A. Cosentino, *Un libro-città*, op. cit., p. 372.

¹⁰¹ A. Blok, *Poesie*, a cura di A. M. Ripellino, Milano 1960, p. 13.

Einaudi con la cura e la traduzione di Sergio Leone e Sergio Pescatori, il secondo, del 1978, anno della morte, è un breve saggio intitolato *Un affiatato quartetto*, e dedicato a Blok, Majakovskij, Pasternak e Esenin, scritto per lo spettacolo di Carmelo Bene *Quattro diversi modi di morire in versi*¹⁰².

Tornando al primissimo contributo ripelliniano su Blok, apparso sulla rivista “Maestrale” nel 1942, è interessante notare che in questo testo è come se il giovane Ripellino analizzasse e si concentrasse sulla poetica del giovane Blok, del primo Blok. Per quanto, infatti, il critico arrivi a considerare finanche i poemi, dunque parte della produzione tarda di Blok, il suo interesse, e quindi ciò che mette in luce, è una specificità propria soprattutto dei primissimi cicli blokiani, vale a dire *Ante lucem* (1898-1900) e *Versi alla Bellissima Dama* (1901-02). Ho riportato nella citazione l’esordio del saggio ripelliniano: “Per noi, Aleksandr Blok è sempre là, in mezzo alla neve, nella fioca luce del sogno; così lontano che si ascolta l’eco della sua malinconia canora. [...] Perciò la lirica vive in un mezzo chiarore”¹⁰³. Questa affermazione è poi confermata dalle caratteristiche che, secondo Ripellino, definiscono la lirica di Blok: Ripellino parla di poesia sospesa, di atmosfere pure e di vastità cosmiche, di una poesia nostalgica con un tono simile alla tristezza contemplativa, propria di un poeta che si vuole appartenente non a questo mondo, ma a un altro, superiore. Queste sensazioni ripelliniane trovano conferma nel saggio del 1960, l’opera maggiore del critico sul poeta, come dicevo in precedenza, in cui Ripellino analizza i motivi e le specificità della poetica di Blok dagli esordi del 1900 alla morte del 1921, e in cui ravvisa una decisa evoluzione che metterò in luce procedendo con l’intervento. Nel saggio del 1960 Ripellino mette in

luce il carattere evanescente della lirica del primo Blok, scrive: “La realtà si assottiglia ad un giuoco di fugaci riverberi, gli oggetti si sfoccano in frange iridescenti. Ne risulta un universo larvale e ipnotico, una creazione contrattile e senza contorni, che palpita in ogni sua fibra per la spasmodica attesa di impossibili eventi”¹⁰⁴. Parla dunque di una sensazione ipnotica, come causata da una fitta coltre di nebbia, parla di percezioni ineffabili e di una realtà sottile, simile solamente a un fugace riverbero. Tale realtà dà l’impressione di non avere contorni definiti, di esser per l’appunto il frutto di una sensazione o di una nostalgica visione, in cui spesso si percepisce l’attesa di un appuntamento impossibile, che, soprattutto nelle prime liriche, sembra incarnare l’attesa della Bellissima Dama e quindi della filosofia di Vladimir Solov’ëv.

Entriamo ora nel tessuto poetico blokiano e nel lavoro di Ripellino sul testo di Blok, in modo da osservare come, e nel testo russo e nel testo italiano, trovano espressione le caratteristiche ravvisate dal Ripellino critico, e come dunque egli le trasporti nel suo lavoro di traduzione. La prima poesia che ho scelto di analizzare è anche quella che apre l’antologia ripelliniana, ed è *Lenivo i tjažko plyvut oblaka* [Pigre e pesanti nuotano le nuvole], datata 27 febbraio 1900, e composta quindi da un Blok ventenne, appartenente al primo ciclo blokiano, *Ante Lucem*.

Pigre e pesanti nuotano le nuvole
Per l’azzurra canicola dei cieli.
Il mio cammino è lungo, faticoso,
immobile languisce la foresta.

Il mio cavallo si è stancato, sbuffa
Sotto di me. Raggiungerò il mio ostello?...
Ma lontano, laggiù, dietro la folta
Foresta hanno intonato una canzone.

Penso che, se la voce si tacesse,
mi sarebbe difficile il respiro,
e il cavallo, sbuffando, *crollerebbe*
sulla strada, e non potrei arrivare!

Pigre e pesanti nuotano le nuvole,
e la foresta languida mi attornia.
Il mio cammino è lungo, faticoso,
ma la canzone amica mi accompagna¹⁰⁵.

¹⁰² Si fa riferimento ai testi che seguono, mostrati in una slide durante la tavola rotonda: A. M. Ripellino, *Aleksandr Blok*, “Maestrale”, 1942 (8), in *Gli esordi di uno slavista. Angelo Maria Ripellino*, “eSamizdat”, 2004 (2), pp. 135-145; A. M. Ripellino, *Poesia russa del Novecento*, Milano 1954 (I edizione: Guanda, II edizione: Milano 1960, Feltrinelli); A. Blok, *Poesie*, a cura di A. M. Ripellino, Milano 1960 (I edizione: Lerici, II edizione: Milano 1975, Guanda); A. M. Ripellino, *Il teatro del giovane Blok*, in A. Blok, *Drammi lirici*, a cura di S. Leone – S. Pescatori, Torino 1977, pp. V-XVIII; A. M. Ripellino, *Un affiatato quartetto*, in Carmelo Bene in “*Majakovskij*”, Milano 2022, pp. 13-16.

¹⁰³ A. M. Ripellino, *Aleksandr Blok*, op. cit., p. 139.

¹⁰⁴ A. Blok, *Poesie*, 1960, op. cit., p. 21.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 78-79. “*Лениво и тяжело плывут облака / По синему зною небес. / Дорога моя тяжела, далека, / В недвижимом томле-*

Si possono notare fin da subito alcuni aspetti interessanti. Il poeta appare come un cavaliere a cavallo, diretto a un lontano rifugio che non sa quando e se potrà raggiungere. I primi due versi esprimono una lenta mutevolezza, Ripellino sottolinea l'utilizzo che Blok fa del verbo *plyt'*, navigare o nuotare, o dell'immagine del vascello; il motivo del navigare, spesso abbinato a un senso di indeterminatezza, indica un lento e incerto fluire. Il poeta sente inoltre una voce che arriva da lontano, e la sua strada è lunga. Ripellino parla di trame impalpabili e definisce le prime poesie di Blok "palpiti di abissali lontananze"¹⁰⁶. Nelle 20 liriche appartenenti al periodo 1900-1902 i termini "lontano" e "lontananza" ricorrono 17 volte, e Ripellino li utilizza per tradurre *daleko*, *vdali*, *izdalëka*, *otdalënnye*, *daleče*, *dalëko gde-to*, *dalëkaja*, *vdaleke*. Accanto alla lontananza, al riferimento a qualcosa di altro, distante e lontano, è importante il riferimento al languore, alla languidezza della foresta nel caso specifico, che sembra trasmettere una parziale inconsistenza dell'ambiente circostante. Passando ora alle scelte più propriamente traduttive, possiamo cominciare con l'osservare che Ripellino si attiene al testo blokiano, senza concedersi esagerate licenze di linguaggio, e propone una traduzione quasi letterale del componimento. La musicalità è, secondo Ripellino, la cifra stilistica fondamentale della lirica di Blok; in questo caso, il ritmo e la musicalità scandita dalla rima alternata del russo sembra espressa in italiano dalle frequenti allitterazioni (ho evidenziato in corsivo nel testo l'allitterazione di P, M, F nella prima strofa, di S, L e F nella seconda strofa). Come detto, Ripellino si attiene al testo blokiano, e non solo a livello di linguaggio, ma anche, in generale, a livello di struttura. Vi è però una variazione ricorrente, evidente nella seconda e nella strofa (in corsivo, anche in questo caso), motivata da un motivo metrico. Ripellino in questo caso traduce in endecasillabi quelli che in

russo sono anfibrachi da 4 piedi. Nei casi sottolineati in corsivo Ripellino sceglie di non rispettare il tessuto del verso e tradurre in *enjambement* (si nota in sbuffa-sotto di me, folta-foresta e crollerebbe sulla strada); in questo caso Ripellino sembra voler mantenere in italiano l'*enjambement*, quando invece in russo Blok passa da un anfibraco di 4 piedi, verso standard del componimento, a uno di tre piedi (è il caso ad esempio di "Kogda-to rodimyj prijut?...") e "Kakuju-to pesnju pojut"¹⁰⁷). Vi è un'ultima osservazione da fare, ancora riguardante la musicalità e di Blok e di Ripellino. Uno degli espedienti più comuni nella produzione blokiana è quello dell'*epanalessi*, vale a dire la costruzione ad anello, che consiste nella ricomparsa, nell'ultima strofa, di parti della prima strofa, uguali o leggermente alterate.

Passiamo ora alla seconda poesia, che dà il titolo al mio intervento, *Ty odeneš' menja v serebro*, tradotta da Ripellino in *Tu mi vestirai d'argento*. Si tratta di una poesia datata 14 maggio 1904, momento decisivo, di passaggio, nel contesto della poetica del poeta pietroburghese. È il momento della disillusione, in cui l'universo blokiano comincia a variare e terra e cielo cominciano a scontrarsi. Nella poesia, come vedremo ora leggendo, sono presenti la dimensione celeste, in parte sospesa e paesaggistica che caratterizzava le prime liriche, tra cui quella che abbiamo analizzato, e la dimensione terrena, che caratterizza, come vedremo, le liriche successive, e che trova una delle sue espressioni nell'*arlecchinata* e nei pagliacci, figure fondamentali di questa fase della poesia di Blok, che culmina nella composizione del dramma lirico *Balagančik*, del 1906, di cui Ripellino scrive, riassumendo a mio parere bene la tendenza del Blok di questo periodo: "Il mistero traligna in arlecchinata, in un delirante trastullo di manichini e di goffe fantasmine"¹⁰⁸.

Tu mi vestirai d'argento,
e alla mia morte
la luna spunterà – Pierrot celeste,
sorgerà il rosso pagliaccio ai quattro venti.

La morta luna è senza scampo muta,
non ha svelato nulla a nessuno.

нии лес. // Мой конь утомился, храпит *подо мной*, / Когда-то родимый приют?.. / А там, далеко, из-за *чащи лесной* / Какую-то песню поют. // И кажется: если бы голос молчал, / Мне было бы трудно дышать, / И конь бы, храпя, *на дороге упал*, / И я бы не мог доскакать! // Лениво и тяжело плывут облака, / И лес истомленный вокруг. / Дорога моя тяжела, далека, / Но песня – мой спутник и друг". Corsivi del relatore – R.M.

¹⁰⁷ Ivi, p. 78.

¹⁰⁸ Ivi, p. 32.

¹⁰⁶ Ivi, p. 18.

Chiederà soltanto alla mia *amica*
a che scopo un tempo io l'abbia *amata*.

In questo sogno furioso a occhi aperti
mi capovolgerò col viso morto.
E il pagliaccio spaventerà la civetta,
tinnendo di sonagli sotto il monte...

Lo so: vecchio è il suo aspetto grinzoso
e impudico nella nudezza terrena.
Mi si leva l'ebrietà funesta
verso i cieli, l'altura, la purezza¹⁰⁹.

In questa poesia si può nuovamente osservare come Ripellino cerchi di replicare la musicalità di Blok. La poesia è divisa in quattro strofe, ognuna con rima alternata secondo uno schema riassumibile con ABAB. Ripellino, e si nota soprattutto nella seconda strofa, conferisce musicalità al testo con l'uso dell'allitterazione. Come sottolineato in corsivo nel testo, è evidente l'allitterazione in M, S, N e A. Oltre a questo, nella poesia emerge una sorta di prima colorazione della poesia blokiana, che si allontana progressivamente dai toni argentei ed effimeri delle prime liriche per cadere in un rosso sempre più acceso, presente in questo caso nel quarto verso e che emergerà ancor di più nella poesia successiva. Si noti inoltre, nelle ultime due strofe, la sostanziale riproduzione del testo russo da parte di Ripellino, che traduce in modo quasi letterale, mantenendo totalmente la struttura, con la sola inversione del primo verso dell'ultima strofa, in cui il soggetto è posto a fine verso. È inoltre interessante notare, dal punto di vista tematico-contenutistico, gli ultimi due versi, in cui appare evidente ed esplicita la contaminazione tra l'elemento celeste, rappresentato in questo caso con *K nebesam, k vysote, k čistote*, e prosaico-terreno, rappresentato da un'ebrietà, *ugar*, che tende verso l'alto.

Passiamo ora a quella parte della produzione di Blok che si può considerare come matura, e che,

seppur con ulteriori evoluzioni e sfumature, prende il via nel 1908 circa e dura fino alla morte nel 1921. Si fa qui riferimento al momento in cui Blok, disilluso e disperato, scopre, e nella vita e nella poesia, la città di Pietroburgo, nel suo lato più nascosto, sporco e sotterraneo, che riprende spesso da Gogol' e Dostoevskij, e che Gian Piero Piretto ha definito come "mito povero di San Pietroburgo"¹¹⁰. Ripellino scrive: "La città blokiana, aggregato funesto di bettole, bische, ristoranti e postriboli, è un'orditura ingannevole, uno spettrale sfolgorio tra le nebbie, un plesso confuso di linee fluttuanti ed ubriache. Eroine evanescenti di questo ciclo sono le prostitute delle vie di Pietroburgo, proiettate in un'aura da parabola biblica, ambigue parvenze che acquistano a tratti la sublimità metafisica di creature umiliate da un'inesorabile sorte"¹¹¹. E Ripellino, in quanto critico, ne dà anche una definizione pittorica, parlando di tinte alla Vrubel' e di un colore, come detto in precedenza, sempre più nitido e sempre più tendente a un rosso portatore di sventura. Scrive: "Il rosso incombe sulla città blokiana con forsennata insistenza. [...] tutta quest'orgia di rosso immette in quelle poesie un fremito d'apocalisse, l'orgasmo d'un mondo che è all'orlo dello sfacelo"¹¹². In ultima, considerando la caduta di Blok, la disillusione e la disperazione che lo portano all'immersione nella periferia e negli spazi bui della città, Ripellino scrive: "Così dalle prospettive infinite del cielo Blok era sceso man mano nel cerchio allucinato di Pietroburgo"¹¹³.

Sono due in particolare, a mio parere, le poesie che più rappresentano questa fase, o perlomeno l'inizio di questa fase blokiana: si tratta delle poesie *Nevidimika* [L'invisibile] e *Neznakomka* [La Sconosciuta]. Ho scelto di riportare la prima delle due, divisa in due parti:

Allegria nella bettola notturna.
Sulla città un'azzurra nebbiolina.
Sotto il rosso crepuscolo nei campi
lontani fa baldoria l'Invisibile.

Danza sulla fanghiglia dei pantani

¹⁰⁹ Ivi, pp. 132-133. "Ты оденешь меня в *серебро*, / и, когда я умру, / выйдет месяц — небесный Пьеро, / встанет *красный* паяц на юру. // Мертвый месяц беспомощно нем, / Никому ничего не открыл. / Только спросит подругу — зачем / я когда-то ее полюбил? // В этот яростный сон на яву / опрокинусь я мертвым лицом. / И паяц испугает сову, / Загремев под горой бубенцом... // Знаю — сморщенный лик его стар / и бесстыден в земной нагоде. / Но зловещий восходит угар — / к небесам, к высоте, к чистоте". Corsivi del relatore — R.M.

¹¹⁰ Cfr. G. P. Piretto, *Derelitti, bohémiens e malaffari. Il mito povero di Pietroburgo*, Bergamo 1989.

¹¹¹ A. Blok, *Poesie*, 1960, op. cit., p. 33.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Ivi, p. 36.

che ad anello circondano le case,
chiama con gridi prolungati e canta,
imitando una voce conosciuta.

È per voi delizioso sospirare
d'amore, cieche creature venali?
Chi ha imbrattato di *sangue* il firmamento?
Chi ha messo fuori il *rosso* lanternino? Latra come una cagna

abbandonata,
miagola come una dolce gattina,
scaglia mazzetti di rose che imbrunano
nel finestrino delle *meretrici*...¹¹⁴

In queste prime quattro strofe è nuovamente ravvisabile l'utilizzo dell'allitterazione per rendere il ritmo della strofa russa, nel caso specifico. Nella terza strofa, e in particolare nel terzo e nel quarto verso, Ripellino riproduce l'anafora di Blok. Dal punto di vista contenutistico, si nota come è effettivamente avvenuta quella "caduta" sulla terra di cui parlavo in precedenza; vi è questo riferimento all'Invisibile, che sembra una nuova metamorfosi della Bellissima Dama, nelle sue vesti più basse, in un ambiente che al tempo stesso richiama le lontananze delle prime liriche ma è confinato nell'allegria bettola notturna del primo verso. È difatti il Blok dei ristoranti e delle bische. Ripellino scrive che "sul tessuto realistico guizzano elementi di una realtà ineffettuale"¹¹⁵, e che "la lontananza incantata trapela da un interno prosaico"¹¹⁶. Ed ecco che dunque la voce conosciuta, che nella prima poesia analizzata guidava il poeta a cavallo verso un misterioso e lontano rifugio, è qui un latrare di un cane, un miagolio di un gatto che ha come destinazione la stanza delle prostitute. E di nuovo anche qui è sempre più evidente la tinta rossa dei versi blokiani, il rosso diventa il colore maggiormente presente, come visto anche in precedenza, ed è un rosso simbolo di sventura, un rosso crepuscolare che ricorda il rosso del sangue.

E irrompe a forza nella *nera* bisca
una frotta di ubriachi e bontemponi,
e ciascuno è rapito nella nebbia
da sciami di *vermiglie* prostitute...

I lampioni in un'ombra sepolcrale,
cessa il frastuono sopra la città...
Sulla striscetta *rossa* del crepuscolo
barcolla una risata senza suono...

È ubriaca la scritta serale
sopra la porta aperta della bettola...
Alla turba demente si è mischiata
con la coppa di vino traboccante
su una Bestia di *Pórpóra* – la Sposa¹¹⁷.

Accanto alle prostitute sono protagonisti gli ubriachi, il colore nero si affianca al rosso acceso, vermiglio. L'ombra è sepolcrale, vi è una nebbia differente rispetto a quella pura, evanescente delle prime poesie, è una nebbia anch'essa di sventura, che rapisce e che porta dritto al male. La voce in lontananza diventa infine risata senza suono, e alla *bezumnaja davka*, che Ripellino traduce come "turba demente", si unisce, di nuovo con un riferimento alcolico, la coppa di vino traboccante. Vi è inoltre una nota dello stesso Ripellino, che chiarisce che la Sposa sulla Bestia di Porpora è qui un'allegoria della Grande Meretrice dell'Apocalisse, e dunque sottolinea come la mente, offuscata dall'alcol, scambi una prostituta, elevata a simbolo delle prostitute col riferimento biblico, per la sposa celeste, un tempo lodata e attesa invano come da un'altra dimensione.

In conclusione, in questo intervento ho voluto mettere in luce il rapporto tra i saggi critici e quindi la concezione del poeta Aleksandr Blok per Angelo Maria Ripellino, e dunque il modo in cui Ripellino traduttore riporta tale poesia e poetica in italiano. Ripellino, al termine del proprio saggio più famoso e riuscito sul Blok, scrive che "La poesia blokiana si sviluppa dunque come un romanzo lirico, incentrato sulla figura reale del poeta. Un romanzo folto di contrasti e antitesi, il cui eroe si trasforma da cavaliere in pagliaccio, da paladino teologico in cliente di bettole,

¹¹⁴ Ivi, pp. 152-155. "Веселье в ночном кабаке. / Над городом синяя дымка. / Под красной зарей вдалеке / Гуляет в полях Невидимка. // Танцует над топью болот, / кольцом окружающих дома, / протяжно зовет и поет / на голос, на голос знакомый. // Вам сладко вздыхать о любви, / слепые, продажные твари? / Кто небо запачкал в крови? / Кто вывесил красный фонарик? // И воет, как брошенный пес, / мяучет, как сладкая кошка, / пучки вечеряющих роз, / швыряет блудницам в окошко..." Corsivi del relatore – R.M.

¹¹⁵ Ivi, p. 35.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Ivi, pp. 152-155. "И ломится в черный притон / ватага веселых и пьяных, / и каждый во мглу увлечен / толпой проституток румяных... // В тени гробовой фонари, / смолкает над городом грохот... / На красной полоске зари / беззвучный качается хохот... // Вечерняя надпись пьяна / Над дверью, отворенной в лавку... / Вмешалась в безумную давку / с расплеснутой чашей вина / на Звере Багряном – Жена". Corsivi del relatore – R.M.

pencolando fra il misticismo e la perdizione”¹¹⁸. La cifra stilistica fondamentale della poesia blokiana è secondo Ripellino la musicalità, e, strettamente connessa ad essa, una certa indefinitezza. Nella nota alla seconda edizione delle poesie di Blok, pubblicata da Guanda nel 1975, Ripellino scrive che “La musica che intride questa poesia labilissima, trepida, fragile, questo tessuto di nebbia solcato da intermittenti bagliori, esprime l’insicurezza febbrile, il malessere, la rottura del ritmo interiore, l’assenza di asilo di un’età che precipita verso la rivoluzione”¹¹⁹. Dal punto di vista della traduzione, ritengo la traduzione ripelliniana vicina all’originale russo, e per linguaggio e per struttura. Ritengo non vi sia, nel caso della traduzione del Blok, un certo imbarocchimento della lingua tipico di un certo Ripellino; è un linguaggio che tende, salvo alcune eccezioni, a rimanere piuttosto semplice e aderente al testo, limitando al massimo le licenze poetiche del traduttore. Ripellino cerca di riprodurre la musicalità del verso blokiano, in particolare utilizzando i procedimenti dell’allitterazione e della ripetizione, e in molti casi, come visto nella prima poesia, dell’epanalessi.

* * *

Discussione

Maria Teresa Badolati Grazie per queste presentazioni così ricche e varie. Abbiamo qualche minuto per la discussione. Ci sono domande dal pubblico, commenti, osservazioni?

Angela Mondillo Avrei una domanda su quest’ultimo intervento, quindi per Riccardo: volevo chiederti se secondo te ci sono possibili motivazioni che giustificano l’aderenza alle poesie originali da parte di Ripellino, visto che come abbiamo visto nella prima parte della tavola rotonda è propenso, diciamo a una sorta di incursione...

Riccardo Mini Devo dire che è una domanda che mi sono fatto anch’io, nel senso che io ho analizzato la traduzione del Blok, e mi capitato di lavorare, di analizzare la traduzione del Chlebnikov e, da lettore, di leggere la traduzione di Majakovskij e Pasternak. Ho trovato veramente una differenza tra il linguaggio del Ripellino per Majakovskij, in particolare per il *Lenin*, quando lui ad esempio traduce “Ленин и теперь живет всех живых”, e traduce “Lenin anche ora è un vivo, non un’urna”, oppure quando traduce “чтоб конфетной не был красотой оболган”, che traduce “che da beltà melliflua non venga calunniato”, sempre riferito a Lenin, è un Ripellino che a livello di registro, anche secondo me, tende a utilizzare un registro più alto, per certi versi, e talvolta barocco, e nel Blok e nel Chlebnikov questo non accade. Non ho una vera risposta sul perché.

Mi interessava molto il discorso che faceva Luca in precedenza, facendo la domanda forse proprio a voi, sul rapporto di Ripellino con i poeti cechi e il rapporto di Ripellino con i poeti russi, che poi si riversa naturalmente nella traduzione. Quello che ho potuto immaginare, perché è una domanda che mi sono fatto anch’io, è che Ripellino guarda a Blok con una certa distanza, in un certo senso, e quindi che sia nei saggi che poi nella traduzione ci sia sempre un occhio molto... uso la parola ‘scientifico’, ecco. Questa è la risposta che mi sono dato io in questo caso.

Luca Veronesi Una piccola curiosità sul Ripellino metrico. Noi non siamo abituati a percepire Ripellino come traduttore metrico, per esempio con sistemi o specchietti di corrispondenze, il giambico col novenario e cose del genere: spesso non traduce neanche in endecasillabo. E, secondo te, in questa poesia di Blok è dovuto alla musicalità del verso o anche a una certa esperienza, perché l’unica traduzione di Ripellino che posso citare a memoria di Pasternak è la traduzione di *Mia sorella, la vita*, che anche quella dovrebbe essere quattro piedi anfibrachi, o comunque un metro, una musicalità molto simile a quella di Blok nella poesia, e lì Ripellino non traduce con l’endecasillabo. Secondo te è una questione di

¹¹⁸ Ivi, p. 70.

¹¹⁹ A. Blok, *Poesie*, traduzione di A. M. Ripellino, Milano 2016, p. 241. Si tratta della ristampa della seconda edizione Guanda, del 1975, per la casa editrice SE.

maturità o di musicalità o di autore?

Riccardo Mini Io l'ho riscontrato in questa poesia, nelle altre due ad esempio no. Ho pensato fosse la volontà di Ripellino di riportare, riprodurre la musicalità, in quel caso dell'anfibraco, perché mi è sembrato un procedimento molto logico, nel momento in cui si passa da una figura con i quattro piedi a un anfibraco di tre piedi, andare nell'italiano a inserire un enjambement, che non mi è sembrato casuale, anche perché si ripete tre volte. Ecco, forse quattro. Ora, non saprei dire in generale, però in questo caso io l'ho visto come un tentativo di riprodurre la musicalità del metro.

Maria Teresa Badolati Ci sono altre domande?

Paola Ferrandi Faccio una domanda a Martina. Visto che tu hai citato sia la *Storia della poesia ceca contemporanea* che *Praga magica* nelle edizioni più recenti, quindi quelle del 2022 e del 2014, volevo chiedere cosa ne pensi a proposito dell'attualità di Ripellino, in particolare negli studi di boemistica, e come si può interagire con questa eredità che è abbastanza presente, forse ingombrante. È una domanda molto vasta, lo so, però magari puoi dare una risposta personale.

Martina Mecco Risponderei in maniera personale. Io credo che comunque ci sia una differenza tra *Praga magica* e la *Storia*, nel senso che quando ho cominciato anche a studiare letteratura ceca, ho letto *Praga magica* la prima volta dopo un anno e non capivo assolutamente niente di quello che stavo leggendo. Quindi non è un testo, come si vuol dire, comprensibile anche per un giovane studioso che si avvicina alla letteratura ceca. La *Storia*, invece, secondo me è un ottimo testo per avvicinarsi a quella fase degli anni Venti e Trenta, ma che comunque, almeno a mio parere, risente un po' delle scelte di Ripellino, cioè nel senso è un testo a cui fare riferimento ma con una certa coscienza. Ecco, credo che siano dei testi che hanno un loro ruolo anche oggi. Ma che forse sarebbero testi da cui partire

anche per costruire una storia della letteratura ceca, che comunque manca in Italia. Ecco, non so cosa ne pensi Marta o cosa ne pensi Angela, però questo è il mio punto di vista.

Paola Ferrandi Un altro pezzo della mia domanda è quanto influisce quella che tu hai menzionato come forma di scrittura ibrida, stile poetico, traduttivo, saggistico, specialistico sul ruolo di Ripellino come punto di partenza, modello da cui muovere per scrivere una storia della poesia, della letteratura ceca in Italia. Cioè, a livello stilistico, visto che questa è la tavola rotonda dedicata allo stile e alla poetica di Ripellino, è un modello attuale e si può lavorare con questo?

Martina Mecco Io credo di sì, per la maggior parte di *Storia della letteratura ceca contemporanea*. Forse ci sono dei passaggi, ne ho citato uno, quello di Burian, ad esempio, quando lui dice, "gli studiosi credono che... ", ecco, lì non so se siano gli studiosi a crederlo, o se sia Ripellino a credere, e mascheri un po' la sua posizione in questo senso. Credo che il suo approccio, soprattutto agli anni Venti e Trenta, sia un approccio corretto. Lo dicevamo anche prima: Ripellino comprende pienamente questa visione della *poiesis* di quel frangente. Anche l'atteggiamento di Ripellino saggista-poetista funziona, quindi sicuramente per gli anni Venti e Trenta è un ottimo riferimento anche da un punto di vista stilistico. Ecco, questo sì. Però, secondo me, non è un paradigma che si può applicare alla letteratura degli anni Settanta e Ottanta, ad esempio, che è completamente diversa.

Manuel Paludi Avrei due domande per Martina: Ripellino aveva letto Walter Benjamin? Esistono lavori che indagano il legame tra i due? Mi sembra ci siano parecchie corrispondenze, sia a livello stilistico che tematico, vedi il motivo del *flâneur* e l'analisi della vita urbana nei *Passages* di Benjamin e in *Praga magica*. Anche il tipo di approccio mi sembra abbastanza simile.

Martina Mecco Credo di sì. Infatti, anch'io ho

rivisto molto anche la questione contenuta in *Infanzia berlinese*, non solo nei riferimenti, ma proprio nel modo in cui Ripellino si muove nella città. Questo è evidente, infatti mi sono messa anche a rileggere tutto il testo. Ho fatto anche una ricerca direttamente nel digitale, ma non ho trovato il nome di Benjamin, cioè nel senso che secondo me è Apollinaire il comune dominatore fra i due. Io sono d'accordo nel considerare che tutta la questione del *flâneur* francese mette in comune Ripellino, Benjamin e i poeti cechi, è proprio questo appunto, secondo me, il dialogo che si forma, perché invece dal punto di vista della letteratura tedesca, Ripellino si rifà al *Prager Kreis* di Kafka. Non riprende altri riferimenti, ecco.

Alessandro Pulimanti Io non ho domande specifiche perché non essendo uno slavista sarebbe molto difficile per me fare domande. Volevo solo ringraziare sia i colleghi che sono intervenuti stamattina, sia Martina e Riccardo. Di Martina ho apprezzato soprattutto appunto il tema del passante attardato. Avevi parlato di questa commistione di temi tra Apollinaire e Nezval, mi sembra. Di Riccardo invece ho apprezzato moltissimo vari elementi: il vascello, il pagliaccio e poi questa commistione di temi biblici in cui l'eroe diventa antieroe, se ho capito bene.

Martina Mecco Io invece nei vostri interventi ho notato un particolare che, secondo me, è molto interessante: la questione dell'argento, perché tu, Riccardo, hai denominato la tua presentazione appunto *Tu mi vestirai d'argento*, e Ripellino veste d'argento Linhartová, perché il volume di Linhartová pubblicato nella bianca di Einaudi, è l'unico volume della collana di colore argento. Dunque, anche questo aspetto è molto interessante. Non so se vi siete interrogati su questo.

Alessandro Pulimanti No, era appunto un aneddoto quello che riporta Ripellino, perché riguardo Linhartová, penso non sia casuale che dica "mi era apparsa alle soglie del caffè Slavia una mattina di agosto, poi la sera di Natale a casa di Perilli veste con lo stesso trench d'argento".

Maria Teresa Badolati Va bene, grazie, se non ci sono ulteriori domande direi che possiamo chiudere questa giornata.

◇ **A. M. Ripellino Through the Eyes of Young Scholars: Two Roundtables for the Centenary** ◇
AA. VV.

Abstract

The event “A. M. Ripellino seen through the eyes of young scholars” was held on the 15th of December 2023 at the Sapienza University of Rome, thanks to the collaboration of the doctoral students of the international program Germanic and Slavic Studies and the coordination of Emilio Mari. It was conceived as an occasion to reflect on the scholar’s legacy and his relevance to the youngest generation of scholars. Adhering to a dialogical approach, the day was divided into two round tables.

The first roundtable, “Legacy and Canon”, featured four speeches. Luca Veronesi presented Ripellino’s essays dedicated to Gavriil Derzhavin, emphasising the anomaly of the scholar’s interest in an author belonging to eighteenth-century Russian literature. Rukya Mandrile analysed the implications of adopting the formal method in Ripellino’s literary domain in response to the guidelines dictated by socialist realism, considering Vladimir Maiakovskii, Evgenii Evtushenko and Václav Havel as examples. In a joint speech, Angela Mondillo and Marta Belia showed the specificities of Ripellino’s contribution to Czech Studies, exemplified through his interest in the Czech poets František Halas and Vladimír Holan.

In the second roundtable, entitled “Poetics and Stylistics”, there were three speeches. Martina Mecco proposed an analysis of Ripellino’s essayistic style, comparing two canonical texts in the reception of Czech literature and culture in Italy, *Storia della poesia ceca contemporanea* and *Praga Magica*. Alessandro Pulimanti focused on *Praga Magica*, emphasising the passages that best describe the Bohemian capital’s dreamlike, almost imaginary character. Finally, Riccardo Mini analysed Ripellino’s translations of Aleksandr Blok’s poems, relating the translation solutions to elements emerging from his essays dedicated to the poet.

Keywords

Angelo Maria Ripellino, Centenary, Legacy and Canon, Poetics and Stylistics.

Authors

Luca Veronesi is a second year Ph.D student in Germanic and Slavic studies at Sapienza – University of Rome and Charles University in Prague. His research focuses on the works of Andrei Platonov and on the thematic and formal connections between his poetry and his prose, focusing specifically on his use of natural imagery.

Rukya Mandrile graduated at the University of Turin in 2021 with a master’s thesis on the influence of Bogdanovian tectology on Andrei Platonov’s worldview. Since 2022, she has been a Ph.D student at Sapienza – University of Rome and Charles University in Prague. Chapters of her master’s thesis have been published in the journals “Slavia” and “RiCognizioni”. She is currently working on a research project on the ethical and cultural codes underlying the actions of characters in novels produced by the RAPP literary group in order to trace the patterns of socialist realism. Her main interests include proletarian literature, Stalin-era popular culture and cinema, and socialist realism.

Angela Mondillo obtained her Bachelor’s degree in Languages, Cultures, Literatures and Translation at Sapienza – University of Rome in 2022 with a thesis on Czech literature, supervised by Prof. Annalisa Cosentino. She is currently enrolled in the Master’s degree course in Linguistic, Literary and Translation Sciences at Sapienza – University of Rome, where she studies Czech and German. She is mainly interested in contemporary Czech literature and its interconnection with the figurative arts.

Marta Belia is a Ph.D student in Germanic and Slavic studies at Sapienza – University of Rome and Charles University in Prague. She currently deals with modern and contemporary Czech poetry. In the context of the Ph.D, her research focuses on the theme of everyday life in the works of Czech poets who have marked the twentieth century and contemporaneity. She spent a year and a half in Prague where she was able to deepen her research. She has published various articles in the journals “Nuovi Argomenti”, “Ricerche Slavistiche” and “Academic Journal of Modern Philology”.

Paola Ferrandi is a Ph.D student in Germanic and Slavic studies at Sapienza – University of Rome and Charles University in Prague. Her current research focuses on Vasilii Grossman’s early prose and aims to analyse a corpus of short stories and

sketches published by Grossman in the 1930s. Her research interests are Russian, German and comparative literature.

Martina Mecco is a Ph.D student in Germanic and Slavic studies at Sapienza – University of Rome and Charles University in Prague. 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.

Alessandro Pulimanti is currently a Ph.D student in Germanic and Slavic studies at Sapienza – University of Rome and Charles University in Prague, due to defend his thesis. As part of his research work (thesis title: *Elemente der romanischen Tradition im Werk Peter Handkes: Traum, Mystik und Eros*; advisor: Prof. Gabriele Guerra, co-advisor: Prof. Manfred Weinberg), he focused, through a comparative-textual perspective, on the role and connotations taken, in the narrative and theatrical work of Peter Handke, by themes and topoi traditionally connected to the mystical-medieval and chivalric dimension. As part of the same research, the influence of the modern Spanish-speaking mystical tradition in the Carinthian author’s work was finally explored; emphasis was then placed, in this case, on poetic and prose texts by Teresa of Ávila and John of the Cross.

Riccardo Mini is currently a Ph.D student in Germanic and Slavic studies at Sapienza – University of Rome and Charles University in Prague, due to defend his thesis. He completed his Bachelor’s Degree in Foreign Languages and Literatures at the State University of Milan in 2017, and in April 2020 he earned a Master’s Degree in European and non-European Languages and Literatures at the same university. He participated in study-abroad programs at the Université Catholique de Louvain-la-Neuve (Belgium) and at St Petersburg State University. His research interests include Russian Gulag literature and Russian poetry, and is currently focusing on the *Little Poems* in the work of Elena Shvarts.

Maria Teresa Badolati is a Post-doc Fellow at the Department of Modern Letters and Cultures, Sapienza – University of Rome, where she currently works on Old Russian literature. In 2022 she completed a Ph.D in Documentary, Linguistic and Literary Sciences (Curriculum “Russian Linguistics and Culture”) at the same university. Her doctoral thesis focuses on the autofictional work of Alexei Remizov and, in detail, on the textual analysis of *Podstrizhennymi glazami* (1951). Her main research interests concern: Old Russian literature and culture; the contrastive analysis of Russian and Italian phraseology; Russian literature of the first half of the 20th century and textual analysis.

Alberto Pontiroli is a Ph.D student in Germanic and Slavic Studies at Sapienza – University of Rome and Charles University in Prague. He is currently spending his second year of Ph.D in Prague, and in the past studied in Moscow and Sofia. His research interests lie in the area of Church-Slavonic Literature and Cyrillo-Methodian Hagiography.

Publishing rights

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



© (2023) Luca Veronesi, Rukya Mandrile, Angela Mondillo, Marta Belia, Paola Ferrandi, Martina Mecco, Alessandro Pulimanti, Riccardo Mini, Maria Teresa Badolati

“Зубоскал”: критике не подлежит!

Опыт в методологии реабилитации

Сергей Бондаренко, Наталья Барышникова

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 395-430 ◇

В статье анализируются тексты вокруг самиздатского журнала “Зубоскал”, найденного в архивно-следственном деле по политическому обвинению его автора, Леонида Молчанова — инженера из подмосковного поселка Салтыковка, — и группы его соседей.

Дело 1935 года находилось в числе материалов на реабилитированных жителей Москвы и Московской области в Государственном архиве РФ, сам журнал — вещественное доказательство совершения “преступления”.

В 2018 году исследовательская группа “Мертвые души” обнаружила журнал и с тех пор пытается определить способ работы с ним: должен ли он быть републикован в оригинальном виде? Могут ли материалы следствия служить его комментарием? Или, напротив, сами тексты журнала — комментарий к работе следствия? Каким образом может быть устроен критический и микроисторический анализ обоих текстов? Является ли новый этап жизни журнала, после пересмотра результатов политического следствия, формой его реабилитации?

* * *

Летом 1934 года инженер из подмосковной Салтыковки Леонид Молчанов¹ изготовил, напечатал и повесил на доске объявлений местной железнодорожной станции стенгазету собственного сочинения — “Красный обыватель”. Там она не провисела и двух часов и, сорванная неизвестными, исчезла навсегда.

В том же 1934 году Молчанов решил положить на более долговечный способ сохранения собственных текстов — заплатил знакомой машинист-

ке Анне Скрипкиной 30 рублей за печать четырех экземпляров своего нового журнала — “Зубоскал”.

Несколько месяцев спустя сам Молчанов и небольшой круг его друзей, знакомых и примкнувших к ним читателей, были арестованы НКВД по обвинению в антисоветском заговоре и агитации. Главной уликой следствия стал сам журнал.

В 2018 году журнал был вновь обнаружен группой исследователей, волонтеров и друзей, называющих себя “Мертвые Души” и работавших в Государственном архиве с материалами фонда 10035, хранящего следственные дела по политическим обвинениям на жителей Москвы и Московской области. Долговечность проекту инженера Молчанова обеспечило политическое следствие: “Зубоскал”, вместе с материалами НКВД, был сохранен в папке с грифом “Хранить вечно”.

В последующие три года “Мертвые Души” провели серию акций с целью воскрешения журнала и его автора: они предприняли экспедицию в Салтыковку, где обнаружили потомков пяти фигурантов дела, живущих в домах по тем же адресам, что были указаны следствием. Молчановы, Есиповы, Калнины поделились семейными историями и воспоминаниями, однако о самом “Зубоскале” никто из них ничего не знал.

В 2019-м о нем услышали современные обыватели: на фестивале “Пикник ‘Афиши’” был организован небольшой деревянный павильон “Обыватель голосует ногами” в честь Молчанова и его “Зубоскала”. Павильон попал в новостные сводки того дня, благодаря тому, что организаторы фестиваля потребовали от “Мертвых Душ” перестать использовать его как доску для объявлений — весь день там висел бумажный счетчик с числом аре-

¹ Молчанов Леонид Аркадьевич (1909): [здесь](#).

стованных в тот день активистов, гуляющих по Москве “За свободные выборы”². Объявления, снятые спустя больше чем два часа, тем не менее были зафиксированы на многочисленных снимках и описаны в статьях и блогах, посвященных фестивалю³.

Так может ли этот небольшой текст с серией комментариев и замечаний к первому из зубоскальских текстов, стать еще одним небольшим вкладом в его посмертную историю? Вопрос риторический и критике не подлежит.

КРИТИКА

Первые тексты в “Зубоскале”, после краткого предисловия — отзыв редакции на стихи, присланные в журнал салтыковским поэтом, называющим себя Игнатом Заблудившимся. Само стихотворение — персональная инвектива, предположительно поэтическое обращение к отцу главного редактора, Аркадию Молчанову (метонимически — к его немойтой голове):

[...]
Твоя противная башка
Не лучше грязного горшка
Хотел бы видеть я на ней
Венок из дохлых крыс и змей⁴
[...]

На вырезанной в коллажном стиле фотокарточке, вклеенной рядом со стихотворением — молодой человек в рубашке с галстуком, пиджаке и аккуратной прической в стиле позднего Сергея Есенина.

Игнат описывает себя как “поэта-самоучку”, электромонтера, “чистокровного пролетария” по происхождению. Его настоящее имя, “по паспорту”, упоминается в тексте дважды: Евгений Анисимов, Евгений Савельич, как уточняет машинистка, набирающая его стихи: “полегче как-нибудь, Ев-

гений Савельич, у меня инда дух захватывает от ваших междометий”. Однако ни в одном из следственных текстов или воспоминаниях потомков участников дела Анисимов, как персонаж, не фигурирует.

От имени редакции поэту отвечает Гога Кыскин. Его материал — *О творчестве Игната Заблудившегося*⁵ — из всех текстов в журнале, ближе всего к критической формуле с обложки — это воображаемый критический разбор стихов воображаемого поэта.

В тексте Гога Кыскин протоколирует реакцию аудитории на чтение стихов Заблудившегося: от “снисходительно-благосклонных улыбок” к “громму аплодисментов, перед которыми блекли овации, устраиваемые публикой Есенину и Мариенгофу”. Высказываемые редакционной публикой оценки характерным образом напоминают дискуссии вокруг советской литературы начала 1930-х гг., с их акцентом на классовую корректность содержания и легитимацию текстов через обращение к биографии их автора. Калейдоскоп этих мнений и фиксирует Гога Кыскин.

Часть самопровозглашенных критиков считают стихи Заблудившегося работой “титана-пролетария, проснувшегося от векового сна”. Другая часть — творчеством большого неограниченного таланта, которому, тем не менее, требуется дополнительная культурная подготовка. Возможно, его следовало бы выучить правилам орфографии?

Синтезирует две эти позиции третья, акцент на которую сделан набранными в тексте БОЛЬШИМИ БУКВАМИ: “Это же второй Пушкин! Вы понимаете, НЕГРАМОТНЫЙ Пушкин. Пушкин, НЕ УМЕЮЩИЙ РАССТАВЛЯТЬ ЗАПЯТЫЕ! Пушкин, РЕГУЛИРУЮЩИЙ ДВИЖЕНИЕ ЭЛЕКТРОПОЕЗДОВ! Неужели вы не чувствуете элементов классицизма в его приемах

² Подробнее об акции в этот день на странице ОВД-Инфо: <https://ovd.info/story/aksiya-na-bulvarnom-kolce-3-avgusta-2019-goda>.

³ Н. Гирин, “Эти люди бесстрашны”. Что говорили о задержанных на акции за свободные выборы те, кто сам выбрал “Пикник ‘Афиши’”, “Новая газета”, 85, 05.08.2019, <https://novayagazeta.ru/articles/2019/08/04/81489-eti-lyudi-besstrashny>.

⁴ Полный текст стихотворения и разбора поэзии Игната Заблудившегося — см. Приложения 3 и 4.

⁵ О происхождении псевдонима и генезисе его поэтического стиля мы можем лишь спекулировать — но самый известный Игнат в русской литературе до него — Игнат Лебядкин из *Бесов* Федора Достоевского, капитан Лебядкин, также писавший стихи. В то же время сам Достоевский — еще один важный референс к идее “Зубоскала” — так должен был называться его сатирический журнал, не допущенный к публикации цензурой: Ф. Достоевский, *Предисловие к альманаху “Зубоскал”*, <https://imwerden.de/publ-1863.html>.

письма?”

Первые представляют стихи Заблудившегося самоценным, ‘исконным’ рабочим искусством, которое и должно быть мейнстримом в новом советском государстве. Второе, более консервативное мнение предлагает пролетарию продолжать обучение, фиксирует культурную недостаточность, *work in progress*. Наконец, наиболее экспрессивная оценка видит в Заблудившемся вариацию исконного образа художника, романтического героя нового времени. Дикарь Игнат — с одной стороны прямой наследник традиции чистых, неиспорченных высокой культурой героев из другого, более прекрасного и классово-безупречного мира (отсюда акцент на его неграмотность — как силу, а не слабость), с другой, что важно и отличает его от первого примера — он, тем не менее, наследует и большой, конвенциональной традиции — “Пушкину”, “классицизму”.

КРИТИКА КРИТИКИ, НЕ ПОДЛЕЖАЩЕЙ КРИТИКЕ

Из материалов следственного дела и воспоминаний потомков его фигурантов известно, что все рассказы в “Зубоскале” написаны одним человеком — Леонидом Молчановым. Вероятнее всего, он же является и автором стихов Игната Заблудившегося, и рассказа, анализирующего его стихи. Оставшиеся в семье Молчановых фрагменты дневников⁶ и юношеских рассказов свидетельствуют о более чем десятилетней практике художественного и автобиографического письма, составляющего общий цикл молчановского автофикшна.

Записанные следователем показания знакомых Молчанова по Салтыковке также подтверждают его одиночное авторство — ни один из участников дела не признает тексты “Зубоскала” своими. Оставляя за скобками риторический вопрос — можно ли ставить знак равенства между позицией автора и его лирического героя, ведущего повествование⁷ — мы можем чуть детальнее посмотреть

на собственную позицию Кыскина-Молчанова в отношении к своему материалу.

Мы уже несколько раз называли текст об Игнате Заблудившемся критическим очерком — но точнее было бы определить его с другой авторской позиции — это стилизация, пародия на критический очерк. Это диалог с самим собой, отложенная шутка-с-продолжением, вероятно рассчитанная на эффект обманутого читательского ожидания — первый же (после краткого предисловия) текст в журнале, на обложке которого отпечатано: “Критике не подлежит!”, написанный в критическом жанре (см. Приложение 1). На похожих основаниях сделана пародия на мистический рассказ — *Маленькая пирушка у Большого болота*, философский очерк — *Мелкая философия на глубоких местах*, плутовская новелла — *Мрачный день инженера Баранова* (см. Приложение 2). Все они прочитываются с некоторым сдвигом — как жанровые пародии, апелляции к известным литературным образцам с салтыковской авторской дистанции.

Оставаясь внешним наблюдателем происходящего обсуждения, над схваткой, Гога Кыскин критически описывает критиков, которые, по крайней мере на уровне деклараций, высоко оценивают представленную им поэзию. В редакции “Зубоскала” заседают “легкомысленные пророки”, не видящие главного: Игнат — “реалист”, лишенный мистики и “утопического романтизма”, отрицающий “упадочничество”. Это определенно поэт, пишущий после самоубийств Есенина и Маяковского, поэт новой формации, опирающийся на РАПП (Рабочую Ассоциацию Пролетарских Писателей). Именно эту, пересобранную литературную картину мира, прежде всего и проблематизирует автор текста.

Сам текст рассказа переводит идею критики на мета-уровень. Строго говоря, Молчанов критикует уже не поэта или его критиков, а современный

⁶ С частью из них можно ознакомиться на сайте цифрового корпуса дневников “Прожито”: <https://corpus.prozhito.org/person/4070>.

⁷ Этот вопрос, если он вообще задается, очевидно является одним

из принципиальных для политического следствия. На возможности несовпадения двух этих позиций, в частности, настаивали в ходе своего судебного процесса в 1965 году писатели Андрей Синявский (Абрам Терц) и Юлий Даниэль (Николай Аржак), описанного в *Белой книге: Белая книга по делу А. Синявского и Ю. Даниэля*, под ред. А. Гинзбурга, Москва 1967.

ему литературный процесс, порождающий дискуссии и тексты, подобные тому, что пишет он сам. С его позиции, проблема критического анализа текстов Заблудившегося в том, что любые интерпретации так или иначе сводятся к оценке роли социального происхождения их автора. То, что в сатире начала 1930-х называлось РАППством, то, что работало как система поддержки пролетарских авторов ‘из народа’ и как механизм культурного остракизма для классово-чуждых. В ситуации, где текст репрезентирует лишь классовый бэкграунд его автора, такие как Молчанов неизбежно проигрывают и не публикуются. До тех пор, пока не учреждают свой собственный, самиздатский журнал.

Выход “Зубоскала” приходится на 1934 год, когда на Первом съезде советских писателей, происходит культурный поворот — рапповские практики признаются неактуальными, на смену им приходит новый, во многих отношениях более консервативный, канон соцреализма. Все это, однако, остается для молчановских текстов лишь внешним, историко-критическим комментарием.

Единственным официальным критиком текста О творчестве Игната Заблудившегося оказывается следователь госбезопасности, ведущий дело “Зубоскала” — Семен Павловский. В своем комментарии он характеризует автора как человека “не советского”. Впрочем, как мы постараемся показать в следующей части, критика следствия оперирует своими собственными, отличными от других, законами, и потому сама по себе критике не подлежит.

СЛЕДОВАТЕЛЬ КАК КРИТИК

Советский следователь по политическим делам в 1930-е годы — профессия творческая. Среди большого количества директив и шаблонов, есть пространство для фантазии, работы со словом, художественного решения. Профессиональный риск и ненормированный рабочий день. Кроме того, следственное дело — текст прямого действия. После его окончания кого-нибудь почти непременно убьют или отправят в лагерь. Эта проза, как ни одна другая, гарантированно меняет жизни.

Известное клише Сталина о писателях как “инженерах человеческих душ” очень близко описывает собственно процесс следственной работы — следователей по политическим делам в профессиональной среде 1930-х и называли “писателями” — тексты лучших из них читали члены Политбюро⁸.

В самиздатском публицистическом бестселлере Владимира Альбрехта *Как быть свидетелем*⁹, автор в частности, описывает фигуру следователя как “драматурга”, который должен составить для суда “пьесу” и, если она будет неудачной, “суд пьесе в постановку не возьмет”. С важной поправкой на время, Альбрехт писал о политическом следствии 1970-х годов, работа следователя Семена Павловского с делом “Зубоскала” в первой половине 1930-х может быть описана в схожих категориях.

Наконец, “Следователь как критик” — это, конечно, и *Критик как художник*¹⁰, эссе-диалог Оскара Уайльда, из серии его программных текстов-апорий, описывающих его взгляды на искусство. У Уайльда критик — большой писатель, чем сам писатель, так как писатель зачастую сам не понимает, что написал, и задача его критика — раскрыть внутренние пружины, замысел, дать проявиться подлинному тексту. При этом Уайльд не ставил никакой явной методологической или творческой границы критики — с тем же успехом критик мог бы и сам изобрести текст для своего анализа, ключевой является сама критическая установка, творческая программа преобразования реальности.

В инструментальном отношении следователь выступает по отношению к своему делу — папке с документами следствия, как автор и как ку-

⁸ Примером такого рода служит фигура Льва Шейнина (1907–1967) — писателя и прокурора, который с 1920-х строил успешную карьеру следователя и одновременно публиковал свои рассказы, предисловия к которым писал Андрей Вышинский, прокурор СССР. Сам Шейнин — прототип писателя-следователя Романа Штерна, персонажа романа Юрия Домбровского *Факультет ненужных вещей*.

⁹ В. Альбрехт, *Как быть свидетелем. Как вести себя на допросе*, Санкт-Петербург 2013.

¹⁰ О. Уайльд, *Критик как художник*, под ред. Д. Рындина, Москва 2017.

ратор. Все документы, подшитые к нему (за исключением материалов реабилитации), попадают в дело, согласуясь с его позицией. Персонажи в деле лишь носят имена реальных людей, обвиняемых в преступлении — их необходимо различать и по умолчанию воспринимать прежде всего, как условность, изобретение следствия, политических аватаров живых людей. Любой текст показаний “Молчанова” и его салтыковских друзей соотносится прежде всего с позицией следователя-как-куратора — без его контроля этих слов в деле бы не было.

ИЗБРАННЫЕ ДЕЛА СЛЕДОВАТЕЛЯ ПАВЛОВСКОГО

Творчество главного следователя по делу журнала “Зубоскал”, Семена Павловского¹¹, известно нам из нескольких источников. Его карьерный путь описан в учетной карточке, приложенной к партийной справке, составленной на него во второй половине 1950-х годов, когда и его служебная карьера, и методы работы подвергались серьезно пересмотру¹².

До начала Большого террора Павловский служил оперуполномоченным 4 отдела Управления НКВД по Московской области, где вел несколько примечательных дел, которые удалось отследить в ходе архивной работы “Мертвых Душ”¹³. В числе других, он работал с делами самоназванных членов “остапо-бендеровской партии” (двое молодых людей, Юрий Розанов¹⁴ и Илья Гущин¹⁵, заключили шуточный пакт о взаимопомощи в общении с девушками и получением проходов в театр и кино) и художника Георгия Валикова¹⁶ (он нарисовал

некую калитку рядом с Мавзолеем на Красной площади — дело было закрыто до составления обвинительного заключения).

Павловский вел дело заметного советского поэта, Ярослава Смелякова¹⁷. Он был арестован в декабре 1934-го, за несколько месяцев перед открытием дела “Зубоскала”, и осужден на три года лагерей за антисоветские стихи — в кругу друзей неодобрительно высказывался о советской власти, вслух размышлял о самоубийстве и проявлял “упаднические настроения”. После освобождения из лагеря и пересмотра своего приговора Смеляков, уже в конце 1960-х, написал своему следователю послание:

В какой обители московской,
в довольстве сытом иль нужде
сейчас живешь ты, мой Павловский,
мой крестный из НКВД?

Ты вспомнишь ли мой вздох короткий,
мой юный жар и юный пыл,
когда меня крестом решетки
ты на Лубянке окрестил?

И помнишь ли, как птицы пели,
как день апрельский ликовал,
когда меня в своей купели
ты хладнокровно искупал?

Не вспоминается ли дома,
когда смежаешь ты глаза,
как комсомольцу молодому
влепил бубнового туза?¹⁸
[...]

Стихотворение написано в 1967 году и откликнуться на него Павловский уже не мог, при всем желании. Он умер в 1964-м.

КРИТИКА “ЗУБОСКАЛА”: ЗАПИСИ И ВЫПИСКИ

Главная методологическая особенность работы следователя с делом “Зубоскала” — его укорененность в самом тексте журнала, как одной из центральных улики, доказывающих совершение антисоветского преступления. Павловский сам размечает фрагменты текста — цветным карандашом

¹¹ Страница Семена Павловского в базе данных “Кадровый состав органов государственной безопасности СССР. 1935-1939”: [здесь](#).

¹² Павловский был арестован в 1951 году как этнический еврей, во время антисемитской кампании в органах КГБ. В ходе следствия ему предъявлялись обвинения в десятках сфальсифицированных расстрельных дел времен Большого террора. Сам Павловский из тюрьмы попал в Казанскую психиатрическую больницу, откуда вышел уже в 1956 году, когда его дело было частично пересмотрено.

¹³ Материал об одном из них можно почитать [здесь](https://holod.media/2021/03/05/bujstvo/).

¹⁴ Розанов Юрий Александрович (1917): [здесь](#).

¹⁵ Гущин Илья Николаевич (1914): [здесь](#).

¹⁶ Валиков Георгий Семенович (1910): [здесь](#).

¹⁷ Ярослав Смеляков (1913-1972) — поэт, переводчик, литературный критик. В 1934-1937 и 1951-1955 годах был репрессирован.

¹⁸ Стихотворение *Послание Павловскому* целиком: Я. Смеляков, *Послание Павловскому*, http://smelyakov.ru/P/Poslanie_Pavlovskomu/.

подчеркивает интересующие его места, ставит галочки и восклицательные знаки. Сама по себе это практика являлась рутинной для политического следователя: теми же методами он пользовался, разбирая, например, тексты показаний обвиняемых и свидетелей. Однако работа с художественным текстом, произведенным вне редакции следствия — скорее исключение. Если в обычной ситуации участие в производстве текстов позволяло следователю самому выписывать необходимые ему для обвинительного заключения формулировки и заниматься копипастом, то в случае с чужим текстом ему нужно более острое понимание политического и развитая способность к политической критике — один из важных критериев для карьерного роста в его профессии. В тексте об Игнате Заблудившемся, Павловский подчеркивает несколько фрагментов, следы которых видны в той части, следственного дела, за которую отвечает уже он сам:

Они говорят о том, что пришли золотые некрасовские дни, когда МУЖИК не только “Белинского и Гоголя” понес с базара, но поволок на базар свои собственные *Мертвые души* и *Ревизоры*¹⁹.

Заблудившийся не первый и не последний, идущий в поэзию от масленников, ареостатов, токарных станков и ПОМОЙНЫХ ЯМ²⁰.

Это ВЕЛИКОВОЗРАСТНОЕ ДИТЯ принадлежит к той бесшабашной армии незаметных серых героев нашей эпохи, которые не утруждают свои “АРЖАННЫЕ” головы разрешением каких-либо проблем, или, не доводящей до добра, философией.

О столь скучных и прозаичных вещах за них думают другие. Они же самой природой созданы только для того, чтоб захлебываться от восторга и кричать ура, когда им об этом намекают их духовные наставники²¹.

Руководство по их интерпретации следователь оставляет в виде отсылок на определенные страницы дела в обвинительном заключении: указанные листы иллюстрируют один из важных тезисов обвинения — “к/р [контрреволюционные] установки в области литературы”. Так о статье-рассказе про

Игната Заблудившегося высказывается персонаж по фамилии Ефремов, проходящий по делу свидетелем: “Содержание журнала явно антисоветское. Мне удалось прочесть передовую, в которой сперва помещено заявление рабочего в ‘редакцию’, а затем разбор редакцией этого заявления в таком духе”:

рабочие неграмотные, навозники, из помойных ям ползут в литературу и вся литература сейчас в руках неграмотных людей, которые берут только тем, что подхалимничают и приспособляются к советской власти, описывая существующее в СССР положение в преукрашенном виде, в то время, как население терпит нужду и находится в тяжелых условиях.

Вот, что записано под именем свидетеля Кондратьева:

Заинтересовавшись этим журналом, мы все вместе устроили читку этого журнала, в котором на первой же странице была помещена статья антисоветского содержания, в которой высмеивалась и дискредитировалась советская литература и ее классовая сущность. Злые насмешки и иронии над социальным происхождением и безграмотностью советских литераторов. Прочтя эту статью и несколько других, мы прекратили чтение журнала, оценив его как антисоветский журнал²².

Наконец, сам персонаж с фамилией автора журнала, Леонид Молчанов, охарактеризовал рассказ следующим образом:

В написанном мною и выпущенном в свет при помощи моих друзей юмористическом журналом “Зубоскал”, статья *Отрочество* [так в машинописи — наверняка следует читать — *О творчестве*²³] *Игната Заблудившегося* являлась наглой клеветой на политику партии в области литературы.

ТОЛКОВАНИЕ

Еще одна важная оговорка. Необходимо разграничить работу следователя-как-критика с собственно социальной или историко-филологической критикой текста. Нет больших сомнений в том, что, последовательно анализируя текст рассказа и следующую за ним политическую интерпретацию Павловского, можно поймать следователя на манипуляции с материалом. Критика текста следствием не отличается тонкостью и встраивает оригинальный текст в универсальный рабочий

¹⁹ Заявление в редакцию журнала “Зубоскал” Союза Беспечальных Коптителей Салтыковского Неба от поэта Игната Заблудившегося, см. Приложение 4, с. 12.

²⁰ Ivi, с. 13.

²¹ Ivi, с. 15.

²² Другие цитаты из допросов см. Приложение 5. *Следователь Павловский. Избранные допросы по делу П-5407*.

²³ Сама по себе ошибка *Отрочество — О творчестве* может быть указанием на то, что текст набран машинисткой под диктовку — оригинал этого заявления в тексте дела отсутствует.

шаблон — от антисоветской агитации до контрреволюции.

Однако — и здесь происходит методологический сдвиг — проблема в том, что следствию и не нужна сложная, нюансированная картина из тех смыслов, что были вложены Гогой Кыскиным в текст своего рассказа. Критика следствия обладает важнейшим диалектическим качеством — в границах стоящей перед ней задачи, она сама не подвергается критике. Текст *О творчестве Игната Заблудившегося* становится антисоветским в момент своего признания таковым со стороны следователя. На его пути нет никого, кто мог бы подвергнуть его собственный анализ проверке или сомнению. Называние, фиксация антисоветской сущности текста, и делает его антисоветским.

Это свойство анализа текста политическим следствием гораздо ближе к практике политического толкования, чем собственно к критике.

Единственной отсылкой к логике следовательской работы служит сам молчановский текст рассказа — Гога Кыскин, фиксирует факт разбора поэзии Игната Заблудившегося как социально-го, а не литературного явления. По сути, рассказ посвящен тому, что некий пролетарий (Игнат З.) пишет стихи и группа искушенных критиков (или представляющих себя критиками жителей поселка Салтыковка) соревнуются в способах его восхваления. Но, что бы они ни говорили, каждая новая реплика так или иначе возвращает читателя к “классовой сущности” автора стихов. Она становится ответом на любой вопрос к тому поэтическому материалу, которым он располагает. И именно такую модель критики, закономерным образом, воспроизводит и само следствие. Отсутствие настоящей литературной критики, означающий кризис культуры, есть центральный вопрос рассказа, в трансформированной форме перетекающий в критику логики политической критики литературной работы Молчанова самим следствием.

РЕ-РЕАБИЛИТАЦИЯ

Персонаж-Молчанов говорит в одном из допросов: “Под именем Игната Заблудившегося я

вывел самого себя”. Глядя на тексты дела с позиции “Мертвых Душ” — группы исследователей, обнаруживших журнал среди папок фонда 10035 Государственного архива в 2018 году — трудно избежать схожей декларации.

Каким образом подступиться к этому документу? Как к аутсайдерской литературе, локальному самиздату? Как к историческому документу, материалу следственного дела? Как к источнику по местной истории, антропологии локального салтыковского мифа? До некоторой степени “Зубоскал” и его автор репрезентирует нас самих — полуподпольных исследователей без пропуска в ‘официальную’ науку, создающих самих себя контрабандным путем.

В показаниях свидетеля Дмитрия Ефремова, записанного следователем Павловским, сказано: “Журнал сделан так, что его не отличить от настоящего”. Желание ‘быть настоящим’ достигается путем выхода в свет, публикации. Заплатив машинистке за набранный текст, а приятелю — за дизайн обложки, автор рассказов сделал его максимально похожим на ‘настоящий’. Похожим, но не ‘настоящим’.

Наказание за его издание, между тем, вполне реально. Если задачей автора было сделать свой журнал почти ‘настоящим’, то задачей следствия — разоблачить в нем настоящее политическое преступление. Критика, проверка на подлинность, происходит здесь в двух разных регистрах. Но — и здесь мы в очередной раз делаем небольшое отверстие в четвертой стене — ‘настоящая’ жизнь журнала “Зубоскал” не закончилась подшивкой к следственному делу его автора. Обнаружение журнала среди архивных материалов в 2018-м году вновь подвергло пересмотру его онтологическое положение в мире.

В фонде 10035 Государственного архива хранятся политические дела на людей, официально реабилитированных советским и российским государством. Реабилитация, согласно закону от 1991 года, отменяет сам факт наличия состава преступления в действиях когда-то осужденных политических преступников. Когда-то бывший уликкой преступления против государства “Зубоскал”, пе-

рестал быть таковым.

Сама процедура реабилитации, между тем, прописана лишь для людей, но не для текстов. Сделает ли реабилитация “Зубоскал” настоящим журналом? Как мальчик, выструганный из дерева, может ли он стать настоящим мальчиком? В книге *По ту сторону преступления и наказания* Жан Амери предлагал свою программу реабилитации переживших радикальное насилие: ему было необходимо, чтобы его мучитель вернулся с ним в прошлое и, в момент совершения насилия, посочувствовал своей жертве, признал ее право быть человеком. И писатель Молчанов, и следователь Павловский, и даже советская власть, официально признаны недоступно-мертвыми. В их отсутствие работа “Мертвых Душ” с “Зубоскалом” может быть первым, еще недостаточным, но необходимым шагом к его реабилитации.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА (ПЕРСОНАЖИ) СЛЕДСТВЕННОГО ДЕЛА

Леонид Молчанов — инженер “Стальпроммеханизация” (бывшее Проектное бюро Шухова), 26 лет, автор идеи и текстов журнала. Из дворянской семьи (его отец, Аркадий Молчанов был одним из получателей медали “В память 300-летия царствования дома Романовых”).

Анатолий Половинкин — техник “Гипромаша” 27 лет, друг Молчанова, с которым на момент следствия он находился в ссоре.

Иван Есипов — монтер московского текстильного института, 24 года, член редакционной коллегии журнала “Зубоскал”.

Всеволод Марков — учитель химии из дома напротив Молчановского, 23 года, занимался художественным оформлением журнала.

Сергей Михайлов — техник на заводе “Серп и молот”, 29 лет, в его доме всегда собиралась большая компания, однажды на посиделки принесли журнал и читали его вслух.

Константин Власов — студент МГУ, 27 лет, показал журнал соседу, который принёс его в НКВД.

Анна Скрипкина — машинистка, по просьбе Леонида Молчанова набирала его тексты, которые были впоследствии сшиты в журнал.

Альфред Калнин — проходил по делу, но во время следствия вышел из-под стражи под подписку о невыезде. Его двоюродный правнук, проживающий по тому же адресу в 2019 году поделился с нами фотографиями из театральной жизни Салтыковки 1920-х.

Борис Барабанов, заявленный на обложке членом редколлегии, избежал ареста, потому что на момент открытия дела служил в Красной армии.

Дмитрий Ефремов — заведующий строительством гостиницы Моссовета, 29 лет, сосед по Салтыковке, который был среди слушателей журнала и давал показания о его антисоветском характере.

Братья Кондратьевы: Владимир, бригадир-обходчик метростроя, 26 лет и Николай, токарь на 120-м заводе, 21 год. В квартире первого читали журнал, второй принёс журнал в НКВД.

На судебном заседании 10-11 декабря 1935 все фигуранты признаны виновными в “контрреволюции”, по статье 58-2, и приговорены к срокам от 3 до 8 лет ИТЛ.

В апреле 1936 года Специальная Коллегия Верховного суда отменила приговор суда первой инстанции, и все фигуранты дела были освобождены.

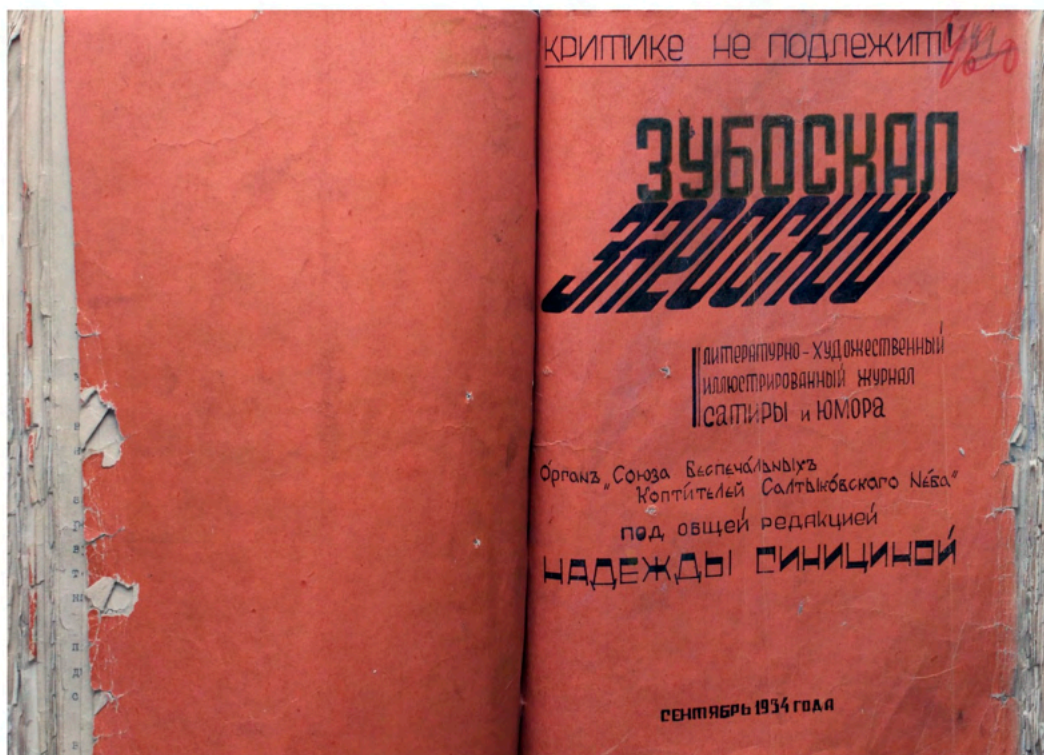
Журнал является собранием жалких, пошлых и циничных статей, свидетельствующих о хулиганском характере журнале в целом и лицах его составляющих и в отношении Молчанова как инициатора, имеются признаки 2ч. 74 ст. УК²⁴.

www.esamizdat.it ◇ С. Бондаренко - Н. Барышникова, “Зубоскал”: критике не подлежит! Опыт в методологии реабилитации ◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 395-430.

²⁴ Из уголовного кодекса РСФСР 1926 года — Хулиганские действия на предприятиях, в учреждениях и в общественных местах караются тюремным заключением сроком на один год, если эти действия по своему характеру не влекут за собой более тяжкого наказания. [Указ Президиума Верховного Совета РСФСР от 16 августа 1940 года (“Известия Советов депутатов трудящихся СССР”, 190, 17.08.1940)].

Если означенные действия заключались в буйстве или бесчинстве, или совершены повторно, или упорно не прекращались, несмотря на предупреждение органов, охраняющих общественный порядок, или же по своему содержанию отличались исключительным цинизмом или дерзостью, — лишение свободы на срок до пяти лет. [10.05. 1935 (СУ, № 14, ст.146)].

Приложение 1. Фото обложки журнала "Зубоскал" (1934). ГАРФ. Ф. 10035. Оп. 1. Д. П-5047.



Приложение 2. Оглавление журнала "Зубоскал" для буклета на Пикнике Афиши. Дизайн Анны Латуховой. Из того же архивного дела.

Содержание

От Редакции		1
Заявление в Редакцию		4
Игнат Заблудившийся	"А. М-ву"	7
Гога Кыскин	"О творчестве И. Заблудившегося"	8
Дося Шибздигов	"Дяденька, прокати"	18
Ж. Башибузуков	"Маленькая пирушка у Большого болота"	27
Мика Пупушкин	"Мелкая философия на глубоких местах"	41
Кока Кабыздохов	"Мрачный день инженера Баранова"	55
Уголок фото-репортера		77
Информационный Отдел		

КРИТИКЕ НЕ ПОДЛЕЖИТ

Приложение 3. Игнат Заблудившийся. Заявление в редакцию и Стихотворение "А. М-ву". "Зубоскал". СС. 6-10. Из того же архивного дела.

ЗАЯВЛЕНИЕ В РЕДАКЦИЮ

В редакцию журнала "ЗУБОСКАЛ" Союза Беспечальных Колпителей Салтыковского Неба.

От поэта Игната Заблудившегося.

З А Я В Л Е Н И Е.

Состоя, понятно, на советской платформе, я, поэт-самоучка, Игнат Заблудившийся, / по паспорту Евгений Анисимов / прошу записать меня на учет в вашей Редакции, как есть я самостоятельный литератор и желаю у вас работать.

При сем сообщаю о себе такие доподлинные показания:

Я чистокровный пролетарий и, ровно сукин сын, работаю не покладая рук монтером по электричеству на подстанции, что в Рогожской Москве, и стихи пишу, можно сказать, без отрыва от производства.

Моя маманька в допрежнее время была дворничихой, а папанька штукатуром, и оба родители, имея в себе пролетарское происхождение, шибко ненавидили мировую буржуазию.

Папанька помер, от запоя, когда мне было пять лет, и я остался полукруглым сироткой, вдвоем с маманькой, которая жива и поныне и пребывает на моих харчах.

К стихам я приотрастился еще в ранней юности и бывало, что прохожие люто драли мне уши за то, что писал на заборах свои куплеты.

Однако, я не робел и все продолжал писать, почему и имею теперь прорыв своих стихов.

Стихи, понятно, разные, но все под один с классовой закваской и так и далее.

В упадочное состояние я ни разу не вдавался и никакими беспартийным интеллигентам, системы Пушкина, не подражал.

- 5 -

319
419

Вообще, должен сказать, что я брезговую всякими хлипкими классиками и писаниями ихних не уважаю. Они всегда заводят какую-то выдуманную хреновину, которую читать скучно и, опять же, противно.

Любовь, соловьи, медапочки. Одно слово - затемнение мозгов. И я, сообщая, об этих чуждых элементах еще первоначально в своих стихах отмежевываясь, как есть я вполне твердый пролетарий и не желаю никому дурману в голову напущать.

Писать, по моему, надо, не из головы выдумывать, а описывать живых людей, как они есть, и вообще.

А особо серьезно следует прохвостов разных обозначать, которые не стоящие и разлагаются живо на организме мирового пролетариата. И я всегда так делаю.

Беру под художественный обстрел какого ни на есть хлыща и начинаю его расхватывать так, что, аж чернильные брызги с пера летят в разные стороны. Хлобыщу его, хлобыщу, заморюсь, отдохну маленько и опять давай полыскать.

И стих у меня, обнаковенно, идет короткий, но хлесткий, так, что когда, ежели приходится читать его тому обלאеду, про кого писано, так он, почитай, в баранку сгинается от злости.

А мне плевать! Пущай все читают и сознают какой он есть паразит.

Промежду прочим, должен сказать, что я очень многих таким манером отделал. Летось, к примеру говоря, попались мне под руки какие-то стишки Есенина.

Прочел я их, - не понравились.

Нитье сплошное, и к тому же, фантазия.

- 6 -

Подожди же, думаю, писака, мать твою за ногу, я тебя об-
разумлю.

Сел за стол, подлил чернил в пузырек и в пять минут ему
такое внушение наката, что он со стыда бы помер, когда-б про-
чел.

Но только-что я зря потел, потому после узнал, что он
еще загодя помер, от чегой-то другого.

Хотел я еще тем же порядком, белого офицера Лермонтова
сокрушить, только ничего не вышло. Не читал я никакого его риф-
моплетства, а так даже трудно - не знаешь с какого боку под-
ступиться.

Так что насчет идеологии и вообще морали не сомневайтесь
потому наперед говорю - не подкачаю.

На предмет ознакомления с моими сочинениями, посылаю
вам тетрадку своих стихков, какие и прошу пропечатывать, штуки
по две в каждом номере.

А допреж всего желательна, чтобы вы мои куплеты пустили
про Салтыковского обормота - Алешку Морозова,

Я давно с им не в ладах и все собираюсь ему морду раство-
рожить за то, что он, подлюга, смеется над моими писаниями
и называет меня Сысоем Малограмотным.

А какой я есть малограмотный, когда я год на рабфа-
ке обучался и разные сурьезные науки произвел.

Известно, меня зло берет, ну я его и расхватил.

Да только слабовато вышло, потому матерных слов нельзя
поболе в строчки напущать.

Стишонки-то у меня мамзеля одна знакомая на машинке
отстукивает, так шибко конфузится, когда крепкое словцо уви-
дит.

- 7 -

« Вы-бы, говорит, полегче какнибудь, Евгений Савельич,
у меня, инда, дух захватывает от ваших междометий!»

Известное дело - баба. А то-б можно было, не в пример,
женней отписать. Но, что-ж изделаешь, пушай, уж так оста-

Только вы, стало быть, уж не откажите записать меня к
в работники, потому мне невтерпех охота печатным словом за-
вать хайло разным мазурикам из мещан, которые ядовитой
ой на меня и на международный пролетариат брызжут.

К сему, со всем уважением,- Игнат Заблудившийся.

*Игнат
Заблудившийся*

А. (И-ВУ.



Тебя, нахального болвана,

Гуся, фавана, индюка,

Занову в ж..е, хулигана

И матерого дурака,

Лягнуть в печати очень рад

Я - Заблудившийся Игнат!

Я знаю, ты умен;

пушай самоуверен,

о, все-ж, ты глуп, как пуп,

ессовестный кобель и мерин!

- 8 -

Я-б оплевал тебя давно,
 Да слюни на тебя мне жалки,
 Мошенник, пьяница, г...с,
 Задрюга, сволочь ... елки-палки!

Твоя противная башка
 Не лучше грязного горшка,
 Хотел бы видеть я на ней
 Венок из дохлых крыс и змей.

Торчи-ж, ядрена мать,
 Как шест в навозной жиже,
 Я на тебя хотел на....ть,
 Тебя я ненавижу!

Гога Кыскин

Приложение 4. Гога Кыскин. О творчестве Игната Заблудившегося. "Зубоскал". СС. 10-20. Из того же архивного дела.

О ТВОРЧЕСТВЕ

ИГНАТА ЗАБЛУДИВШЕГОСЯ

* Ай, да МОНТЕР! Молодец САМОУЧКА! Способный МУЖИК!

Слышали, как он Есенина то отчитал? А классиков то, классиков, прямо на голову разбивает.

Да он и с современниками не церемонится.

Бьюсь об заклад, из малого выйдет толк, если, невзначай, не пришибет его гденибудь током, да, в особенности, если грамоте подучится".

Такие, шутливо-одобрительные, замечания сыпались, как горох, на последнем заседании Редакционной Коллегии, когда перед членами последней было зачитано вышеприведенное заявление, поступившее в Редакцию вместе с аккуратно переплетенной тетрадкой, отпечатанных на "Ремингтоне" стихов.

- 9 -

Непосредственность, простота и, в тоже время, широкий размах пера, глубокая вера в свои силы, сквозящие в каждой строчке челобитной поэзо-МОНТЕРА, сразу подкупили и расположили к себе редакторские умы и мудрые жрецы искусства не проглядели за полуграмотными строчками, написанными корявым неразборчивым почерком, недюжинного таланта ее подателя.

Немедленно, после оглашения заявления, было организовано коллективное заслушание содержания тетрадки.

Снисходительно-благосклонные улыбки, в которых аудитория встретила первые строфы откровений ЭЛЕКТРО-ПРОЛЕТАРИЯ, постепенно исчезали одна за другой и лица слушателей становились все более внимательными и серьезными, по мере того, как чтец перевертывал, испещренные машинописью, листки.

Глубокая тишина, вторившая голосу декламатора, лишь изредка прерывалась затаенными вздохами и жестами восхищения наиболее горячих умов, у которых на лицах плавало такое шипящее благоговение, которое бывает у молящихся в церкви древенских старушек, когда священник произносит непонятные слова, вроде "дондеже", "вонмем", или "аллилуия".

И, когда звенящий, как натянутая струна, голос читавшего чувством выкрикнул последнее, преисполненное глубоким лиризмом и эмоцией, четверостишие последнего стихотворения:

Башка моя - аржаная,

Весь я - аржаной,

Мать моя честная,

Скушно мне со мной!

- 10 -

все присутствующие разразились таким громом аплодисментов, перед которыми блекли овации, устраиваемые публикой Есенину и Мариенгофу, во время их выступлений на литературных концертах.

Надо сказать, что эти аплодисменты были заслужены талантливым МОНТЕРОМ и редакторы не ошиблись, почувствовав в авторе заявления одаренного самородка, подающего большие надежды.

Кажется, еще ни одно экстра-сенсационное сообщение оперативной группы не вызвало столь бурного брожения умов Редакционного Комитета, как обсуждение этой небольшой книжечки в коленкоровом переплете.

Некоторые, особо экспансивные и легко воспламеняющиеся натуры, даже узрели в Заблудившемся исключительно выдающегося гения и будущее светило мировой литературы.

Это же второй Пушкин! Вы понимаете, НЕГРАМОТНЫЙ Пушкин! Пушкин, НЕ УМЕЮЩИЙ РАССТАВЛЯТЬ ЗАПЯТЫЕ! Пушкин, РЕГУЛИРУЮЩИЙ ДВИЖЕНИЕ ЭЛЕКТРО-ПОЕЗДОВ! Неужели вы не чувствуете элементов классицизма в его приемах письма? - неистово вопили они. Дайте ему букварь, посадите за правописание и он вам заткнет за пояс всех певцов прошлого и настоящего столетий.

Правда, таких легкомысленных пророков было сравнительно, немного.

Несколько более многочисленной была группа, оценившая творчество Заблудившегося, как творчество титана-пролетария, проснувшегося от векового сна и дающего оглушительную за-

- 11 -

3220
722

рецину буржуазно-общественному вкусу.

Отрицая какие либо классические тембры, в звуках лиры молодого МОНТЕРА, они считали его чем то вроде второго Маяковского, создавшего совершенно новый, неизвестный до сих пор, стиль письма, долженствующий, по их мнению, в недалеком будущем, сделаться образцом для пролетарских поэтов всего земного шара.

Но, в общем, и этих иллюзионистов нашлось ограниченное количество.

Огромное же большинство членов Коллегии, после протран-ных дебатов, дало следующую, записанную в протоколе заседания, оценку начинающему литератору:

" Богато одаренный РАБОТНИК ШЛЯМБУРА. Далекие горизонты, большие масштабы, здоровые установки.

УЧИЛСЯ НА МЕДНЫЕ ДЕНЬГИ. При условии упорной работы над образованием, обещает много".

Трудно более коротко и более удачно охарактеризовать личность и творчество поэзо-МОНТЕРА, чем это сделано в выше-приведенной рецензии.

В этих немногих строках сказано, кажется, все, что вообще можно сказать о нем и о его произведениях, из которых мы, к сожалению, имеем возможность поместить в данном номере журнала только одно.

Дело в том, что заявление поступило уже после того, как журнал был окончательно сверстан, и опубликование большего количества стихов неизбежно заставило бы нас отказаться от освеще-

- 12 -

ния других, не менее актуальных, тем, что совершенно не увязывалось с календарным планом работы Редакции.

В последующих номерах, мы будем систематически помещать понескольку произведений Заблудившегося и наши читатели смогут подробно ознакомиться с его оригинальным, самобытным, мировоззрением.

Но даже напечатанные здесь заявление и стихотворение уже достаточно ярко рисуют колоритную фигуру Игната и говорят о многом.

Они говорят о том, что пришли золотые некрасовские дни, когда МУЖИК не только "Белинского и Гоголя" понес с базара, но поволок на базар свои собственные "Мертвые души" и "Ревизоры".

И не только они, а все, так называемое, "Полное собрание сочинений" лиричного МОНТЕРА, является своеобразным символом похода русского НАРОДА в литературу.

Читая его, невольно вспоминаешь бессмертные слова Владимира Владимировича Маяковского, где он, описывая современных пролетариев деревни, говорит в поэме "Хорошо":

В избах папаша;

Каждый хитр.

Землю пашает,-

Пописет стихи.

В самом деле, разве наш Игнат не тот самый ПРОЛЕТАРИЙ, который, вместо сельской избы, сидит на городской электрической подстанции, и вместо пахания занимается РЕМОНТОМ ЭЛЕКТРОМАШИН.

- 18 -

3231

423

авес про него нельзя было бы сказать:

В подстанциях монтеры;

Каждый хитр.

Починит моторы,

Полишет стихи.

А само собой разумеется, можно.

Заблудившийся не первый и не последний, идущий в Поэзию от масленников, реостатов, токарных станков и ПОМОЙНЫХ ЯМ.

Ценность его произведений заключается не в том, что они являются первыми вкладами МУЖИКА в сокровищницу русской литературы и не в том, что они блестяще отшлифованы с технической стороны.

Редакция знает, одного молодого ТРУБОЧИСТА, который, проработав много лет с метлой и гирей, на 26-м году жизни начал писать стихи и техническая обработка их ничуть не уступала стихам МОНТЕРА.

Приведем, к примеру, цитату из его поэмы "ЛАПСЕРДАК", в которой он говорит следующее:

" Вот, сижу я на трубе,

В саже весь и весь в дыме

И все думаю, - Сейчас

Здесь бы выпить в самый раз".

Как видите, весьма и весьма недурно отделанный хорей. Но, надо ли говорить о том, что эти стихи абсолютно не выдержаны идеологически и являются наследием проклятого прошлого, когда темная масса трубочистов только и думала о том, как бы выпить при каждом удобном случае.

- 14 -

Это и так слишком очевидно.

Целесообразнее будет указать на то обстоятельство, что среди той огромной толпы ПРОСТОНАРОДЬЯ, которая теперь хвастается за перо, увы, очень много таких, которые, в силу ряда объективных и субъективных причин, еще не прозрели, являются нужными современной поэзии и далеки от нас по идеологии.

И, вот, колоссальная ценность стихов нашего заблудившегося МОНТЕРА, в сравнении с произведениями таких ЗАБЛУДИВШИХСЯ и ЗАТЕРЯВШИХСЯ ТРУБОЧИСТОВ, ЗОЛОТАРИКОВ и ДВОРНИКОВ художественного слова, заключается, именно, в том, что его стихи не являются продукцией созданной рукой перерожденца, или отщепенца своего класса.

Наоборот, все они, как один, пропитаны чистой, как слезой, пролетарской идеологией.

Идеологией бодрого, энергичного, строящего новое общество, класса.

Разве патетическое восклицание ИГНАТА —

— "Мать моя честная,

Скучно мне со мной" — не характеризует ^{его} как чело-

с новыми запросами, как общественника и коллективиста, тяготеющего к единичеству и осознавшего преимущества коллектива перед личностью? Конечно, характеризует.

"Я ни в какие упадничества не вдавался", — просто-душно повествует, в своем заявлении, МОНТЕР и он, безусловно, не лжет.

Посмотрите внимательнее на, прилагаемое нами, ^{его} фото и вы позавидуете той наивной, почти детской, жизнерадостности, которая светится в глазах Игната.

Вглядитесь в его ухарскую позу, в которой он заснял

- 15 -

324
4207

на портрете, и вы поймете, что он смотрит в светлую перспективу будущего и хотел плавать и чихать на все тени прошлого.

Соррите с него душащие его воротничек и галстук, которые на нем сидят, как на корове седло, дайте ему в руки гармошку, и вы согласитесь, что Игнат не способен, не только ударяться в упадочничество, но не способен даже над чем-нибудь серьезно задумываться.

Это ВЕДИКОВОЗРАСТНОЕ ДИТЯ принадлежит к той бесшабашной армии незаметных серых героев нашей эпохи, которые не утруждают свои "АРЖАННЫЕ" головы разрешением каких-либо проблем, или, не говорящей до добра, философией.

О столь скучных и прозаичных вещах за них думают другие. Они же самой природой созданы только для того, чтобы захлебываться от восторга и кричать ура, когда им об этом намекают их духовные наставники.

О каком же упадочничестве тут может идти речь.

Заблудившийся - стопроцентный реалист.

Все его стихи, от первого до последнего, далеки от самонадеянных налетов мистики, или утопического романтизма.

Заблудившийся не любит никаких фантазий и презирает, кажется, всех претов, кроме себя, за то, что они все свои вещи выдумывали из головы".

Он подчеркивает в заявлении, что считает только тот стих общественно полезным, в котором описан живой человек, отлучивший его прочесть и, в случае, если стих хулительного повода, исправить свои недостатки.

- 16 -

И, действительно, все его стихи посвящены реальным, живым, или жившим, людям, из которых большинство знакомо МОНТЕРУ лично.

Игнат чрезвычайно непосредственен и прост.

О хороших людях он отзывается хорошо, а тем, кто, по его мнению, плох, достается на орехи.

Вышепомещаемое нами, его стихотворение является блестящей сатирой на одного известного салтыковского повесу и самодура. Насколько широка поэтическая эрудиция ее автора можно судить уже потому, что стих написан четырьмя различными размерами от шестистопного ямба, до дактиля включительно.

Эта острая, как игла, дышащая язвительным сарказмом, эпиграмма производит впечатление громового удара, сшибает с ног и убивает наповал.

Только тот, кто знает, человека, которому она посвящена, может понять, как исключительно метко, в нескольких строках, заблудившийся обрисовал портрет самоуверенного, пустого фанфарона, цинично высмеивающего недостатки и слабости близких ему людей, и как безукоризненно точно этот портрет похож на оригинала.

Какими сочными и яркими эпитетами награждает, вставший на дыбы, МОНТЕР своего обидчика, осмелившегося надругаться над его музой.

Сколько чувствуется завидной прямолинейности, в отношении его к "нахальному болвану" и "индюку", в лицо которого, словно звонкая пощечина, летит презрительная фраза -

- " Я на тебя хотел на...ть,
Тебя я ненавижу"!

ТЗС
925

- 17 -

Вряд ли ктонибудь усомнится в том, что А-М-в раздавлен, топтан, в грязь могучей оплеухой "самостоятельного литерато-

а. Не будем тратить время на доказательство очевидного. Достаточно сказать, что надменный фигляр получил заслуженное возмездие.

В самом деле, что может быть возмутительнее, чем издевательство над алтарем искусства, чем плевки на жертвенник поллона.

Что смешного нашли Вы, А-М-в, в том, что заблудившийся неграмотен?

Это скорее плачевно и нелепо есть свои исторические при-
чины.

И, смеем Вас уверить, если Вам кажется, что звуки лиры заблудившегося похожи на лязганье посатижей, то это доказывает только то, что Вы, как остроумно подмечено в эпиграмме, "глуп, как пух" и ничего не смыслите в современной поэзии.

Стыдитесь, молодой человек!

Вы ведь, кажется, с высшим образованием.

Заканчивая обзорение творчества нашего нового сотрудника, считаем необходимым от имени Редакции вынести Вам порицание, за недопустимое отношение к салтыковским гражданам вообще, к работнику Коллегии в особенности, и разъяснить Вам, что в лице обаянного Вами Игната, Редакция приобрела чрезвычайно много и талантливого корреспондента, ядовитые стрелы которого адом полетят в Вас со страниц нашего журнала, в случае повторения чего либо подобного.

Это ничего, что его талант первобытен, девственен, что к нему еще не прикасалась похотливая рука серьезной критики и что

- 18 -

его придется, как дикое растение, долго культивировать, дабы получить в будущем благоухающие цветы искусства.

Это Редакция несомненно сделает и выведет на широкую дорогу одаренного парня, ЗАБЛУДИВШЕГОСЯ В ДЕБРЯХ БРОТРАТИНСКИХ ПРАВИЛ И ТРЕБОВАНИЙ ЦЕНЗУРЫ.

Дося Шибзаиков.

ДЯДЕНЬКА! ПРОКАТИ!

О да, Вы в уме, Милостивый Государь?!

Да, Вы знаете, как можно квалифицировать Ваши поступок?!

Да, Вы представляете себе все последствия, которые он повлечет за собой?!

Да, Вы

О, Вы жестоко поплатитесь за публичное нанесение оскорбления Редакционной Коллегии вообще и дому редакции в частности.

И не стройте, пожалуйста, из себя невинного агнца, не поднимайте от удивления брови, не пожимайте плечами, а, самое главное не вздумайте уверять нас, что Вы не понимаете в чем дело и, что здесь какое то недоразумение.

Мы все великолепно знаем, все видели собственными глазами. Еще когда Ваше идиотское корыто только показалось на нашей улице, так Редакция тотчас-же была уведомлена об этом и составил акт категорического протеста против творимых Вами безобразий.

И вдруг

Нет, это-же просто хамство! Более того, это преднамеренное хулиганство. Нам просто стыдно писать об этой позорной истории.

Неужели Вы воображаете, что наша Коллегия помещается в

Приложение 5. Следователь Павловский. Избранные допросы по делу П-5407

Пунктуация и орфография сохранены

Допрос свидетеля. Ефремов Дмитрий Андреевич (1906 г.р.) 1 августа 1935

[Л.151–152]

Будучи предупреждён об ответственности по ст. 95 могу сообщить следующее:

30-го июля с.г. в наш дом зашёл гр-н Власов Константин, студент МГУ, 1906 или 1907 г., проживает в Москве в общежитии, но сейчас живёт у отца по 2-й Кучинской ул. напр. д. 18 и показал нам журнал с рукописной обложкой напечатанный на машинке (листов 40) с фотоиллюстрациями. Журнал сделан так, что его не отличить от настоящего. Название "Зубоскал" и вверху написано: "критике не подлежит" орган беспечальных коптителей Салтыковского неба".

Содержание журнала явно антисоветское. Мне удалось прочесть передовую, в которой сперва помещено заявление рабочего в "редакцию", а затем разбор редакцией этого заявления в таком духе: "рабочие неграмотные, навозники, из помойных ям ползут в литературу и вся литература сейчас в руках неграмотных людей, которые берут только тем, что подхалимничают и приспосабливаются к советской власти, описывая существующее в СССР положение в преукрашенном виде, в то время, как население терпит нужду и находится в тяжелых условиях.

Далее там прямо от редакции указано, что писатели не могут писать правду и что подлинным художникам, которые не умеют приспособляться не дают возможности писать. В общем тон всей статьи об упадке литературы в Советском Союзе в откровенных клеветнических к-р тонах по отношению партии и соввласти.

Добавляю, что Власов рассказал мне, что сам не принимал участия в издании журнала, а получил его почитать от товарищей, живущих в Салтыковке.

Кроме того должен сообщить, что соседка по квартире Кондратьева Вера сообщила мне, что на ст. Салтыковка на 1-е мая была вывешена стенгазета, на которой через день появились вновь наклеенные контрреволюционные статьи. Когда я и Кондратьева читали журнал "Зубоскал" наше внимание обратило также статья от редакции, где стояло, что "в связи с неудачным опытом выпуска контрреволюционной газеты на станции, редакция решила выпускать журнал для "подходящего круга читателей".

В конце журнала редакция заявляет, что если кто будет разглашать о журнале и оперативные органы вмешаются в это дело, то по отношению к ним будут предприняты строгие меры вплоть до уничтожения.

Записано правильно, мне прочитано (Ефремов)

Допрос обвиняемого. Молчанов Леонид Аркадьевич (1909 г.р.) 3 августа 1935

[Л. 54-56]

Вопрос: Кто является редактором нелегально издаваемого журнала "Зубоскал"?

Ответ: Редакторами, а также активными участниками издания данного нелегального журнала "Зубоскал" являлись я — Молчанов, Есипов Иван, Марков Всеволод и Борис Барабанов (в настоящее время служит в Кр.Армии).

Все статьи написаны и составлены мною по материалам собираемым и затем детально обсуждаемым на заседании редакционной коллегии состоявшей из вышеперечисленных лиц. Барабанов и Есипов собирали материалы для журнала, а художественное оформление производил Марков Всеволод. Печатание журнала на машине производила машинистка НКПС Скрипкина Анна Трофимовна. В указанном номере для зашифровки подлинных авторов, для того чтоб никто не догадался о подлинных авторах его, указано что журнал издается под редакцией Сеницыной Н. В издании его участия не принимало, но вначале догадывалась а затем после выпуска его знала об издании.

Вопрос: В каком количестве и сколько номеров издано?

Ответ: Всего был издан один номер в 4-х экземплярах, один номер остался у меня и изъят при обыске, второй экземпляр был передан сначала Маркову В., а затем Есипову и у него находится в настоящее время, 3-й экземпляр по решению редакционной коллегии был передан Барабанову, а затем журнал был передан в компанию Михайлова Сергея, т.к. у него постоянно собиралась компания и там происходила читка этого журнала. Этот номер затем был взят у Михайлова Филипповой и насколько я слышал, она его сожгла.

Вопрос: Кому вы давали читать журнал и у кого находится 4-й экз. Журнала?

Ответ: Свой авторский Но журнала я давал читать только Шайкину Абе Михайловичу — технику треста “Стальпроммеханизация”, у которого он находился дней 10, четвертый экземпляр журнала был направлен Холчевой Татьяне Михайловне по общему решению редколлегии, т.к. мы знали о том, что Холчева будучи чрезвычайно болтливой, ознакомила с журналом молодёжь Салтыковки, т.е. направляя этот экземпляр Холчевой мы знали, что благодаря её характеру и наших с ней дружеских отношений, мы получим возможность популяризировать этот журнал.

Вопрос: Вы сообщаете, что Вы, — Барабанов, Есипов и Марков являетесь в одинаковой мере инициаторами издания журнала, это не верно. В деле нелегального издания журнала “Зубоскал” Вы занимали ведущую роль при активной поддержке Маркова, Барабанова и особенно Есипова, также Вы являлись инициатором издания нелегальной газеты, вывешенной на ст. Салтыковка.

Ответ: Мы все принимали в равной степени активное участие в издании журнала, газета же издавалась мною при помощи Маркова, содержала в себе шутки по адресу отдельных обывателей Салтыковки.

Вопрос: В этой компании Вы занимали ведущую роль, Вы это признаете?

Ответ: В силу того, что я пользовался авторитетом, естественно, что я занимал в товарищеских отношениях организующую роль.

Вопрос: Кто первый предложил издавать нелегальный журнал?

Ответ: Инициатива нелегального издания журнала принадлежала мне или Есипову, вполне допускаю, что инициатором этого издания был я.

Вопрос: Вы признаете, что Вы были единственным автором журнала?

Ответ: Да, я был единственным автором статей журнала.

Вопрос: Признаете, что содержание статьи "Письмо Игната Заблудившегося" и разбор его редакцией является контрреволюционной клеветой на политику партии в области литературы?

Ответ: Ничего контрреволюционного в содержании журнала я не вижу.

Вопрос: Признаете себя виновным в нелегальном издании данного журнала?

Ответ: Я признаю себя целиком и полностью виновным в издании нелегального журнала "Зубоскал" и в распространении 2-х его экземпляров среди Салтыковских жителей.

Весь протокол допроса мной лично прочитан и правильно записан с моих слов. Конец допроса 11 ч. 00 мин. Молчанов

Допрос обвиняемого. Марков Всеволод Васильевич (1912 г.р.) 3 августа 1935
[Л. 86-90]

Вопрос: Расскажите, когда и по чьей инициативе возникла идея выпуска т.н. стенгазеты "Красный обыватель"?

Ответ: Инициатива выпуска стенгазеты "Красный обыватель" принадлежит МОЛЧАНОВУ Леониду Аркадьевичу, работающему в качестве инженера "Стальпроммеханизации". Дело происходило в чале 1934г. (зимой-март месяц). Четыре статьи этой газеты были написаны МОЛЧАНОВЫМ. Художественно оформлял газету я. Газета выпускалась от имени "Союза коптителей салтыковского неба что предложено и придумано МОЛЧАНОВЫМ, Содержание статей, помещенных в газете я сейчас не помню, общее их содержание сатиристическое — в одной например описывался случай смерти одного пьяницы, который так дескать много выпил, что взорвался от огня спички, когда закурил папиросу. Остальные статьи освещали описываемое в таком же направлении. МОЛЧАНОВ [ки]чился в этой газете своими литературными способностями, т.к. он считается юмористом. В издании им, вернее выпуске той газеты, вышедшей в одном номере принимал участие также ЕСИПОВ Иван Николаевич. Газета была нами вывешена на здании станции Салтыковка совершенно открыто вечером и мы не видели этом ничего предосудительного, по крайней мере я лично.

Вспомнив, могу более точно воспроизвести содержание статей газеты: первая, о которой я уже говорил, где высмеивается пьяница, была написана по адресу СПИРИДОНОВА Анатолия, ныне умершего и в статье называлось его имя. Вторая статья была посвящена КРОСТИНОЙ Тамаре - жительнице пос. Салтыковка, нашей общей знакомой, которая высмеивалась как работавшая продавщицей и о ней явно указывалось, что якобы она продает ночную посуду - горшки (смысл примерно таков). Третья статья была направлена против БАРАБАНОВА Бориса, ныне он служит в красной армии по призыву, и он высмеивался в статье как человек не умеющий себя сдерживать, способный смеяться без причины и делать другие подобного же рода невыдержанные поступки. Четвертая и последняя статья газеты относилась к ХОЛЧЕВОЙ Татьяне, то-же нашей общей знакомой и в ней ХОЛЧЕВА описывалась в юмористическом духе — ее внешний вид (фраза-похожа на тумбу). Газета провисела на станции не долго часа три и была кем-то сорвана, кем именно не знаю.

О том, что мы эту газету писали и повесили на станции знали после многие из молодежи. Редактором стенгазеты указывалась Надежда СИНИЦЫНА, которая в действительности никакого участия ее выпуске не принимала и не была даже осведомлена об этом. Псевдоним СИНИЦЫНОЙ был предложен МОЛЧАНОВЫМ.

Вопрос: Когда именно и в результате чего возник план выпуска нелегального журнала "ЗУБОСКАЛ к какому времени это относится и кто является инициатором и авторами статей помещенных в журнале?

Ответ: Прежде всего этот журнал "Зубоскал" я не считаю нелегальным, т.к. он широко распространялся нами совершенно открыто и не только нами, но и другими лицами, которых я назову иже и вся молодежь Салтыковского поселка знала о существовании журнала со дня его выхода и до последнего времени.

Идея издания журнала принадлежит МОЛЧАНОВУ. Буквально все его содержание написано также МОЛЧАНОВЫМ. Выпуск журнала обсуждали: МОЛЧАНОВ, я — МАРКОВ, ЕСИПОВ И. Н. и БАРАБАНОВ Борис, упоминавшийся выше. Цели выпуска — посмеяться, создать юмористическое произведение, где МОЛЧАНОВ показал бы свои литературные способности. В качестве мишени были взяты некоторые наши знакомые, в частности АНИСИМОВ с его стихами, Игорь АЛЕКСЕЕВ, изобретатель-неудачник и некоторые другие знакомые. Журнал выпущен был нами примерно в сентябре-октябре мес.34 г. В четырех экземплярах, причем художественное их оформление (обложку и заголовки) делал я — МАРКОВ, ЕСИПОВ и БАРАБАНОВ подбирали материал для статей МОЛЧАНОВА. Журнал был выпущен под маркой "Союза коптителей салтыковского неба при чем опять было указано, что общая редакция принадлежит Надежде Синицыной, в действительности опять таки не имевшей никакого отношения к делу и даже не знавшей о выпуске журнала, Ее фамилия была использована в качестве псевдонима.

Для того, чтобы распространить журнал, найти ему читателей мы направили один экземпляр по почте Татьяне ХОЛЧЕВОЙ, как девушке располагающей большим кругом знакомых, ХОЛЧЕВА как я слышал — комсомолка и активная комсомольская работница. Второй номер журнала был отдан БАРАБАНОВУ — он давал его читать своим знакомым. Третий номер находился у ЕСИПОВА, который хотел сохранить его "на память". Давал-ли он его читать кому-либо я не знаю. Четвертый номер находился у МОЛЧАНОВА. Я брал журнал у ЕСИПОВА и давал его читать своим родителям, сестре и родственнице ТАРАБРИНОЙ Екатерине Николаевне, живущей в Москве, бывшей у нас — в гостях. Нужно отметить, что хотя мы — участники выпуска журнала и МОЛЧАНОВ — как его автор, — себя прямо не называли, однако по всей Салтыковке стало известно, что "Зубоскал" является делом наших рук. Однако на высказываемые нам в этом направлении предположения мы отказались от авторства, ссылаясь на псевдоним.

Вопрос: Вы утверждаете, что журнал "Зубоскал" не являлся нелегальным, одновременно Вы утверждаете, что он был выпущен под псевдонимом и все вы — участники выпуска, решительно отказывались от авторства. Получается явное противоречие, подтверждающее, что журнал был именно нелегальным?

Ответ: Я с такой постановкой вопроса не согласен. Нелегальным я считал бы такой журнал, содержание которого имело бы что нибудь предосудительное или запретное, Пользование псевдонимом нельзя как я думаю называть нелегальщиной. Журнал "Зубоскал как я утверждаю, затрагивал вопросы только в литературном освещении и в нем не было ничего такого, что можно было-бы характеризовать как политически вредное. Совершенно безусловно полагаю считать, что там не было ничего антисо-

ветского. Я журнал сам читал и не видел там ничего предосудительного.

Вопрос: Кто печатал материал, помещенный в журнале “Зубоскал”?

Ответ: Перепечатывала весь материал знакомая МОЛЧАНОВУ машинистка, которой я совершенно не знаю.

Вопрос: Как Вы можете охарактеризовать политические убеждения МОЛЧАНОВА?

Ответ: Антисоветского характера высказываний со роны МОЛЧАНОВА я никогда не слышал.

Вопрос: Вы обвиняетесь как соучастник создания и ским содержанием, Признаете-ли Вы себя виновным в этом? сто- выпуска нелегального журнала “Зубоскал” с явно антисоветским содержанием. Признаете-ли Вы себя виновным в этом?

Ответ: Я показал уже выше, что активно участвовал в выпуске журнала “Зубоскал”. Категорически отрицаю свою виновность в антисоветской деятельности, т.к. журнал “Зубоскал” как я утверждаю, не являлся антисоветским по своему содержанию. Никаких целей политического характера мы при выпуске журнала вообще не ставили.

Протокол записан с моих слов правильно. МАРКОВ Допросил: П/нач 5 отделения СПО УГБ – ШУПЕЙКО. Верно: (Марков)

Допрос свидетеля. Кондратьев Владимир Григорьевич (1909 г.р.) 3 августа 1935

[Л.161–163]

Вопрос: Расскажите, что вам известно об издании а/с журнала “Зубоскал”?

Ответ: 30.VII.1935 ко мне на квартиру пришли мои знакомые — соседи в пос. Салтыковке Ефремов Виктор Андреевич и Власов Константин и принесли с собой журнал “Зубоскал”. Заинтересовавшись этим журналом, мы все вместе устроили читку этого журнала, в котором на первой же странице была помещена статья антисоветского содержания, в которой высмеивалась и дискредитировалась советская литература и ее классовая сущность. Злые насмешки и иронии над социальным происхождением и безграмотностью советских литераторов. Прочтя эту статью и несколько других, мы прекратили чтение журнала, оценив его как антисоветский журнал, забрал его Власов Константин. Кому его передал и от кого он его получил я не знаю — Власов об этом не говорил.

Кем издавался этот журнал я не знаю, но на обложке его я видел надпись о том, что главный редактор журнала Н. Синицына, также над изданием журнала работали: Анисимов, Молчанов надписи которых я видел на обложке журнала. Кроме этого случая больше журнал “Зубоскал” я не видел.

Вопрос: Что вам известно о политических настроениях Синицыной, Молчанова, Анисимова и Михайлова?

Ответ: О политических настроениях Синицыной, Молчанова, Анисимова, Михайлова мне ничего неизвестно, т.к. с ними я мало знаком, ничего общего с ними не имею, с ними никогда не беседовал на

политические темы. Однако мне известно, что эти люди представляют собой компанию, собираясь для танцев и игры в карты.

Записано с моих слов верно — мною лично прочитано. Кондратьев

Допрос обвиняемого. Есипов Иван Николаевич (1911 г.р.) 11 августа 1935

[Л.114–115]

Вопрос: Следствием установлено, что Вы являлись участником антисоветской группы, организатором которой являлся Молчанов. Что Вы можете показать под данному вопросу?

Ответ: В начале 1934 г. я сблизился с Молчановым Л.А. и его другом Марковым Всеволодом Васильевичем. Молчанов по своим убеждениям является враждебным соввласти и всегда касаясь мероприятий соввласти и партии высказывал контрреволюционные взгляды.

В условиях СССР, по выражениям Молчанова, свободы личности не существует, человек должен думать только как ему предписывают. Руководство партии ведёт политику, находящуюся в противоречии с интересами масс. В СССР имеет место перерождение, несколько лет тому назад страна ещё шла к социализму, а сейчас мы превращаемся в такую же буржуазную страну, как и остальные, — неоднократно говорил Молчанов.

При этих разговорах, как Марков, так и я, находясь под влиянием Молчанова, соглашались с ним и поддерживали его взгляды. Особую враждебность носили разговоры о политике партии в области литературы. Неоднократно Молчанов, а за ним и я — Есипов и Марков, касаясь литературы высказывали взгляды о том, что в литературе сейчас командует кучка продажных подхалимствующих писак, которые изгоняют из литературы подлинных художников, которые не умеют приспособляться, как Романов. Разговоры антисоветского содержания в литературе велись неоднократно до последнего времени.

Вопрос: Какую цель вы преследовали, издавая нелегальный журнал а/с содержания?

Ответ: Организатором и инициатором издания журнала являлся Молчанов, но признаю, что я, также и Марков принимали активное участие в его издании. Передовая журнала — статья “О творчестве Игната Заблудившегося”, по существу отражала наши антисоветские взгляды в области литературы, пролетарские писатели выглядели в этой статье попросту бездарными хамами, отражающими подлинную культуру, “вышедшими из помойных ям”.

Эта статья — контрреволюционная клевета на советскую литературу. Издание журнала по существу являлось возможностью “свободно писать”, не будучи связанными политической тенденциозностью, имеющей место в печати. Журнал таким образом является центром, сколачивающим вокруг себя идеологически неустойчивую, морально разложившуюся молодёжь.

Весь протокол допроса мною лично прочитан и правильно записан с моих слов. Конец допроса в 10 ч. 20 мин (Есипов)

Допрос свидетеля, Кондратьев Николай Григорьевич (1914 г.р.) 25 августа 1935

[Л.167–168]

Вопрос: Что вам известно об издании журнала Зубоскал.

Ответ: 29 июля с/г. я с Власовым зашел к Калнину у которого собиралась большая компания ребят. Калнин вытащил журнал Зубоскал и предложил Власову почитать его вслух. Власов взял его но читка его вслух не вышла, так как большинство его уже читали.

Власов взял журнал к себе и на следующий день прочитав его дал мне для прочтения, а затем сказал, чтоб я вернул журнал Калнину.

Я узнав об арестах сдал этот журнал в органы НКВД.

Калнина я могу охарактеризовать как человека политически неустойчивого, а в ряде случаев Калнин высказывался и антисоветски так помню, касаясь тов. Сталина. Калнин в моем присутствии заявлял Сталин ведет черезчур жесткую политику, проводит индустриализацию за счет урезки нужд населения, и в результате мы испытываем большие затруднения.

Мною прочитано правильно записано с моих слов (Н.Кондратьев)

Допрос обвиняемого. Молчанова Леонида Аркадьевича 3 ноября 1935

[Л. 190-191]

производил прокурор М.О. по спецделам Альбова в присутствии уполномоченного Павловского

Вопрос: В чем заключается неправильное ведение следствия о котором вы упоминаете в своих заявлениях.

Ответ: Неправильное ведение следствия заключается в том, что ответы и вопросы редактировались не мной, а уполномоченным и в этой редакции коренным образом искажен смысл моих показаний.

Вопрос: Подписывали ли протоколы вами сами и добровольно ли вы их подписывали?

Ответ: Протоколы подписывались мною собственноручно после прочтения их лично мной. Дача подписей под моими показаниями происходила недобровольно.

Вопрос: В чем выразалось насилие со стороны уполномоченного заставившего вас, по вашим словам, подписать неправильные показания.

Ответ: Насилия выражались в настойчивом убеждении в том, что всякая попытка отказаться от подписи показаний будет расцениваться как укрывательство и контрреволюция. Никакого физического воздействия, а также грубости и резкости со стороны ведущих допрос не было, но в категоричной форме им было заявлено, что отказ от подписи вызовет ряд репрессий ко мне так и к родственникам в виде отказа от передачи, свиданий и выселения родственников. **Вопрос:** Чем же тогда объясняется, что кроме подписи протоколов вы собственноручно давали показания на очных ставках и в своем заявлении в суд о своих контрреволюционных взглядах, а также о взглядах ваших товарищей.

Ответ: При первом допросе от 10.VIII я поставил подпись под не соответствующем истине протоколом по вышеуказанным причинам, при 2-м заявлении 10.VIII показания были составлены собственноручно

т. Шулейко, причем они являлись еще более резкими и некоторые показания (о т. Ст...) записаны добавочно тут же без всякого моего согласия. Все эти показания являются искаженными даже по сравнению с 1-м протоколом.

Вопрос: Как же вы, не считая себя контрреволюционером, боялись обвинения в укрывательстве контрреволюции и отсюда и репрессий к родителям?

Ответ: Я зная легкомысленность и слабохарактерность Есипова и Маркова предполагал, что они могут подписать любые показания, уступая уверениям уполномоченного в том, что в его редакции нет ничего заслуживающего большего наказания, дал подпись под ложными показаниями.

Вопрос: Почему вы в течение всего периода следствия и после окончания следствия не заявляли ни в органы НКВД ни в прокуратуру о ненормальных по вашим словам, условиях следствия?

Ответ: С момента подписания ложных показаний до окончания следствия прошло 15 дней в течение которых я находился в нервном состоянии и был неспособен обдумать свои поступки, а затем я не знал кому жаловаться до передачи дела прокурору.

Допрос производился с 14 до 18 час. Весь протокол на 2-х бланках мною лично прочитан и мои ответы правильно записаны с моих слов. Молчанов

Приложение 6. Фотографии фигурантов из архивно-следственного дела П-5407: Анатолия Половинкина, Леонида Молчанова, Сергея Михайлова, Константина Власова, Всеволода Маркова.







◇ ***“Zuboskal”: No Criticism Allowed! Practices in the Methodology of Rehabilitation*** ◇
Sergey Bondarenko, Natalia Baryshnikova

Abstract

The article analyzes the texts in and about the magazine “Zuboskal” (literally – “The Scoffer”), self-published in 1934 by its author, 26-years-old engineer Leonid Molchanov. The magazine was used as physical evidence against Molchanov and his readers, a small circle of friends and neighbors from Saltykovka, a village near Moscow.

Molchanov’s file from 1935 is kept in the State Archive of the Russian Federation among the materials on rehabilitated Muscovites and residents of the Moscow region. In 2018, the research group discovered his work and has since been trying to determine how to proceed: should it be republished in its original form? Can the investigative material serve as its commentary? Or, on the contrary, are the texts of the magazine themselves a commentary on the work of the investigation? How can a critical and microhistorical analysis of both texts be arranged? Is the new phase of the “Zuboskal”’s life, after the revision of the results of the political investigation, a form of rehabilitation?

Keywords

Archival Investigative Case, GARF, Literary Criticism by NKVD Investigator, Samizdat, Saltykova (Village), Soviet Literature Before 1934, Soviet Political Repressions in the 1930s, Rehabilitation.

Authors

Sergey Bondarenko, historian, screenwriter, member of the Memorial Society. Participant of the research group “Dead Souls” and “Beaten up” art-group.

Natalia Baryshnikova, culturologist, producer of communication projects of the Memorial Society, researcher at the Buchenwald Memorial.

Publishing rights

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



© (2023) Sergey Bondarenko, Natalia Baryshnikova

eSamizdat (2020 -)

eSamizdat

2020 (XIII)



◇ eSamizdat 2020

eSamizdat

2021 (XIV)



◇◇ eSamizdat 2021

eSamizdat

2022 (XV)



◇◇◇ eSamizdat 2022

eSamizdat

2023 (XVI)



◇◇◇◇ eSamizdat 2023

eSamizdat (2003 - 2019)

eSamizdat

(XII)



★◇◇ eSamizdat 2019

eSamizdat

2016 (XI)



★◇ eSamizdat 2016

eSamizdat

2014-2015 (X)



★ eSamizdat 2014-2015

eSamizdat

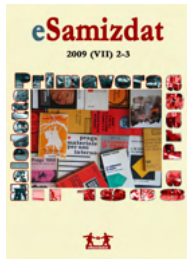
2012-2013 (IX)



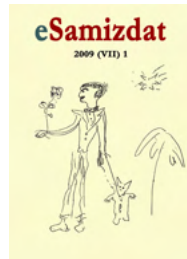
◇★ eSamizdat 2012-2013



▽◇◇◇ eSamizdat 2010-2011



▽◇◇ eSamizdat 2009/2-3



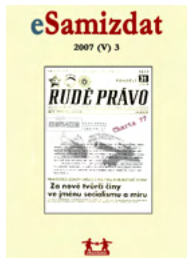
▽◇◇ eSamizdat 2009/1



▽◇ 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:

Maria Teresa Badolati	Massimo Maurizio
Natalia Baryshnikova	Maria Mayofis
Marta Belia	Martina Mecco
Jurij Bessmertnyj	Maurizio Meriggi
Sergey Bondarenko	Riccardo Mini
Guido Carpi	Angela Mondillo
Paola Ferrandi	Alessandro Pulimanti
Carlo Ginzurg	Barbara Ronchetti
Francesca Lazzarin	Maria Gaia Ruggiero
Maksim Lukin	Giada Scanu
Rukye Mandrile	Iris Uccello
Emilio Mari	Mikhail Velizhev
Alexander Martin	Luca Veronesi

E traduzioni da:

Pavlo Fylypovyc
Ieremija Ajzenštok
Jurij Meženko
Oleksandr Bilec'kij
Majk Johansen
Ahapij Šamraj