

La Russia, permanente? Rileggere i classici russi oggi

a cura di

Claudia CRIVELLER, Giuseppina GIULIANO, Claudia OLIVIERI



«QuadRi»

Quaderni di RiCOGNIZIONI

Volume finanziato con i fondi del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino e del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania.

La Russia, permanente? Rileggere i classici russi, a cura di Clauda Criveller, Giuseppina Giuliano, Claudia Olivieri, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Università degli Studi di Torino, Torino 2026
ISBN 978-88-7590-414-2

In copertina: *Matrioska Tonic* ©CGC.

Progetto grafico e impaginazione: Arun Maltese (www.bibliobear.com)

«QuadRi»
Quaderni di *RiCOGNIZIONI*
XXII
2026

I «QUADERNI DI RICOGNIZIONI»

«*Quadri*» – *Quaderni di RiCOGNIZIONI* è la collana curata dal Comitato scientifico e dalla Redazione di *RiCOGNIZIONI. Rivista di lingue, letterature e culture moderne*, edita online dal Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino. La rivista e i suoi *Quaderni* nascono con l'intento di promuovere ri-cognizioni, sia trattando da prospettive diverse autori, movimenti, argomenti ampiamente dibattuti della cultura mondiale, sia ospitando interventi su questioni linguistiche e letterarie non ancora sufficientemente indagate. I *Quaderni di RiCOGNIZIONI* sono destinati ad accogliere in forma di volume i risultati di progetti di ricerca e gli atti di convegni e incontri di studio.

DIRETTORE RESPONSABILE

Paolo BERTINETTI, Università degli Studi di Torino, Carla MARELLO, Università degli Studi di Torino

COMITATO EDITORIALE

Elisa CORINO, Università degli Studi di Torino, Roberto MERLO, Università degli Studi di Torino, Daniela NELVA, Università degli Studi di Torino, Matteo REI, Università degli Studi di Torino, Paola CARMAGNANI, Università degli Studi di Torino, Vincenza MINUTELLA, Università degli Studi di Torino, Claudia Maria TRESSO, Università degli Studi di Torino

COMITATO SCIENTIFICO

Henri BÉJOINT, Université Lyon2, Jaqueline BERNDT, Japanese Language and Culture, Stockholm University, Ioana BICAN (BOT), Universitatea "Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca, Marguerita BORREGUERO ZULOAGA, Universidad Complutense de Madrid, Cesareo CALVO RIGUAL, Filología Italiana, Universitat de València, Elisabetta CARPITELLI, Sciences du Langage - UFR LLASIC, Université Grenoble Alpes, Rose CORRAL, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, Suranjan DAS, Jadavpur University, Ashley DAWSON, Postcolonial Studies English Department The City University of New York, Jorge DÍAZ-CINTAS, Centre for Translation Studies (CenTraS), University College London, Dmitry DOBROVOLSKY, Rossijskaja akademija nauk RAN Moscow, Tessa DWYER, Film and Screen Studies, Monash University, Angela FERRARI, Seminar für Italianistik, Universität Basel, Salvador Gutiérrez ORDÓÑEZ, Universidad de León, Thierry FONTENELLE, Linguistic Services Division at the European Investment Bank, Luxembourg., Rufus GOUWS, Department of Afrikaans and Dutch Stellenbosch University, Natal'ja GRJAKALOVA, Rossijskaja akademija nauk «Puškinskij Dom» Sankt-Peterburg, Pius TEN HACKEN, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Philip HORNE, English Department University College, London, Annette KLOSAKÜCKELHAUS, Leibniz-Institut für Deutsche Sprache, Mannheim, Michael LETTIERI, Department of Language Studies, University of Toronto Mississauga, Maria Grazia MARGARITO, Università degli Studi di Torino, Fernando J.B. MARTINHO, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Maria MAŚLANKA-SORO, Uniwersitet Jagielloński w Krakowie, Francine MAZIÈRE, Laboratoire d'histoire des théories linguistiques, Université Paris 13, Javier MUÑOZ BASOLS, Faculty of Medieval and Modern Languages University of Oxford, Francesco PANERO, Università degli Studi di Torino, Monique PEYRIERE, CNRS École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, Loredana POLEZZI, European Languages, Literatures and Cultures Stony Brook University, Sara POOT-HERRERA, University of California Santa Barbara, Tommaso RASO, UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Michael RUNDELL, Lexicography MasterClass Canterbury UK, Elmar SCHAFROTH, Romanistische Sprachwissenschaft Universität Düsseldorf, Mikołaj SOKOŁOWSKI, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Jorge URRUTIA, Universidad Carlos III Madrid, Inuhiko YOMOTA, Kyoto University of Art & Design, François ZABBAL, Institut du Monde Arabe, Paris

EDITORE

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

Complesso «Aldo Moro»

Via Sant'Ottavio 18, 10124, Torino

<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>

CONTATTI

SITO WEB: <http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>

E-Mail: rivista.ricognizioni@unito.it

ISSN: 2384-8987



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[link: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>]

La Russia, permanente? Rileggere i classici russi oggi

a cura di

Claudia CRIVELLER, Giuseppina GIULIANO, Claudia OLIVIERI



**UNIVERSITÀ
DI TORINO**



Dipartimento di
**LINGUE
LETTERATURE STRANIERE
CULTURE MODERNE**

I contributi pubblicati nel presente volume sono stati sottoposti a un processo di *peer review* da parte del Comitato Scientifico che ne attesta la validità.

SOMMARIO

La Russia, permanente? Rileggere i classici russi oggi

A cura di Claudia CRIVELLER, Giuseppina GIULIANO, Claudia OLIVIERI

- 9 Claudia CRIVELLER, Giuseppina GIULIANO, Claudia OLIVIERI • *Con un colpo elegantemente fragoroso sui tasti bassi il pianista attaccò un ballabile*

* * *

- 13 Stefano ALOE • *Il problema di chiamarsi classico... Riflessioni dentro e fuori del Canone letterario russo*

Si UDIVA: "RIVOLUZIONE" E "EVOLUZIONE"

- 25 Marco CARATTOZZOLO • *Che disgrazia i classici! La ricezione di Aleksandr Griboedov in Italia*

- 37 Raffaella VASSENA • *"Commedia della sventura": riletture contemporanee del Boris Godunov di Puškin*

- 49 Alessandra CARBONE • *Proščaj nemytaja Rossija! Rileggere Lermontov oggi*

- 65 Agnese ACCATTOLI • *La rivoluzione è un gioco da ragazze! Rileggere Che fare? di Nikolaj Černyševskij come romanzo femminista*

I NaSI SCORREVANO IN GRANDE QUANTITÀ

- 79 Damiano REBECCHINI • *Gogol' pre-classico. Due casi di ricezione*

- 87 Donatella DI LEO • *Gogol' fuori con-testo. Leggere un 'classico' senza schemi*

- 101 Laura PICCOLO • *"E ora scarica Gogol sul tuo cellulare!": Gogol' tra cinema e app*

CoME SE UNO SCASSINATORE SACHEGGIASSE LE SCALE

- 113 Alessandra CATTANI • *Attualità dostoevskiana. Le ragioni di un classico*
- 127 Gloria POLITI • *Maschere e inganni. La critica del reale, ovvero Le nozze di Krečinskij di Aleksandr Suchovo-Kobylin*
- 141 Giacomina STRANO • *Anton Čechov, un classico che riscrive se stesso*

NO N PENSATE CHE IO AGISCA IN NOME DI UTOPIE O IN NOME DELLE VOSTRE CONCEZIONI FERROVIARIE

- 157 Alessandro CIFARIELLO • *Zamjatin e la matematica della distopia. Noi tra straniamento e critica della società*
- 171 Andrea LENA CORRITORE • *L'armata a cavallo nel contesto delle avanguardie russe. Nuove prospettive di ricerca*
- 187 Giulia MARCUCCI • *Testi in movimento. Come risperimentare la vita e l'opera di Iosif Brodskij*
- 201 Iryna SHYLNKOVA • *Alla memoria di Pečorin. Nina Sadur e la riscrittura dell'eroe lermontoviano*

II PIANOFORTE TONAVA

- 215 Massimo MAURIZIO • *Una lettura di parte. Zimnjaja skazka di Aleksandr Bašlačev*
- 229 Giulia DE FLORIO • *Počitaj staršich. Il rap russo in dialogo con i classici*

UNA MANO DAL GUANTO DI PELLE SFIORÒ, ACCENNANDO UN SALUTO, L'ORLO DEL CILINDRO

- 243 Simone GUAGNELLI • *17аңдо. Dieci monologhi sulla Rivoluzione russa. Il coinvolgimento performativo nella didattica dei classici russi del Novecento*
- 265 Margherita DE MICHIEL & Karin PLATTNER • *Trame tra traduzioni (Puškin & Co.)*

CON UN COLPO ELEGANTEMENTE FRAGOROSO SUI TASTI BASSI IL PIANISTA ATTACCÒ UN BALLABILE

Claudia CRIVELLER, Giuseppina GIULIANO, Claudia OLIVIERI

Il presente volume è il risultato del convegno di studi *La Russia, permanente? Rileggere i classici russi oggi* (Catania, 22-24 aprile 2024); un'occasione di incontro proficua e – vorremmo aggiungere – non isolata. *La Russia permanente* nasce infatti nell'a.a. 2021-2022 quale peculiare laboratorio di lettura: alcuni degli autori dei saggi a seguire sono stati invitati a raccontare, ovvero a 'condividere' un classico russo a loro scelta con gli studenti dell'Università di Catania, e non solo.¹ Al primo appuntamento "attaccava un ballabile" Giuseppina Giuliano, naturalmente con *Pietroburgo* di Andrej Belyj [*Spoiler*: la circostanza è causale e non casuale]. Si avvicinavano nelle 'danze' Simone Guagnelli (Venedikt Erofeev, *Moskva-Petuški*), Bianca Sulpasso (Aleksandr Radiščev, *Viaggio da Pietroburgo a Mosca*), Andrea Gullotta (la musica di Vladimir Vysockij), Stefano Aloe (Aleksandr Puškin, *Il Cavaliere di bronzo*), Marco Sabbatini (Lev Tolstoj, *Anna Karenina*), Marco Caratozzolo e Massimo Maurizio (sulla poesia russa contemporanea), Margherita De Michiel (Aleksandr Puškin, *Evgenij Onegin*), Claudia Criveller (Ivan Gončarov, *Oblov*).

Muovendo da tale esperienza, il convegno del 2024 ha coinvolto nuovi amici e colleghi e aspira a diventare un format, 'itinerante' e per l'appunto 'permanente', che possa favorire il dialogo e la riflessione scientifica in un momento così cruciale per la nostra disciplina [*Spoiler*: si veda – e letteralmente – l'ultimo articolo, che ammicca al nostro successivo *rendez-vous*].

I contributi si susseguono in ordine cronologico e sono distribuiti in alcune sezioni che rispecchiano lo svolgimento dei lavori: il convegno è stato strutturato in sedute diurne (con la collaborazione dei 'nuovi' partecipanti) e serali, cioè due "Tavole rotonde di forma ovale", svoltesi tra "Vladivostok" (Drogheria artistica) e il "Nievski" (TrattoPubVineria),

¹ Svoltosi in presenza e on line, il laboratorio di lettura è stato frequentato da studenti e colleghi di diversi Atenei italiani; sull'apposito canale <https://t.me/letteraturarussalab> sono disponibili materiali (di testo e bibliografici), video, foto, "tips" degli incontri.

e animate dai lettori del laboratorio avviato nel 2021 [*Spoiler*: Chi non coglie qui il nostro ennesimo rimando nascosto a un classico della letteratura russa è invitato a rileggere il I capitolo di *Delitto e castigo* in lingua originale (diffidate delle traduzioni!?!)].

Nella prospettiva di un confronto sempre aperto e in divenire, tale ripartizione è stata applicata senza eccessiva rigidità. Se l'ultima sezione è un riverbero delle sedute serali, più informali ma non per questo meno rigorose, le prime cinque accolgono anche la prolusione inaugurale di Giacoma Strano e gli interventi di invitati purtroppo assenti, di 'presenti giustificati', di quei partecipanti alle "Tavole", che hanno rimodulato le proprie riflessioni.

È il caso di quelle di Stefano Aloe "dentro e fuori del Canone letterario russo" – qui in maiuscolo, a differenza delle altre occorrenze, per il carattere teorico e per il vivace dibattito suscitato in occasione della prima serata (che ha ispirato l'immagine di copertina). Ricollocato in apertura, tale contributo apre idealmente ai successivi, che abbracciano due secoli di letteratura russa e prendono in esame, con approcci e metodi diversi, un ampio spettro di autori, opere, generi.

Affrontano la grande e piccola prosa del XIX e XX secolo Agnese Accattoli, che offre un'originale interpretazione femminista di *Che fare?* di Nikolaj Černyševskij; Alessandra Cattani, che torna sul concetto o categoria di canone per argomentare "le ragioni di un classico" e "l'attualità di Dostoevskij"; Giacoma Strano, che illustra il continuo processo di riscrittura cui Anton Čechov sottoponeva le sue opere di pari passo con la graduale costruzione della propria identità di scrittore; Alessandro Cifariello, che con formule ed equazioni alla mano, spiega la matematica della distopia in *Noi* di Evgenij Zamjatin; Andrea Lena Corritore, che esplora l'affinità tipologica tra *L'Armata a cavallo* di Isaak Babel' e il poema *Zangezi* di Velimir Chlebnikov.

Un universo a parte sembra essere costituito da Nikolaj Gogol': Damiano Rebecchini ci mostra l'autore letto da gruppi sociali opposti (la corte di Nicola I da una parte, il mondo rurale dall'altra) e prima di divenire il 'classico', a cui al convegno catanese viene dedicato un numero di interventi ben più alto di quelli dedicati agli altri scrittori; Donatella Di Leo descrive l'utile esperienza di (ri)lettura delle *Anime morte* condivisa con un gruppo di persone di diversa età e formazione, da lei guidate e intervistate; Laura Piccolo invita il lettore a "scaricare *Gogol*" sul suo cellulare, ossia a addentrarsi nell'ecosistema narrativo transmediale, che prende spunto da *Le veglie presso la fattoria di Dikan'ka*.

Una considerevole attenzione è riservata al teatro, la cui ricchezza conferma l'esigenza di una futura iniziativa convegnoistica. Nello specifico, sono oggetto di trattazione: la ricezione di *Che disgrazia l'ingegno!* in Italia (Marco Caratozzolo); alcuni allestimenti contemporanei del *Boris Godunov* puškiniano (Raffaella Vassena); il rapporto tra realtà giudiziaria e finzione ne *Le nozze di Krečinskij* di Aleksandr Suchovo-Kobylin (Gloria Politi); e, infine, la riscrittura di Jurij Lermontov e del 'suo' eroe del 'nostro' tempo a opera della drammaturga Nina Sadur (Iryna Shylnikova). Attiguo al genere artistico precedente, il cinema è centrale nel contributo di Giulia Marcucci, che muove dai film biografici di Andrej Chržanovskij su Iosif Brodskij, per vagliare l'interazione fra la produzione del poeta, la memoria, la fotografia. Ancora nell'intersezione di testo e immagine Alessandra Carbone indaga come la 'memetica' rinnova la poesia classica *Proščaj nemytaja Rossija!* di Lermontov.

La penultima sezione è un preludio musicale e concettuale della successiva. Essa contempla le osservazioni di Giulia De Florio sul rap russo in dialogo con i classici, nonché il commento e la traduzione della canzone *Zimnjaja skazka* di Aleksandr Bašlačev a cura di Massimo Maurizio, che durante la seconda “Tavola” serale raccontava del “Rock russo tra Modernismo e Realismo socialista”.

La sezione ‘creativa’ intende restituire l’atmosfera delle “Tavole rotonde di forma ovale”. A dimostrazione pratica del proprio ragionamento sul “coinvolgimento performativo” come metodo didattico nei corsi universitari “sui classici russi del ’900”, Simone Guagnelli ci ha fatto dono di un suo testo teatrale mai pubblicato; *17андо. Dieci monologhi sulla rivoluzione russa*, scritto per il festival barese *Pagine di Russia* e lì allestito nel 2017, si pone così in una ideale continuità con una straordinaria manifestazione interamente incentrata su tematiche di cultura russa. Altrettanto emblematico e trasversale l’apporto di Margherita De Michiel: indossato (letteralmente!) l’abito del “traduttore-cosplayer” (Mayakovsky & Co.) durante una delle serate catanesi, propone qui, a quattro mani con Karin Plattner, una “Trama tra traduzioni” del fumetto letterario. E lancia un invito a un “Ballo in Maschera” e – di nuovo in ideale continuità – al successivo appuntamento del ‘brand’ *La Russia permanente*. Licenziamo infatti questo volume dopo il convegno *Трудности перевода, ovvero La Russia impermanente. Riscrivere i classici russi, oggi* (in punteggiatura ancora una volta variata!), tenutosi a Trieste dal 20 al 22 aprile 2026.

Ma qui – per citare un classico – “comincia una nuova storia”. Prima di concludere la nostra introduzione, ancora qualche parola sui titoli d’Autore delle sezioni e di questa breve introduzione [*Spoiler*: Chi non coglie nei titoli delle sezioni il nostro ennesimo rimando nascosto a un classico della letteratura russa, è invitato a rileggere (o leggere per la prima volta – ahilei/ahilui!) il romanzo di Andrej Belyj *Pietroburgo* nella traduzione di Angelo Maria Ripellino (fidatevi – ogni tanto – delle traduzioni!!!)].

Gli interventi inclusi in “Si udiva: ‘rivoluzione’ e ‘evoluzione’” rinvergono nei classici i prodromi di riletture odierne e particolarmente originali. “I nasi scorrevano in grande quantità” è un riferimento fin troppo esplicito alle riletture gogoliane. “Come se uno scassinatore saccheggiasse le scale” suggerisce qualche implicita riflessione sulla rilettura quale ‘scorreria’ letteraria. Il lunghissimo “Non pensate che io agisca in nome di utopie o in nome delle vostre concezioni ferroviarie” allude ai nuovi ritmi delle avanguardie e ai “testi in movimento”, cinematografici e drammaturgici, analizzati nella sezione. Le riletture musicali non potevano che risuonare in “Il pianoforte tonava”. “Una mano dal guanto di pelle sfiorò, accennando un saluto, l’orlo del cilindro” ci è, infine, parso il titolo più adatto per un gesto teatrale (e) di congedo. Il commiato è comunque provvisorio: se con un colpo elegantemente fragoroso sui tasti bassi il pianista attaccò un ballabile, il ballabile intende continuare.

IL PROBLEMA DI CHIAMARSI CLASSICO...

Riflessioni dentro e fuori del Canone letterario russo

Stefano ALOE

ABSTRACT • *The Issue of Being Called Classics: Considerations Inside and Outside the Russian Literary Canon.* This paper aims at analysing the meaning and role of the Western aesthetic canon in the formation of the specificities of Russian literature. Key concepts of these reflections are the allogenic nature of the Western canon in relation to Russian culture and the dynamic dichotomy between *Law* and *Grace* (norm and creativity) that Russian writers have placed in constant and productive strain, to the point of distorting the canon itself. Attention is also paid to the relationship between writers and Power, for which the literary Pantheon is repeatedly used to consolidate national identity and for this reason undergoes forms of ideological and authoritarian canonization.

KEYWORDS • Western Canon; Russian Literature; Classics; Pantheon; Law and Grace.

Riferirsi al Canone (artistico, letterario, ecc.) è sempre spinoso, perché comporta il confronto con una questione costitutiva: che quella di ‘canone’ è un’idea con pretese normative e strutturali tendenti all’assoluto, e chi l’accetta ne fa la ‘misura’ delle proprie valutazioni in tema d’arte (la parola stessa, *kanòn* in greco, indica in origine la canna che si usava per misurare appezzamenti agricoli; fu Aristotele a farne metafora, nel senso di ‘regolo’ per normare ogni pratica estetica). Peraltro, tale idea è stata spesso criticata non senza fondamento per la sua natura prescrittiva, o perché limitante, o anche perché nello spazio storico reale dell’arte la variatività delle diverse espressioni estetiche sembra contraddire la possibilità che un tale Canone esista veramente. Questo già senza entrare in un altro ginepraio, quello della alterità della cultura e letteratura russa rispetto alla cultura occidentale a cui il concetto di Canone appartiene.

E in effetti, proverò a dare una definizione di Canone che sia funzionale a imbastire uno specifico discorso sulla letteratura russa: a mia opinione, il Canone è qualcosa che non esiste in sé, ma da cui non possiamo prescindere, e che quindi siamo tenuti a considerare come qualcosa di presente e spesso determinante. Questo perché anche ciò che non esiste va tenuto in conto nel momento in cui analizziamo un contesto storico-culturale che

creda nella sua esistenza. Se prendiamo la letteratura russa del '700 e dell'800 questa credenza è innegabile: essa si riflette in norme, in metri di giudizio, in pregiudizi persistenti, in un Pantheon riconosciuto di autori ed opere canoniche, in un sistema di generi dapprima rigido e poi, dal Romanticismo in avanti, molto più fluido (cfr. Dmitrieva *et al.* 1999). Per alcuni aspetti che vedremo, anche il '900 russo e sovietico ereditò la credenza in un Canone che, nonostante bruschi mutamenti, si pretendeva ogni volta eterno e immutabile (è nella sua natura); e tracce di tutto ciò arrivano fino ai giorni nostri, per quanto acciaccate da qualche decennio di destabilizzante sincretismo postmodernista.

Dunque, il Canone è un po' come il fantasma di Akakij Akakievič: in sé non esiste, ma si aggira di notte per le vie di Pietroburgo spaventando più di un malcapitato...

A questo punto chiedo al lettore di accettare un altro postulato, forse indimostrabile in senso stretto, ma sostenuto da molti autorevoli studiosi della cultura russa: quello secondo cui i russi, quali portatori di una specifica cultura che definiamo russa moderna, nel complesso si distinguono per una serie di tratti identitari tra cui, in particolare, la tendenza polarizzante al massimalismo e una ipersensibilità assai instabile per tutto ciò che possa demarcare i confini tra ciò che è russo e ciò che è europeo ('occidentale'), dove proprio quei confini appaiono necessari per definire l'identità russa (una 'ontologia relativa', giacché si forma per confronto e non può prescindere da un termine esterno quale la cultura europea per darsi forme riconoscibili). In altre parole, è il frutto tossico della sbrigativa operazione di Pietro il Grande, che svuotò quasi interamente il sistema culturale russo dei suoi riferimenti storici per sostituirli con concetti d'importazione senza tollerare alcuna gradualità. Per gli stessi motivi, la cultura russa sarebbe, di tendenza, apocalittica, e di riflesso 'astoricistica': nessuna fede in un processo storico e insofferenza verso meccanismi evolutivi; la Storia vista come temporanea situazione di caos e disagio da cui sfuggire al più presto anelando la completa risoluzione dei conflitti, sia essa il paradiso in terra o un'utopia politica (Lotman 2000; Broda 2012). Di qui anche un approccio piuttosto sincronico che diacronico nella ricezione dei fenomeni artistici e culturali provenienti dall'Europa: quella tradizione viene spesso assimilata come coesistenza di stili, cosicché assistiamo, per esempio, a un '700 russo che mescola gli opposti esiti del tardo Barocco e del Classicismo in un'onda lunga che persisterà anche per gran parte dell'Ottocento (Sazonova 2011); così anche il Romanticismo, pur veemente nella sua missione innovatrice e polemica, riuscì a coesistere in strana sintonia con sensibilità e gusti classici: lo testimoniano in poesia figure emblematiche come quelle di Batjuškov e di Puškin, e nella prosa quelle non meno significative di Turgenev e, assai più tardi, di Bunin e Gor'kij. Che non si tratti soltanto di un fenomeno storico relativo a una fase specifica della cultura russa lo dimostra il modo in cui a più riprese le arti russe ricorrono a questo stesso 'disinvolto' sincretismo (che non va confuso con l'ecllettismo, fenomeno di più circoscritta scala e comune a tutta Europa). Per esempio, ogni approccio al Rinascimento, epoca mai vissuta dalla Russia, comporta dosi più o meno vistose di esotismo e di commistione di stili, per cui spicca soprattutto la cosiddetta 'età d'Argento' (Tonini 2012). Un altro esempio assai caratteristico riguarda la musica in sue diverse fasi: assolutamente sincretico è il jazz di Leonid Utesov negli anni '30, e ancor più, l'incredibile fioritura del rock sovietico negli anni '80 del '900, le cui ispirazioni vanno dal rock&roll degli anni '50 alla psichedelia, fino alla new wave e all'hard rock. Tutti fenomeni di anacronismo, giustificati però dal

fatto di venire percepiti come sincretismi, perché si tralascia l'evoluzione storica per porre tutto su un unico piano atemporale, in un ideale *hic et nunc* da imitare e superare; inoltre, l'esito di codesti anacronismi è spesso sorprendente: quegli accostamenti inattesi di stili ed epoche, deformati da uno sguardo che li idealizza, vanno a costituire impasti nuovi e in sé coerenti.

Sono sintesi 'hegeliane ma mai hegeliane', à la russe: non risolvono il conflitto, semmai lo acuiscono, creando di tesi e antitesi una versione nuova e deformante che non le sostituisce. Il paradigma chiave di questi atteggiamenti – e qui ci avviciniamo alla questione del Canone – gravita intorno alla dialettica tra la Legge e la Grazia che, non a caso, ha contraddistinto la cultura russa sin dalla sua prima espressione originale, lo *Slovo o Zakone i Blagodati* (*Discorso sulla Legge e la Grazia*) dell'XI sec. La cultura russa pare perennemente bisognosa di una norma (*zakon*) che la salvi dalla propria entropia, ma contemporaneamente si sente votata al sentimento opposto (*blagodat'*), che esalta l'estro e l'ispirazione incontrollata. Una delle declinazioni di questa bipolarità sta nella dicotomia tra la razionale *svoboda* come diritto in senso europeo e l'autoctona, irrefrenabile *volja*, espressioni antitetiche della libertà di agire dell'uomo. O in altri termini, la 'misura' (quasi sinonimo di 'canone') dai russi così ammirata nella civiltà occidentale, viene a confliggere nella loro esperienza con l'*amplitudo* (*širokost'*, *širota*) da cui si sentono caratterizzati per tratto nazionale modellato sullo spazio geografico del proprio Paese.

Tale conflitto tra istinto naturale (*Grazia*) e imposizione logico-razionale (*Legge*) si riflette variamente nella letteratura e nelle altre arti, con spiccata tendenza al metatesto e all'accentuazione di effetti dicotomici: l'armonia come ideale inaccessibile si tematizza e influenza le scelte stilistiche, per esempio attraverso il dominio sintattico sul caos nella prosa di Tolstoj o, all'inverso, nella mimesi del caos che caratterizza la scrittura di Dostoevskij.

Ergo – grande tensione culturale ed estetica tra desiderio/bisogno di aderire ad un Canone, talora con fanatismo (il riscontro di un riconoscimento sia esterno che interiore è parte della lotta della cultura russa con il proprio complesso di inferiorità verso l'Europa), e la voglia/necessità di deformare quello stesso Canone a proprio piacimento e a propria immagine, con l'alibi dell' 'alterità' russa, snaturandone gli equilibri troppo armonici con vertiginosi allargamenti stilistici, tematici e narratologici...

Ed ecco sorgere così la Russia che conosciamo – al contempo fervente imitatrice e scapicollata traditrice; pedissequa quando mira ad esprimere fedeltà ai modelli, ma pronta ben presto a rompere gli argini delle norme e della misuratezza per esondare in territori di illimitata sperimentazione, alla ricerca di uno spazio interiore-esteriore che spesso si esprime nella contrapposizione tra ambiente naturale (la campagna russa – *pole, gluš'*, *derevnja, doroga*...) e ambiente urbano (nell'800 sarà per eccellenza Pietroburgo, simbolo quasi astratto della città all'europea, percepita come artificiale e 'fantastica').

Che esistesse o meno, il Canone occidentale, ovvero ciò che come tale era percepito, venne adottato dalla cultura russa postpetrina come sistema per misurare il coefficiente di *civilisation* da raggiungere.¹ Ciò comporta un'evoluzione nella quale è imprescindibile

¹ I trattati di poetica e retorica occidentali furono assimilati con grande diligenza dai letterati russi sin dal

una prima fase emulativa, un apprendistato attivo per assimilare il nuovo modello: tale fase coincide essenzialmente con il secolo XVIII. Quello che per l'Europa, in virtù della gradualità evolutiva della sua formazione, costituiva un sistema organico di regole e valori riconosciuti e 'naturali', in terra russa tende a venire recepito come un dogma, accolto volentieri ma estraneo alla tradizione, anzi, funzionale alla rottura con essa (Lotman, Uspenskij 1982).

Ho già tentato in altra sede di abbozzare una periodizzazione delle fasi principali di deformazione del Canone europeo in campo russo (Aloe 2013). Mi limiterò qui a riassumerle in breve: esse sono tre e riguardano nel complesso un secolo e mezzo o poco più, cioè l'intero '700 e la prima metà dell'800. Successivamente la deformazione del Canone sarà 'irreparabile' ed entreranno in una sensibilità postcanonica. Va da sé che i confini tra fase e fase non hanno una cronologia esatta, perché si intersecano in periodi di transizione.

I fase: Periodo della ricezione. Emulazione. Il '700, dominato da una spiccata 'ortodossia' nei confronti del Canone europeo, complice anche il fatto che proprio in questo secolo il Canone è in sé rigidamente normativo: è il secolo delle regole, delle unità e dei generi precisamente definiti.

II fase: prima russificazione (superficiale). Quando l'emulazione raggiunge livelli di perfezione scolastica e il Canone occidentale si può dare per acquisito, si comincia ad avvertire il desiderio di applicarlo a fenomeni della realtà autoctona, dando alle opere una patina russa. Sono sintomatiche di tale tendenza l'ambiziosa *Rossiada* (*La Russiade*, 1779) poema epico di Michail Cherskov, o il romanzo picaresco *Rossijskij Žil'blaz* (*Un Gil Blas russo*, 1814) di Vasilij Narežnyj. Di centrale importanza nella riflessione sul livello e il valore della russificazione del Canone fu la quasi decennale 'polemica sulla ballata', incentrata su ben tre versioni russificanti della *Lenore* del tedesco Gottfried Bürger: la fanciulla germanica della ballata originale divenne dapprima una *Ljudmila* (1808), poi una *Svetlana* (1812), entrambe ad opera di Vasilij Žukovskij, e infine una *Ol'ga* (1816) per la penna di Pavel Katenin. Oggetto della discussione era la coerenza tra soggetto, forme e autoctonia: come evitare che la russificazione si risolvesse soltanto in un travestimento in fogge locali, e non piuttosto in un ripensamento culturalmente caratterizzato e più profondo (Imposti 2005). Problemi analoghi vissero in quei primi decenni del XIX sec. anche le altre arti: non fu facile in musica, per esempio, adattare temi e melodie del folklore russo all'impianto compositivo appreso dall'Occidente senza cadere nell'esotismo e nell'affettazione (Giust 2014: 276 e segg.). Si preparava la strada a una fase più matura di russificazione del modello.

III fase: seconda russificazione (interiorizzata): ripensare il Canone. È la fase che coincide con la generazione di Puškin e con quella successiva, arrivando all'incirca fino a metà dell'800. Si possono fare numerosi esempi di russificazione esplicita: il *Childe Harold* russo (cioè l'*Evgenij Onegin* di Puškin), il 'figlio del secolo russo' (Pečorin, protagonista di *Geroj našego vremeni* [*Un eroe del nostro tempo*, 1837-1839]) di Michail Lermontov, la cui figura rimanda alla *Confessione di un figlio del secolo* di Alfred de Musset), per arrivare, una generazione dopo, agli Amleto e Lear russi di Ivan Turgenev, alla *Ledy Makbet Mcenskogo uezda* (*Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, 1864) di Nikolaj Leskov, al principe Myškin-Don Chisciotte nell'*Idiota* di Fedor Dostoevskij...

Sono tutte figure che testimoniano di una ormai completa libertà dai modelli, che pure restano fondamentali nella coscienza degli autori russi e del loro pubblico, ma che non vincolano più la fantasia creativa, servendo, al contrario, da spunto per tratteggiare personaggi del tutto originali e coerentemente inseriti nella realtà russa. Una forma di concorrenza polemica con il pur amato Canone occidentale si cominciò a percepire sin dal periodo romantico (Dmitrieva 1999), quando si diffusero gli ideali di *narodnost*' e *russkost*', nacque una nuova attenzione, da un lato verso la storia della Rus' antica e dall'altro verso il folklore slavo, e si posero, insomma, le basi per il formarsi della moderna società russa, polarizzata tra slavofili ed occidentalisti intorno alla questione dell'identità nazionale.

A partire dalla metà del secolo il Canone viene sottoposto dagli scrittori russi ad un processo accelerato di deformazione. Se nella fase della prima russificazione il materiale russo veniva adattato a un Canone esterno, nella seconda fase era avvenuto il contrario, con l'adattamento del Canone alle esigenze del pensiero e della vita russe. La perdita di autorevolezza normativa del Canone era perciò inevitabile. Lo stesso Puškin dimostrò che non occorre parlare per forza della Russia per comprovare la propria indipendenza e originalità rispetto ai modelli: nelle *Malen'kie tragedii* (*Piccole tragedie*, 1830-32), per esempio, egli aveva proposto le sue variazioni su temi e miti occidentali, a partire dal *Don Giovanni*, e non aveva sentito l'esigenza di concepire un *Mozart russo*: segno che la letteratura russa era ormai universale, tratto che più tardi, nel 1880, colse e sottolineò Dostoevskij nel famoso discorso per l'inaugurazione del monumento a Puškin a Mosca.

Ma anche nel dipingere la realtà russa e i suoi personaggi, questa letteratura (sempre di passo con le altre arti) si fa precisa, sicura, abbandonando i tratti di esotismo artificiale delle prime fasi. In tal senso è emblematico il modo in cui in musica si evolve il ricorso alla danza popolare più caratteristica, la *kamarinskaja*, che dalle versioni addomesticate da salotto del tardo '700 e primo '800 (per es. in quelle pianistiche di Lev Gurilev) deborda nelle vivide rielaborazioni, né folkloristiche né tantomeno supine alla grammatica compositiva classica, offerte da Glinka, Čajkovskij e altri compositori. Anche la famosa danza di Nataša Rostova, accompagnata dallo zio con la *balalajka* nel romanzo *Vojna i mir* (*Guerra e pace*, 1865-1869), appare non folkloristica, ma genuinamente folklorica.

Per l'aver trovato equilibrio tra esterno e interno, tra modello europeo e originalità autoctona, i grandi artisti russi di questo periodo meritano l'appellativo di 'classici'. E tuttavia anche come classici sono anticanonici... Siamo, cioè, di fronte a un'ennesima contraddizione in termini. Che cos'è, infatti, un classico, se non la manifestazione più completa, più stabile, più universale di armonia e riconoscibilità? E i classici russi non mancano della seconda, le loro opere raggiungono chiunque e sono, quindi, percepite come universali; ma non sono tutte definibili come armoniche: eppure, scrittori 'disarmonici' come Gogol', Leskov e Dostoevskij non sono meno classici degli 'armonici' Puškin, Turgenev, Tolstoj e Čechov. I quali, a loro volta, sono più o meno apertamente degli sperimentatori e dei ribelli, costitutivamente anticanonici. Ma forse il problema è solo apparente. I grandi classici si scostano sempre dai modelli, semmai sono gli emuli a fare di loro dei modelli da imitare, non solo in Russia e non solo nell'800. Un grande studioso della poesia russa, Efim Etkind, vedeva nei molteplici 'conflitti' che danno l'innescò all'opera d'arte – conflitti tra forma e contenuto, tra tradizione e innovazione, tra regola e

infrazione, ecc. – il meccanismo stesso della creazione artistica (Etkind 1978: 8). I classici russi sono stati grandi sabotatori di norme, le hanno disattese, tradite, deformate in ogni modo, sfruttando al massimo il conflitto tra norma attesa e genio impreveduto e dando vita a forme e concezioni nuove, ancora attualissime. Hanno infranto tabù secolari, ampliato i confini dell'arte, sviluppato sguardi nuovi sul reale partendo da un uso inedito del fantastico e del grottesco. E in questo sono i 'nostri' classici, dei classici moderni; classici, ma 'destabilizzanti'. Sotto tale aspetto, figure come l' 'Uomo del sottosuolo', padre Sergio o Raskol'nikov sono iconiche; ma secondo me, il vero simbolo di cosa è un 'classico russo', di questa *discors concordia* paradossale, è Il'ja Il'ič Oblomov, il pigro ribelle di Ivan Gončarov: modernissimamente nemico della modernità, un metafisico immerso in un brodo di coltura positivista nel quale lui solo, senza pretesa ideologica o morale, sa guardare oltre ai valori miopi del presente.

Quale concetto di classico? Oblomov, non incasellabile, ne è il simbolo: i grandi classici russi non sono normativi, non teorizzano la propria estetica (ad eccezione dei romantici), mentre teorizzano molto, spesso con prepotenza, i critici letterari; i classici russi si muovono empiricamente, in libertà, con la forza del confronto critico, creando infrazioni, squarci inattesi, dolorosi e attraenti dubbi, e quindi discussioni, interpretazioni, libertà di lettura, senso di potenza individuale: tutti metodi di affermazione della polisemia, che implica la presa di corresponsabilità del lettore – implicato nelle questioni poste dall'azione e dai personaggi – e della compresenza di opposti inconciliabili.

C'è però anche una differente accezione di classico che, al contrario di quella appena proposta, ha diretta relazione con il concetto di Canone, e che ha e ha avuto un ruolo molto rilevante nella ricezione della letteratura in Russia. Si tratta di una concezione più tradizionale, legata alla formazione nella coscienza collettiva di un *Pantheon* nazionale ideologicamente marcato. Nella cultura russa l'istinto anticanonico coesiste con il desiderio protettivo di determinare un Canone stabile e gerarchico dei propri miti letterari. Questo fenomeno è in ampia misura comune a tutte le nazioni postromantiche, però nel caso russo è caratteristico il fatto che a canonizzazione siano sottoposti molto più gli artefici che non le loro opere. Il fraseologismo *Puškin – naše vse* ("Puškin è il nostro tutto") implica la sacralizzazione del poeta, quasi a prescindere dall'opera che pure ne è la motivazione. E in tutto ciò emerge un'ambiguità di fondo: i poeti e letterati russi sono spesso oppositori e vittime del potere politico e sociale, e anche per questo venerati. Sono infatti coloro che più si espongono in forme di dissenso che ricevono efficacia dalla forza espressiva e coinvolgente dell'arte. Tuttavia, quello stesso potere che in vario modo essi criticano e combattono, e che li perseguita in vita, li canonizza in seguito, facendo di loro i solidi pilastri di un'identità nazionale di cui in Russia l'ideologia al potere si è sempre appropriata. Ciò spiega la pervasività ed importanza del Canone ufficiale russo nelle diverse epoche della recente storia del Paese, e in tal senso il filologo Sergej Zenkin parla di un

'700, formando in loro una piena coscienza dei concetti aristotelici e, più in generale, delle norme su cui si fonda la cultura umanistica europea, ivi compresi i concetti di regola, di *imitatio*, di Pantheon (Lachmann 2001; Sazonova 2006; Loskutina 2009).

“carattere imperialistico” del concetto di classici nella cultura russa, perché la sacralizzazione estetica dei ‘grandi poeti nazionali’ venne ben presto strumentalizzata ai fini di una gerarchizzazione ideologica della memoria letteraria (Zenkin 1999: 32).²

Un asse di tensione tra Potere e Poesia: storicamente la letteratura russa si sviluppa lungo questa faglia inquieta, tra il polo rigido del Potere che sancisce un’ufficialità identitaria e ideologica, e quello fluido della Poesia che ne è l’antidoto. Vale la pena di ripercorrere velocemente i punti salienti della storia del Canone ufficiale, ‘conformista’ e nemico della sperimentazione ‘sovversiva’ ma pronto a imbalsamarne i grandi artefici. Lo si vede con la costruzione del mito puškiniano, dapprima nelle celebrazioni del 1880 e poi nel 1937, per il centenario dalla morte, quando Stalin volle significativamente riportare Puškin al vertice del Pantheon poetico della nazione. Di pochi anni prima era la nascita del Realismo socialista, la norma estetica coatta che faceva dei classici russi (soprattutto di Tolstoj) un manuale di scrittura e di espressione linguistica. L’epoca sovietica, anche terminata la fase staliniana ed esauriti gli estremi tentativi di mantenere in vita il Realismo socialista, restò sempre dogmaticamente canonica nell’imporre il proprio Pantheon, e lo fece con efficacia: alcuni pezzi del Pantheon stalinista furono sostituiti con classici non compromessi, ma tutto si svolse senza sollevare dubbi di incoerenza verso il Canone stesso. Ancora oggi gran parte di quel Pantheon resta in piedi nella cultura media russa, nonostante la vitalità degli artisti dissidenti e l’azione corrosiva e dissacrante dei movimenti artistici legati a una visione postmodernista (*soc-art*, concettualismo, ecc.). Superfluo dire che il corso di potere putiniano ha poi restaurato quel Canone, adattandolo però, selettivamente, a un contesto ideologico molto differente. Episodi sintomatici della nuova situazione sono i tentativi dello scrittore Zachar Prilepin di riscrivere la storia della letteratura russa in chiave ultrapatriottica e sciovinista e la voce, diffusasi in Russia all’inizio del 2024, dell’imminente istituzione di un indice dei libri da proibire alla vendita nel quadro della “lotta alla propaganda LGBT”. Le proibizioni al momento non sono mai state ufficializzate, ma ciò non ha impedito a editori e distributori di ritirare dal commercio i libri a rischio, diversi dei quali sono classici, sia russi che stranieri. Lo scrittore che più di ogni altro è stato investito di valenze identitarie nel Canone ufficiale della Russia odierna è Fedor Dostoevskij (mentre a malapena era tollerato dal Canone sovietico). Ma per il suo ruolo di autore-simbolo sta anche subendo più di molti altri le pretese di riscrittura del suo *portfolio* ufficiale. A maggior ragione ha fatto, perciò, scalpore scoprire che nella lista delle opere in odore di ‘propaganda LGBT’ fosse capitato anche un suo romanzo, *Netočka Nezvanova*, colpevole di descrivere gli affetti troppo morbosi di una ragazzina. Anche

² I classici canonizzati formano “non la letteratura nel suo intero, bensì soltanto la sua parte interna, connotata, sacra” (Zenkin 1999: 33). È un meccanismo che separa nettamente i testi riconosciuti (i ‘classici’) da quelli che, privi del ‘sigillo’ canonico, vengono messi in secondo piano o addirittura esclusi dall’orizzonte culturale medio (cfr. Lotman, Pjatigorskij 2002; v. anche le recenti considerazioni di alcuni studiosi russi in Edel’štejn 2024). La linea di demarcazione tra testi canonizzati e non canonizzati è così tangibile nella cultura russa che un grande storico della letteratura, Evgenij Majmin, in epoca sovietica intraprese un eroico tentativo di rivalutare i secondi, creando i presupposti per lo studio dei cosiddetti *vtorostepennye pisateli*, cioè ‘scrittori di secondo piano’.

classici riconosciuti possono, quindi, subire processi di adattamento o, in certi casi, di rimozione, parziale o completa. La canonizzazione di un autore può portare a tabuizzare lati della sua biografia, opera e personalità che non appaiano coerenti con le caratteristiche promosse dal Canone. Da sempre, questo ha riguardato i componimenti licenziosi e pornografici di Puškin; ma non è meno significativo che nel Canone puškiniano siano sempre stati messi in secondo piano dei capolavori come le cosiddette *Piccole tragedie*, di ambientazione europea e non russa: nessuno nega la loro qualità, ma le caratteristiche tematiche extrarusse li declassano per l'ossatura del Canone del 'poeta nazionale'. Una specifica eredità dell'epoca sovietica è poi nella tendenza a sacralizzare l'autore in forme esteriori e celebrative che quasi sempre finiscono per prescindere dalla sua opera, se non addirittura per sottrarla ai riflettori, che resteranno puntati su un'ipostasi molto stilizzata, quasi un 'idolo' catalizzatore di simbologia. Non a caso, l'espressione più tipica di tale tendenza è nella proliferazione di monumenti scultorei, di norma molto veristici e retorici, e assai carenti di qualità artistiche e semiotiche, monumenti utili a favorire forme di culto del grande scrittore (ma non della sua opera: a contare è la sua 'statura' morale e sociale). In altra sede (Aloe 2019) ho approfondito questa tendenza, proponendo anche un termine *ad hoc* per definirla: *pamiatizzazione* (da *pamjatnik*, 'monumento').

Ma la cultura russa ha sempre dimostrato una ribelle vitalità: ne cogliamo le grandi oscillazioni tra la volontà di porsi come sintesi e continuatrice ad un livello nuovo di esperienze ereditate dall'esterno, e la tentazione di barricarsi in un ottuso paradigma 'proprio vs. estraneo'. Forse è per questo che le regole del Canone occidentale, e in generale di qualunque norma adottata, sul suolo russo perdono la funzione armonizzatrice e ordinatrice che dovrebbe esserne la ragione costitutiva per trasformarsi in un fattore destabilizzante; e che la lotta all'entropia nelle arti russe passa quasi inevitabilmente per la deformazione delle norme e lo sconfinamento dai limiti. Così può capitare che ciò che le arti russe celebrano come adesione al Canone europeo, ad occhi occidentali appaia invece come cosa esotica e 'tipicamente' russa, ovvero smisurata, esagerata, inaudita... Va osservato, in conclusione, che il famigerato 'canone europeo' a metà '800 era comunque destinato a crisi: ma le sperimentazioni e gli azzardi degli artisti russi, in primo luogo in letteratura, anticiparono quel crollo e forse lo accelerarono con la veemenza della loro anarchica creatività. Nata come emulativa, l'arte russa da allora è stata spesso avanguardia su scala universale.

BIBLIOGRAFIA

- Aloe, Stefano (2013), *Paradoksy russkogo kanona* // Ljudmil Dimitrov *et al.* (s'st.), *Klasika i kanon v ruskata literaturata. Čuždijat pogled*, Sofija, Fakel, pp. 8-20.
- Aloe, Stefano (2019), *Spomenici i kultura: tendencije u konstruiranju povijesnog pamćenja u suvremenoj Rusiji i uloga književnosti* // *SIC: časopis za književnost, kulturu i književno prevođenje*, 9 (2), pp. 1-21.
- Broda, Marian (2012), *Filosofskie i nefilosofskie voprosy o Rossii: Dostoevskij i russkaja kul'turnaja tradicija* // Stefano Aloe (a cura di), *Su Fedor Dostoevskij. Visione filosofica e sguardo di scrittore*, Napoli, La scuola di Pitagora, pp. 191-210.
- Dmitrieva, Elena (1999), *O nekotorych čertach russkogo "izvoda" evropejskogo romantizma* //

- Dmitrieva, Elena et al. (redkol.), *Literaturnyj Panteon: nacional'nyj i zarubežnyj*, Moskva, Nasledie, pp. 119-136.
- Dmitrieva, Elena et al. (redkol.) (1999), *Literaturnyj Panteon: nacional'nyj i zarubežnyj*, Moskva, Nasledie.
- Edel'shtejn, Michail (2024), *Russkoj kul'ture trebuetsja ne dekolonizacija, a dekanonizacija* // *Novaja gazeta*, 19 ijulja 2024, <https://novayagazeta.ru/articles/2024/07/19/russkoi-kulture-trebuetsia-ne-dekolonizatsiia-a-dekanonizatsiia>.
- Etkind, Efim (1978), *Materija sticha*, Pariž, Institut d'Études Slaves.
- Giust, Anna (2014), *Cercando l'opera russa. La formazione di una coscienza nazionale nel teatro musicale del Settecento*, Milano, Amici della Scala-Feltrinelli.
- Imposti, Gabriella (2005), *Vasilij Žukovskij: tradurre la ballata* // *Nuovi quaderni del CRIER*, II, pp. 101-115.
- Lachmann, Renate (2001), *Demontaž krasnorečija. Ritoričeskaja tradicija i ponjatie poetičeskogo*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt.
- Loskutina, Marija (2009), *Russkoe literaturovedenie XVIII-XIX vekov. Istoki. Razvitie. Formirovanie metodologij*, Moskva, Flinta.
- Lotman, Jurij (2000), *Ideja istoričeskogo razvitija v russkoj kul'ture konca XVIII – načala XIX veka* // Id., *Russkaja literatura i kul'tura Prosveščeniija*, Moskva, OGI, pp. 231-238.
- Lotman, Jurij, Pjatigorskij, Aleksandr (2002), *Tekst i funkcija* // Lotman, Jurij, *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, pp. 24-37.
- Lotman, Jurij, Uspenskij, Boris (1982), *Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (fino alla fine del XVIII secolo)* // D'Arco, Silvio Avalle (a cura di), *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, Torino, Einaudi, pp. 242-286.
- Sazonova, Lidija (2006), *Literaturnaja kul'tura Rossii. Rannee Novoe vremja*, Moskva, Jazyki slavjanskich kul'tur.
- Sazonova, Lidija (2011), *Pamjat' kul'tury. Nasledie Srednevekov'ja i barokko v russkoj literature Novogo vremeni*, Moskva, Rukopisnye pamjatniki Drevnej Rusi.
- Tonini, Lucia (a cura di) (2012), *Rinascimento e Antirinascimento: Firenze nella cultura russa fra Otto e Novecento*, Firenze, Olschki.
- Zenkin, Sergej (1999), "Klassika" i "Sovremennost'" // Dmitrieva, Elena et al. (redkol.), *Literaturnyj Panteon: nacional'nyj i zarubežnyj*, Moskva, Nasledie, pp. 32-44.

STEFANO ALOE • Full professor in Slavistics at the University of Verona, historian of Russian literature and of Slavic-Italian cultural relations. President of the International Dostoevsky Society; President of the Commission for the History of Slavistics by the MKS; member of the Executive Board of the Association of Italian Slavists. Author of four monographs and more than 150 scientific publications. Recent publications: *По поводу смеха у Достоевского: новые исследования* ("Dostoevsky Studies"), *Storia della slavistica (1991-2021)* (Studi Slavistici), *Как быть русистом в эти времена?...* ("Studia Rossica Posnaniensia"); *"Proteggimi fin quando non avrà inizio il jazz": cronotopi del rock sovietico dei primi anni Ottanta nei testi di Boris Grebenščikov* ("eSamizdat").

E-MAIL • stefano.aloe@univr.it

*Si UDIVA:
“RIVOLUZIONE” E
“EVOLUZIONE”*

CHE DISGRAZIA I CLASSICI!

La ricezione di Aleksandr Griboedov in Italia

Marco CARATOZZOLO

ABSTRACT • *Woe from Classics. The Reception of Alexander Griboedov in Italy.* The aim of this article is to describe the context of Italian Slavistics and publishing business when translations of Alexander Griboedov's most important play, *Woe from Witt*, began to spread in Italy. From 1925, the year of the publication of the first Italian version of Griboedov's masterpiece, until 2017, when the most recent one is published, the history of the reception of this author and his play in Italy follows an interesting and varied path, in which take part the most important Slavists and intellectuals of the 20th century, including Verdinois, Pacini Savoj, Lo Gatto, Ripellino.

KEYWORDS • Griboedov; *Woe from Witt*; Lo Gatto; Pacini; Translation.

*Lei resta sveglia coi libri francesi,
io con quelli russi dormo anche troppo.
Aleksandr Griboedov, Che disgrazia l'ingegno!*

L'opera di Aleksandr Griboedov, e soprattutto la sua commedia *Gore ot uma*¹, è diventata nel XX secolo piuttosto nota in Italia, dove sono state pubblicate ben sette traduzioni tra il 1925 e il 2017, mentre un'ottava si è mantenuta in forma manoscritta, dopo essere stata testo di riferimento per una rappresentazione teatrale. L'importanza di quest'opera nel più ampio contesto della rilettura e rivalutazione dei classici della letteratura, oggetto del presente volume e del convegno che lo ha generato, è tanto più evidente se si

¹ La traduzione del titolo di questo classico si è prestata a diverse varianti, a seconda della sfumatura semantica attribuita ai sostantivi *gore* e *um*: il titolo più diffuso, *Che disgrazia l'ingegno!*, è stato proposto da Verdinois (Griboedov 1925), Lo Gatto (Griboedov 1955) e Caratozzolo (Griboedov 2017). Altri titoli sono quelli di Pacini Savoj (*La disgrazia di essere intelligente* [Griboedov 1932] e *Gli inconvenienti dell'intelligenza* [Griboedov 1960]), Santarone e Baranovski (*L'ingegno, che guaio!* [Griboedov 1954]), Martinelli (*L'intelligenza che guaio!* [Griboedov 1972]) e Gandolfo (*L'ingegno porta guai* [Griboedov 1992]).

pensa al rilievo che, nel valutare tale questione, assume il problema della ritraduzione di un testo. Questa commedia di Griboedov, ad esempio, è stata ritradotta in diversi periodi della storia d'Italia del secolo scorso, periodi che riflettono ovviamente differenti fasi politiche e, di riflesso, culturali del paese. Mi sembra allora particolarmente importante poter riscontrare, nella storia della traduzione di questa commedia in Italia, la grande vivacità che un testo è capace di ispirare a una società così lontana, e così mutata, rispetto a quella del testo di origine. Una prima utile osservazione per avvicinarci al tema specifico è che un nutrito gruppo di autorevoli slavisti italiani, tra cui Federigo Verdinois, Leone Pacini Savoj ed Ettore Lo Gatto, si sono misurati nel '900 con la traduzione e il commento di *Gore ot uma*. Eppure, sull'opera di Griboedov, e più in generale sul suo autore, non sono stati pubblicati molti studi scientifici², o di alta divulgazione, come invece sarebbe auspicabile lavorando per esempio a una biografia di Griboedov, vista la vita avventurosa dell'autore. Assumendo come dato di fatto questa sensibile penuria di studi scientifici su Griboedov in Italia, ma tenuto anche conto che si tratta del tipo di pubblicazione che meno influisce sulla diffusione di un autore tra il grande pubblico, nel presente contributo si parlerà soprattutto delle varie edizioni italiane di *Gore ot uma* e della loro ricezione tra i critici letterari e i lettori, ricezione che traccia nettamente il confine tra le diverse riletture nel tempo di questo classico.

Si può dire che lo spirito che ha animato le iniziative per la diffusione di *Gore ot uma* sia stato lodevole, soprattutto tenendo presente che le nuove versioni potevano essere sollecitate anche da progetti di produzioni teatrali e radiotelevisive della commedia. Allo stesso tempo però, al di là di alcune eccezioni, le introduzioni alle traduzioni italiane della commedia restano ancora oggi gli studi più significativi nell'ambito del *griboedovedenie* italiano. Lo scopo del presente articolo è dunque quello di tracciare una storia della riletture di questo testo in Italia, descrivendo il ruolo dei competenti e degli editori italiani nello studio e nella divulgazione della commedia (visto che le altre opere dell'autore sono state ignorate dalla critica e dall'editoria)³, anche con l'obiettivo di segnalare al pubblico non specialista questo autore e il ruolo fondante della sua commedia nella storia del teatro russo ed europeo. L'esame delle traduzioni di Griboedov non si giustifica solo per il fatto che aiuta a mettere in evidenza le caratteristiche strutturali dell'opera, ma anche perché tali peculiarità vengono evidenziate e problematizzate dall'ambiente che le recepisce (Lasorsa 1980: 387). Da questa considerazione si evince che per capire la rivoluzione che si presenta nel testo di Griboedov agli occhi del lettore italiano, che 'rilegge' quest'opera in più periodi negli ultimi cento anni, va prima di tutto ricordato che quest'ultimo recepisce il genere della commedia in versi come qualcosa di molto lontano, e quindi di per sé esotico, il che ha determinato a mio avviso anche il fatto che le traduzioni proposte siano state quasi esclusivamente in prosa, e che l'unico caso di traduzione in versi, quella di

² Anche dopo una consultazione della *Bibliografia della Slavistica italiana*, segnalo qui i contributi in lingua italiana su Griboedov: Kauchtschischwili 1959; Perillo 1973; Cazzola 1977; Magarotto, Donini, Scarcia 1979; Caratozzolo 2017, 2018; Karatoccolo 2023.

³ Ad eccezione di tre sue poesie tradotte e commentate in: Garzonio, Carpi 2011: 68-70.

Verdinois, sia stato tiepidamente accolto proprio per il tentativo, ora troppo verboso, ora troppo autonomo rispetto all'originale, di riprodurre il verso del testo dell'autore russo.

Per quanto ne sappiamo, le prime informazioni su Griboedov in italiano sono fornite da Giuseppe Rubini e Stepan Ševyrev nella *Storia della letteratura russa* del 1862, dove diverse pagine sono dedicate all'autore di *Gore ot uma* (Rubini, Sevyreff 1862: 185-191). È in questo volume che si riflette infatti il primissimo interesse per Griboedov in Italia: come noto, a redigere la traduzione di questo volume fu lo stesso Rubini, intellettuale originario di Dervio, nel comasco, che si trasferì in Russia nel 1824 e divenne non solo allievo di Aleksandr Šiškov, il principale rappresentante degli "arcaisti" e difensori della lingua russa, ma anche collaboratore dell'accademico e professore dell'Università di Mosca Ševyrev. Pur in assenza di prove documentali, non possiamo peraltro escludere che Rubini, essendo in stretto contatto con Šiškov (che a sua volta era amico di Griboedov), possa aver incontrato a Mosca il commediografo nella seconda metà degli anni '20 del XIX secolo, cioè quando il diplomatico tornava regolarmente nella ex capitale tra una missione e l'altra in Persia. Rubini insegnò letteratura italiana presso l'Università di Mosca, ma si occupò anche di quella russa affiancando il professor Ševyrev, il quale negli anni '60 aveva pubblicato diversi compendi di letteratura russa, tra cui quelle *Lekcii o ruskoj literature, čitannye v Pariže* (*Lezioni di letteratura russa, tenute a Parigi*, 1862) da cui prese il là il volume italiano di letteratura russa, curato con grande attenzione dall'allievo Rubini. La *Storia della letteratura russa* di Rubini e Ševyrev dedica a Griboedov alcune pagine, in cui si sottolinea come questo scrittore "al consorzio di poeti drammatici si stacca come ingegno elevato e originale che lasciò un'opera vivente ancora sulla scena" (Rubini, Sevyreff 1862: 185). Seguono brevissime note biografiche sull'autore, una descrizione della società moscovita del periodo napoleonico e un particolareggiato riassunto dell'intreccio della commedia, "un capo lavoro armonico, uno e perspicuo" (Rubini, Sevyreff 1862: 191), con cui "Griboièdov superò coll'ingegno e coll'arte tutt'i suoi predecessori" (Rubini, Sevyreff 1862: 188).

Come mostra anche l'indagine condotta da Bruce Renton (1960) su *Rassegna sovietica*, per tutto il XIX secolo e le prime decadi del successivo, l'interesse per Griboedov si dirada fino a scomparire, risultando fuori dal circuito degli studiosi ed editori italiani. Nella seconda metà degli anni '20, tuttavia, il nome di Griboedov riappare: nella prima traduzione italiana di *Gore ot uma*, di cui si parlerà più avanti, e poi un anno dopo nell'edizione italiana della *Storia della letteratura russa* di Aleksej Veselovskij. Sempre nel 1918 fu peraltro pubblicata a Mosca anche una sua biografia di Griboedov (Veselovskij 1918), mai distribuita in italiano. Di Veselovskij invece, in Italia uscì solo uno dei due tomi della letteratura russa, grazie all'impegno di Enrico Damiani, che nel 1926 volse l'opera dall'originale tedesco, pubblicandola (Damiani 1926: 7) con l'aggiunta di un'appendice bibliografica sugli scrittori russi tradotti in Italia. Questa appendice fa della versione italiana dell'opera di Veselovskij un testo fondamentale della slavistica italiana, che fornisce importanti informazioni anche sulla rilettura dei classici, un concetto che già all'inizio del secolo XX si mostrava non privo di rilievo, specchio evidentemente delle aspettative di un pubblico sempre più incuriosito dai classici russi (come poi avrebbero dimostrato i successi di Carabba, Slavica, Formiggini e altre imprese editoriali). Nel volume sulla letteratura russa, Veselovskij accosta il nome di Griboedov a quello del poeta

decabrista Kondratij Ryleev, considera entrambi personalità di rilievo le cui opere in Russia hanno contribuito allo sviluppo di un nuovo modo di pensare la società, che non era mai esistito prima: “così pure partì da Griboièdov, il vero creatore della commedia sociale in Russia, l’esortazione alla società russa contemporanea, priva di qualsiasi carattere, a sollevarsi moralmente, a cessare di prender costantemente in prestito forme e idee altrui e a mettere in valore il contenuto nazionale suo proprio” (Vesselovskii 1926: 31).

Veselovskij tocca anche l’eterno tema dell’influenza del *Misanthropo* di Molière su *Gore ot uma*, che in diverse occasioni risulta al centro dell’attenzione dei critici italiani per tutto il ’900. Già all’epoca, Veselovskij riteneva infondato il paragone tra Čackij e Alceste poiché, “malgrado una certa somiglianza” con il personaggio di Molière, “rappresenta un’elaborazione generale d’un tema d’interesse umano generale” (Vesselovskii 1926: 32), ma sostiene anche che “nella decisione di abbandonare questa società, nella quale non è possibile restare onesti e indipendenti, si palesa la forza del suo sentimento” (Vesselovskii 1926: 33).

Nell’appendice di Damiani (1926: 260) alla *Storia* di Veselovskij, troviamo conferma del fatto che, all’epoca dell’uscita di questo volume, l’unica traduzione italiana disponibile di *Gore ot uma* fosse quella della casa editrice abruzzese Carabba, che aveva affidato a Verdinois la prima versione italiana.

Benché gli studi sul tema siano ancora ai primordi (un prezioso contributo è offerto di recente in Di Leo 2024, 2025), è tuttavia ben noto il merito che questa casa editrice ebbe nella diffusione della letteratura russa nella prima metà del XX secolo, così come il fatto che Carabba sia stato tra i primi a lanciare un modello di traduzione dal russo ‘autonoma’, ovvero di prima mano, e ad attribuire questo lavoro a esperti di lingua russa. In questo modo viene resa possibile una vera ‘rilettura’ dei classici: il pubblico dei cultori della letteratura russa, infatti, può avere tra le mani una versione ‘diversa’ di un determinato classico, poiché tradotta di prima mano dal russo, e non da un’altra lingua: il ruolo importante svolto da Carabba in questa direzione si protrasse fino almeno alla Seconda guerra mondiale, a causa della quale l’archivio della casa editrice è poi andato disperso e non ci consente oggi di approfondirne il retaggio se non attraverso testimonianze indirette o occasionali.⁴

Si tratta però di una riflessione che non riguarda la commedia di Griboedov: la versione di Verdinois era infatti la prima in Italia, dove oltre tutto arrivava con estremo ritardo rispetto a quella francese e quella inglese. Rispetto alle successive, la traduzione presenta notevoli differenze, due in particolare: per prima cosa è l’unica versione fatta da una variante ‘apocrifa’, cioè diversa da una dei quattro *spiski* (copie manoscritte di riferimento) considerati canonici, cosa che si evince dal fatto che Verdinois traduce anche l’epigrafe alla commedia (Griboedov 1925: 7), tratta da un verso di Petr Vjazemskij, generalmente ritenuta estranea alle copie ufficiali (Fomičev 2007: 135); secondariamente,

⁴ Le traduzioni di Carabba dalla letteratura russa sono più di settanta e, tra gli autori tradotti, vale la pena di citare non solo i più noti, cioè Gogol’, Dostoevskij, Tolstoj e Čechov, ma anche Ostrovskij, Majkov, Leskov, Kuprin, Bunin, Bulgakov e, naturalmente, Griboedov: nel 1925, quando comparve la versione di Verdinois, lo scrittore russo era, come detto, praticamente sconosciuto al grande pubblico italiano.

è ad oggi, come già detto, l'unica traduzione in versi della commedia in italiano. Riguardo a quest'ultima particolarità, va detto che, se da un lato la traduzione in versi favorisce un'impressione di bellezza e poeticità della lingua originale, dall'altro 'diluisce' la potenza delle *krylatye slova* (parole alate, ovvero espressioni proverbiali) dei personaggi della commedia, in particolare di Čackij, cosa che in effetti non sfuggì a Lo Gatto in una recensione al volume pubblicata nel 1926. Lo slavista, infatti, che circa trent'anni dopo avrebbe dato alle stampe una propria versione della commedia, pur ammettendo che "la bella traduzione del Verdinois presenta degnamente il capolavoro teatrale russo", precisava che "purtroppo non sempre la lapidarietà proverbiale delle sentenze di Čackij ha trovato un'esatta corrispondenza nell'espressione italiana, ma chi conosce il testo russo della commedia non può non rimaner sorpreso della sagacia e dell'eleganza con cui il maestro dei traduttori dal russo ha superato le innumerevoli difficoltà" (Lo Gatto 1926: 103).

Quando Lo Gatto giudicava l'opera di Verdinois, un altro traduttore, Leone Pacini Savoj, decideva di lavorare al testo di Griboedov, e nel 1928 il suo lavoro era già terminato. L'autore della nuova traduzione era all'epoca un laureando poco più che ventenne che, dichiarandosi allievo di Lo Gatto, propose all'editore romano Angelo Formiggini due testi russi per la collana *I classici del ridere*: il racconto di Fedor Dostoevskij *Čužaja žena i muž pod krovat'ju* (*La moglie altrui e il marito sotto il letto*, 1848) e *Gore ot uma*. La corrispondenza tra Formiggini e Pacini, pubblicata di recente, ha svelato il complesso lavoro, durato quattro anni, attraverso cui si è giunti alla pubblicazione della nuova versione del capolavoro di Griboedov, nel 1932: "quanto, poi, alla fedeltà della traduzione", scriveva l'autore all'editore il 18 marzo del 1928,

può darLe garanzia il fatto che per me il tradurre non rappresenta un diletterantismo, ma qualcosa di più serio, dato che col prossimo anno prenderò la laurea in lingua e letteratura russa. È, poi, uno dei miei principi il rispettare continuamente il testo, poiché, se è certamente una maggior difficoltà poter ottenere non una versione, ma una traduzione, dà spesso risultati superiori di una libera interpretazione (Caratozzolo 2020: 301).

Certo è che una nuova traduzione di *Gore ot uma* era già nell'aria, poiché il nome della commedia era già giunto a Formiggini ancor prima che glielo suggerisse Pacini, per merito di Alfredo Polledro, che nel 1913 aveva pure iniziato una corrispondenza con l'editore per proporre, con la moglie Rachele Gutman, alcune opere in traduzione russa, tra le quali *Gore ot uma*, il cui "dialogo abbondante e misto di russo e di francese è di una verve indiavolata" (Caratozzolo 2020: 289).

Tra le varie traduzioni di *Gore ot uma*, la traduzione di Pacini Savoj fu sicuramente una di quelle che ebbe maggiore attenzione dalla critica, se si pensa che nell'archivio della casa editrice Formiggini, allocato presso la Biblioteca Estense di Modena, è conservato un incartamento relativo alle recensioni della *Disgrazia di essere intelligente*, composto da ben sessantacinque fogli (l'editore le raccoglieva e catalogava con ordine meticoloso).⁵

⁵ Biblioteca Estense, Modena. Archivio della casa editrice A.F. Formiggini. Archivio delle recensioni. Inventario a cura di Lorena Cerasi. Busta 119. N. 93. Unità 1-2. Fogli 1-65.

Nell'ampia introduzione (Pacini Savoj 1932: 7-36) che scrisse già nel marzo del 1928, il giovane traduttore dava un resoconto dettagliato della vita di Griboedov, delineava il contenuto della commedia, ne introduceva i variegati personaggi, chiamandoli con l'espressione inglese "gallery of types" (Pacini Savoj 1932: 25). Accennava inoltre all'influenza di Molière, sostenendo la tesi dell'"indipendenza" di *Gore ot uma* dal *Misanthropo* (Pacini Savoj 1932: 35). Infine, commentava brevemente la traduzione di Verdinois, sostenendo come aveva fatto Lo Gatto che "il fatto stesso di essere riportata in versi aveva concesso troppe licenze al traduttore. Così che il carattere, in genere, dei personaggi ne era uscito leggermente falsato" (Pacini Savoj 1932: 36).

Tra le recensioni più entusiastiche al lavoro di Pacini, va ricordata quella di Enrico Damiani, che già collaborava con Formiggini da diversi anni. È evidente che Damiani ricevette il volume prima della sua uscita, poiché ebbe modo di recensirlo già nel 1931, chiedendosi se la nuova traduzione non fosse un "lavoro superfluo dopo la bella, limpida versione del Verdinois", ma rispondendosi:

Tutt'altro: l'opera del Griboedov merita larga diffusione, e la sola edizione del 1925 si appalesa già insufficiente. Tanto più che, bisogna lealmente riconoscerlo, malgrado le indiscutibili grandi virtù di traduttore del compianto Verdinois e i suoi infiniti meriti nel campo della divulgazione delle lettere russe in Italia, la sua versione, confrontata oggi con quella del Savoj, appare assai meno precisa e fedele di quella, un po' per le esigenze stesse del verso, un po' anche per certi arbitri d'interpretazione che il Verdinois, cedendo al suo buon gusto di scrittore, soleva concedersi sovente e non sempre a beneficio dell'esatta comprensione dell'Autore stesso (Damiani 1931: 54).

La più nota di tutte queste recensioni è certamente quella di Leone Ginzburg, che inaugurò anche una piccola polemica: è il caso, infatti, di dire che, pur accogliendo con freddezza il lavoro di Pacini, il critico diede un ulteriore contributo alla diffusione del testo di Griboedov in Italia. Della nuova traduzione edita da Formiggini, Ginzburg lamentava che "ogniquale volta nel verso vi sia qualche allusione, che la logica e la storia del costume facciano intendere, il Savoj è posto in difficoltà tanto gravi, da non esser sempre superate neppure da una certa sua appariscente disinvoltura" (Ginzburg 1932: 448).

Abbiamo ampie ragioni per dire che Pacini non la prese bene; infatti, rispose a Ginzburg nel 1934 con l'articolo *Delucidazioni sul Griboedov (a proposito del Gorje ot uma)*. Proprio in risposta alla fredda recensione di Ginzburg, l'autore ricordava che già nel 1928 "consegnò all'editore Formiggini il manoscritto della mia traduzione del *Gorje ot uma*" (Pacini Savoj 1934: 221), ma soprattutto che "ero assai lontano dal credere che la commedia nella sua veste italiana, benché la considerassi allora assai diversamente da oggi, avrebbe ricevuto una così unanime e cordiale accoglienza quale ebbe poi perfino nella stampa russa" (Pacini Savoj 1934: 221). Nello stesso articolo, però, Pacini rispondeva dettagliatamente alle critiche che erano state mosse da Ginzburg, invitando tra l'altro il lettore ad approfondire il tema dell'influenza dell'opera di Molière (soprattutto il suo *Misanthropo*) su Griboedov. Pacini fa infatti riferimento allo studio classico di Nikolaj Pjksanov *Griboedov i Mol'er* del 1922, ma, volendo anche svincolarsi dalla tradizione, si oppone all'interpretazione che Ginzburg dà del personaggio di Čackij. L'errore di

Ginzburg (e di tutti quelli che sollecitano un'equazione tra Čackij e Alceste), sostiene Pacini,

risiede, come quello di tutti gli altri, nel voler trarre il carattere di Cackij dalle filippiche di costui, valorizzandole per un travisamento di prospettiva. [...] Ma noi, liberi dalla tradizione, non dobbiamo vedere in queste filippiche che una molla che fa azionare gli altri personaggi; e non il carattere ma un lato solo del carattere di Cackij: l'impetuosità di un uomo giovane per il quale la coscienza morale si esterna ancora sotto forma di polemica (Pacini Savoy 1934: 236).

Con questa pubblicazione termina il dibattito sulla versione di Pacini, e fino agli anni '50, con l'eccezione della ristampa, nel 1940, della traduzione di *Gore ot uma* da parte dell'editore Bietti, che dopo il suicidio di Formiggini aveva rilevato il catalogo della sua casa editrice, non ci sono grossi cambiamenti. Certo, negli anni '40 il pubblico più specialistico si poteva intanto giovare delle fatiche di Ettore Lo Gatto, che pubblicando la *Storia del teatro russo*, contribuiva a un ulteriore approfondimento della figura di Griboedov⁶, e mi pare sintomatico il fatto che nella corposa bibliografia di studi che lo slavista inserisce alla fine del capitolo dedicato all'autore di *Gore ot uma* (Lo Gatto 1963: 249-250), non compaia nemmeno uno studio italiano. Dato che trovò conferma pochi anni dopo, nello studio di Arturo Cronia sulla *Conoscenza del mondo slavo*, dove Griboedov è addirittura definito "autore secondario" e in riferimento alle traduzioni da sue opere si dice ironicamente che sono "assenti" (Cronia 1958: 538).

Dopo la Seconda guerra mondiale, l'editoria in Italia conosce, come noto, una rinascita e in questo contesto a metà del secolo vengono pubblicate due nuove edizioni della commedia di Griboedov. Il primo progetto fu realizzato dalla Rizzoli, la cui collana *Biblioteca Universale* aveva già da diversi anni una grande diffusione. Proprio nel 1954, mentre Angelo Maria Ripellino valutava di proporre una nuova versione di *Gore ot uma* alla casa editrice Einaudi⁷, uscì per la collana di Rizzoli *L'ingegno, che guaio!*, in una

⁶ Nella *Storia della letteratura russa*, pubblicata nella sua forma completa solo nel 1942, Lo Gatto dedica invece poche pagine a Griboedov, all'interno di un capitolo sul teatro della prima metà dell'800 (Lo Gatto 1942: 204-208).

⁷ Nel 1954 Angelo Maria Ripellino propose infatti una traduzione di *Gore ot uma* a Einaudi, come emerge da una lettera del 27 novembre a Carlo Muscetta pubblicata solo di recente, in cui lo slavista annunciava la volontà di preparare una nuova edizione dei poemi minori di Puškin: "Oltre a questo lavoro farei molto volentieri una traduzione con saggio introduttivo della famosa commedia di Griboedov *Che disgrazia l'ingegno!* Eseguirei le versioni con lo stesso criterio che mi ha guidato nella stesura dell'*Antologia della poesia russa del Novecento* che uscirà la prossima settimana presso Guanda e che ti farò inviare" (Ripellino 2018: 3). Il progetto viene riproposto all'indomani dell'uscita del *Dottor Živago*, in una lettera a Giulio Bollati in cui lo slavista esponeva opinioni sul romanzo di Pasternak e faceva alcune proposte editoriali: "vorrei, per esempio, che figurasse in catalogo una bella, definitiva versione di *Che disgrazia l'ingegno* di Griboedov" (Ripellino 2018: 36-37). La proposta di Ripellino non fu accolta, probabilmente anche perché tra il 1954 e il 1955 erano già uscite le versioni di Santarone e Lo Gatto.

traduzione, non del tutto riuscita, di Paolo Santarone e Natascia Baranovski. Poco si sa dei traduttori, a parte il fatto che nessuno dei due era uno slavista di formazione: Santarone era uno storico della letteratura che traduceva dal francese e molto probabilmente non conosceva il russo, mentre Natal'ja Baranovskaja era un'emigrata russa che aveva vissuto a Milano, dove si era stabilita dopo la Rivoluzione e col tempo era diventata un membro attivo della comunità russa della città lombarda (D'Amelia, Rizzi 2019: 80-81). Non è chiaro per quali vie ella avesse contatti con Santarone oppure con l'editore medesimo, ma dai documenti di cui si dispone si evince solo che la sua attività nel campo della letteratura russa si limita alle traduzioni di Griboedov e del *Nedorosl'* (*Il minorene*, 1783) di Denis Fonvizin, sempre in collaborazione con Santarone per Rizzoli. In questa nuova versione di *Gore ot uma*, oltre al testo della commedia figura una breve introduzione scritta da Santarone medesimo, in cui vengono forniti un profilo della vita di Griboedov e un'analisi delle scene più importanti del suo capolavoro, ma anche un approfondimento sulle affinità che emergerebbero tra l'autore e il protagonista. Quest'ultimo, scrive Santarone:

non è, in fondo, che il portavoce dello stesso Gribojédov; questi in lui si identifica; nella insofferenza del personaggio si intuisce quella dell'autore che, rimasto a varie riprese assente dal mondo in cui nacque, fu allevato e visse, ne vede a un tratto, sotto una cruda luce, le magagne: lacune, difetti, vizi, il pigro stagnare in preconcetti e in ormai anacronistiche convenzioni. E l'acuta intuizione dell'artista si avverte nel senso di obbiettiva umanità che anche del suo eroe fa un uomo non esente da difetti e da imperdonabili ingenuità, specie quando l'amore lo rende il più credulo e irrazionale campione della specie umana, quale non sarebbe certo altri meno intelligente ma più freddo osservatore (Santarone 1954: 13).

Un anno dopo la pubblicazione di questa traduzione, apparve quella di Ettore Lo Gatto, in un'ampia raccolta di testi teatrali russi da lui curata per Bompiani (Lo Gatto 1955). Vi figurano, tutte tradotte e introdotte dallo slavista, venti tra le più famose opere teatrali russe, a partire dall'epoca di Caterina II fino alla prima metà del '900. La traduzione di *Gore ot uma* (Griboedov 1955) occupa un posto speciale in questa raccolta, anche perché divenne il testo di riferimento per altre iniziative artistiche degli anni '50, ad esempio l'allestimento radiofonico curato nel 1958 dalla RAI, con cui Lo Gatto già da tempo collaborava. Diretta da Corrado Pavolini, il cui ambiente familiare non era certo estraneo alla letteratura russa (era infatti figlio di Paolo Emilio Pavolini, per lunghi anni professore di sanscrito e lingue orientali all'Università di Firenze e, tra l'altro, assiduo collaboratore di Formiggini), si pregiava, per il ruolo di Čackij, dell'interpretazione dell'attore napoletano Adolfo Geri. Intanto, nel 1960 lo stesso Pacini Savoj che aveva tradotto Griboedov per Formiggini, curava con Dario Staffa una raccolta di opere teatrali russe, proponendo anche *Gore ot uma*, ma in una traduzione rivista e pubblicata con un titolo diverso dalla precedente, cioè *Gli inconvenienti dell'intelligenza* (Pacini, Staffa 1960: 173-236). Nel 1964, sempre dalla RAI, fu prodotta un'altra riduzione di *Gore ot uma*, mentre in occasione di un altro allestimento, questa volta esclusivamente teatrale, fu preparata nel 1972 una sesta traduzione, ad opera di Milly Martinelli. Preparata appositamente per l'allestimento del Teatro Stabile di Genova, che andò in scena in tutta Italia nella stagione teatrale 1971-1972, la traduzione di Martinelli non è mai stata

pubblicata, ma il manoscritto è attualmente conservato a Genova presso il Civico Museo Biblioteca dell'Attore.

Dirò ora brevemente di altre due traduzioni italiane di Griboedov. La settima, ultima del '900, è uscita nel 1992 nella *Collezione di teatro* di Einaudi, a cura di Gian Paolo Gandolfo. Nell'articolo introduttivo, il curatore elenca tra l'altro le traduzioni italiane già pubblicate della commedia di Griboedov e offre per la prima volta una bibliografia di testi critici sull'argomento (Griboedov 1992: V-XXI). L'edizione Einaudi non è mai stata ristampata, e all'inizio del XXI secolo, data l'importanza del testo di Griboedov nei programmi dei corsi universitari di letteratura e storia del teatro russo, si è resa necessaria una nuova traduzione, occasione colta dalla piccola casa editrice napoletana Marchese, che ha inserito una nuova edizione critica della commedia di Griboedov nella collana di testi teatrali *inscena* e proposto una versione del capolavoro di Griboedov con il testo originale a fronte. La commedia è preceduta da un lungo articolo introduttivo, da una bibliografia ragionata e da un elenco delle più famose *krylatye slova* della commedia di Griboedov (2017: 5-46).

Riassumendo, possiamo dire che l'interesse per la commedia di Griboedov in Italia sia stato considerevole, non minore di quello di altre civiltà europee (in francese si contano nove traduzioni dal 1884 al 2006, in inglese otto tra il 1857 e il 2005, in tedesco cinque tra il 1899 e il 2004, pochissime in castigliano): nei quasi cento anni che vanno dal 1925 al 2017, sono venute alla luce ben otto traduzioni italiane, di cui una inedita. Tuttavia, non si può dire lo stesso della letteratura critica in lingua italiana, giacché non solo non esiste ancora una monografia su Griboedov, ma ben pochi sono stati i lavori scientifici su di lui: se si escludono, infatti, le introduzioni alle traduzioni e le pagine dedicate a Griboedov nelle storie della letteratura russa, in pochi hanno ancora rappresentato questa necessità. Ci auguriamo, tuttavia, che la rilevanza dell'opera di Griboedov e la ricchezza della lingua russa presentata nella commedia diano ulteriore sviluppo agli studi italiani. Come ho cercato di mostrare, la rilettura di questo classico in Italia, d'altra parte, è un procedimento caratterizzato da una certa regolarità negli anni, circostanza che ci permette di notare come la commedia vada a toccare alcuni tasselli fondamentali della sensibilità del lettore italiano, quindi anche la sua curiosità per quel mondo russo così lontano, ma anche, attraverso la rilettura, così vicino.

BIBLIOGRAFIA

- Caratozzolo, Marco (2017), *Introduzione // Griboedov, Aleksandr, Che disgrazia l'ingegno*, trad. di Marco Caratozzolo, Grumo Nevano, Marchese, 2017, pp. 5-45.
- Caratozzolo, Marco (2018), "Stampare parola per parola, così come viene recitato, si può": *censura teatrale russa nella prima metà dell'Ottocento (Gore ot uma di Aleksandr Griboedov) // Romanticismi*, 3, pp. 51-67.
- Caratozzolo, Marco (2020), "Letteraria sì, ma anche letterale": *la nuova versione di Gore ot uma nella corrispondenza tra Leone Pacini Savoj e Angelo Formiggini (1927-1938) // Europa Orientalis*, 40, pp. 281-320.
- Cazzola, Piero (1977), *Commento al Gore ot uma di A.S. Griboedov*, Bologna, Cooperativa Universitaria Libreria editrice.

- Cronia, Arturo (1958), *La conoscenza del mondo slavo in Italia: bilancio storiografico di un millennio*, Padova, Stediv.
- d'Amelia, Antonella, Rizzi, Daniela (2019), *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoj polovine XX veka: enciklopedija*, Moskva, ROSSPEN.
- Damiani, Enrico (1931), A.S. Griboedov, *La disgrazia di essere intelligente*, trad. Leone Pacini Savoj, Roma, Formiggini, 1932 // *L'Italia che scrive*, 2, pp. 54-55.
- Di Leo, Donatella (2024), *La letteratura russa tradotta nelle edizioni Carabba (1900-1925) // Kwartalnik Neofilologiczny*, 2, pp. 223-242.
- Di Leo, Donatella (2025), *Le traduzioni dal russo nelle edizioni Carabba (1900-1925)*, Milano Bibliion.
- Fomičev, Sergej (2007), *Griboedov: Enciklopedija*, Sankt-Peterburg, Nestor Istorija.
- Garzonio, Stefano, Carpi, Guido (2011), *Lirici russi dell'Ottocento*, Roma, Carocci.
- Ginzburg, Leone (1933), *Gribojedov, La disgrazia di essere intelligente*, Traduzione e introduzione di L. Savoj, Roma, Formiggini, 1932 // *La cultura*, 2, pp. 447-453.
- Griboedov, Alessandro (1925), *Che disgrazia l'ingegno!*, trad. di Federigo Verdinois, Lanciano, Carabba.
- Gribojedov, Alessandro (1932), *La disgrazia di essere intelligente*, trad. di Leone Pacini Savoj, Roma, Formiggini.
- Gribojédov, Alessandro (1954), *L'ingegno, che guaio!*, trad. di Paolo Santarone e Natascia Baranowski, Milano, Rizzoli.
- Griboedov, Aleksandr (1955), *Che disgrazia l'ingegno // Lo Gatto, Ettore (a cura di), Teatro russo: raccolta di novelle e drammi*, Milano, Bompiani, pp. 234-303.
- Griboèdov, Aleksandr (1960), *Gli inconvenienti dell'intelligenza // Pacini Savoj, Leone, Staffa, Dario (a cura di), Teatro russo. Vol. I: Dalle origini fino a Čechov*, Milano, Nuova Accademia., pp. 173-236.
- Griboedov, Aleksandr (1992), *L'ingegno che guaio!*, trad. di Giampaolo Gandolfo, Torino, Einaudi.
- Griboedov, Aleksandr (2017), *Che disgrazia l'ingegno*, trad. di Marco Caratozzolo, Grumo Nevano, Marchese.
- Karatoccolo, Marko (2023), *Ital'janskije perevody komedii "Gore ot uma" // Ablogina, Evgenija, Skoročodov, Maksim (red.), A.S. Griboedov i ego epocha. Chmelitskij sbornik, 18*, Moskva, Maks Press, pp. 106-119.
- Kauchtschischwili, Nina (1959), *Note sul "Gore ot uma" di Aleksàndr Sergèevič Griboèdov // Aevum*, 32, pp. 66-144.
- Lasorsa, Claudia (1980), *Le traduzioni letterarie del Boris Godunov di Puškin // La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo*, Milano, Goliardica, pp. 387-425.
- Lo Gatto, Ettore (1926), A.S. Griboedov, *Che disgrazia l'ingegno! Commedia. Trad. di F. Verdinois, Carabba, Lanciano 1925 // I libri del giorno*, 2, pp. 101-103.
- Lo Gatto, Ettore (1942), *Storia della letteratura russa*, Firenze, Sansoni.
- Lo Gatto, Ettore (1963), *Storia del teatro russo. Voll. I-II*, I, Firenze, Sansoni.
- Magarotto, Luigi, Donini, Pier Giovanni, Scarcia, Gianroberto (1979), *Russia e Oriente: il caso Griboedov*, Venezia, Università di Venezia.
- Pacini Savoj, Leone (1931), *Su un appunto al Gorje ot uma // Rivista di letterature slave*, 1-3, pp. 178-185.
- Pacini Savoj, Leone (1932), *Cenni sul Gribojédov // Gribojedov, Alessandro, La disgrazia di essere intelligente*, Roma, Formiggini, pp. 7-36.
- Pacini Savoj, Leone (1934), *Delucidazioni sul Griboedov // L'Europa Orientale*, 3-4, pp. 221-237.

-
- Pacini Savoj, Leone, Staffa, Dario (a cura di) (1960), *Teatro russo. Vol. I: Dalle origini fino a Čechov*, Milano, Nuova Accademia.
- Perillo, Francesco Saverio (1973), *Il Gore ot uma e il problema dell'influenza molieriana // Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Università di Bari*, 4-5, pp. 175-218.
- Renton, Bruce (1960-61), *La letteratura russa in Italia nel XIX secolo // Rassegna sovietica* 1960, 6, pp.40-59; 1961, 1, pp. 48-80; 3, pp. 27-69; 4, pp. 36-70; 5, pp. 67-94.
- Ripellino, Angelo Maria (2018), *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, Torino, Einaudi.
- Sceviref, Stefano, Rubini, Giuseppe (1862), *Storia della letteratura russa*, Firenze, Felice Le Monnier.
- Veselovskij, Aleksej (1918), *A.S. Griboedov: (biografija)*, Moskva, Zvezda Orfenova.
- Vesselovskii, Alessio (1926), *Storia della letteratura russa. Con l'aggiunta d'un cenno sulla letteratura contemporanea, d'un prospetto schematico, di appendici bibliografiche e d'un indice alfabetico a cura del traduttore*, Firenze, Vallecchi.

MARCO CARATOZZOLO • is Associate Professor of Slavic Studies at the University of Bergamo, where he teaches Russian Language and Culture. His research focuses on 19th- and 20th-century Russian Literature, Russian *émigré* Culture, and Slavic comparative studies. He is Scientific Director of the “Pagine di Russia” festival and series. His recent publications include studies on Russian literary translations and on St. Nicholas in Russian folklore.

E-MAIL • marco.caratozzolo@unibg.it

“COMMEDIA DELLA SVENTURA”

Riletture contemporanee del *Boris Godunov* di Puškin

Raffaella VASSENA

ABSTRACT • “Comedy of Misfortune”. Contemporary Readings of Pushkin’s Boris Godunov. The author investigates the history of theatrical productions of Alexander Pushkin’s *Boris Godunov*, starting from some of the major productions of two past centuries, and then focusing on three performances staged in recent years: *Boris Godunov* (directed by K. Bogomolov, Teatr Lenkom, Moscow, 2014); *Boris Godunov. Dreams* (directed by P. Shereshevsky, Teatr Natsii, Moscow, 2023); and *Boris* (directed by D. Krymov, Muzei Moskvvy, 2019). The author conducts a reflection on the relationship between classical and contemporary within the Russian context, exploring which aspects of Pushkin’s tragedy are lost in postdramatic productions and which, on the contrary, re-emerge, albeit in heterogeneous forms. Notably, the reinterpretation of the original text does not compromise the fundamental tenets of Pushkin’s conception: the comic element, linguistic variety, the absence of rigid spatial and temporal boundaries, metatheatricality, the role of the audience, and, of course, the deeper reflection on the nature of power.

KEYWORDS • Pushkin; *Boris Godunov*; Theatrical productions; 2000s; Russia.

Commedia della reale sventura dello Stato Moscovita, dello Zar Boris e di Griška Otrep’ev – questo è il titolo originale pensato da Puškin per la sua creatura, che completa nel novembre del 1825. Il Puškin euforico e compiaciuto che il 7 di quel mese ne dà notizia all’amico Petr Vjazemskij certo non immagina fino a che punto quel titolo si rivelerà un

* Tutte le immagini del presente contributo sono tratte da internet, hanno un carattere illustrativo e perseguono finalità scientifiche e di ricerca, ovvero non commerciali. Se ne indica nel dettaglio le fonti:

Figura 1: [pagina personale dell’attore A. Zbruev sul sito del Lenkom](#)

Figura 2: “Moskovskaja Pravda” (licenza dell’Ufficio stampa del Teatr Nacii)

Figure 3 e 5: “OK.magazine”

Figura 4: “Colta.ru” (©Lenkom)

Figura 6: “Thereklama” (licenza dell’Ufficio stampa del Festival “Zolotaja maska”)

presagio.¹ “Commedia della sventura” di nome e di fatto, il *Boris Godunov* è infatti una delle opere drammatiche russe dalla storia più travagliata.² In questo breve saggio si prenderanno in esame alcune delle più famose messe in scena della tragedia di Puškin, prestando particolare attenzione a quelle più recenti. Tre, in particolare, sono quelle su cui ci si soffermerà: la prima (2014), andata in scena al Teatr Lenkom di Mosca per la regia di Konstantin Bogomolov; la seconda (2023), del regista Petr Šereševskij, è intitolata *Boris Godunov. Sny* ed è tuttora in cartellone al Teatr Nacij di Mosca; l’ultima rappresentazione (2019), semplicemente *Boris*, è diretta dal regista Dmitrij Krymov per il Muzej Moskvy, da dove viene rimossa nel marzo 2022.

Comune ai tre spettacoli citati è il tentativo di attualizzare l’indagine puškiniana sulla natura del potere, legandola a una riflessione più che mai urgente sul destino della Russia e sull’identità russa, che nondimeno i tre registi conducono con stili diversi: se in Bogomolov e in Krymov i toni tragici si alternano a quelli della farsa, in Šereševskij la dimensione onirica – tutto infatti è presentato come un sogno *post mortem* di Boris, assassinato con una pugnolata alla schiena – sfuma non solo i confini tra realtà e irrealtà, ma anche tra tragedia e commedia. Inoltre, se i primi due non lesinano critiche esplicite all’attuale governo putiniano, Šereševskij – certo anche per ragioni di autocensura – non tocca la sfera politica e opta per una rievocazione degli anni ’90.

Un’analisi approfondita di ciascuna di queste tre messinscene non potrebbe esulare da una riflessione più strutturata sul rapporto tra contemporaneità e classici, che in Russia ha – da sempre – evidenti implicazioni politiche. Qualche anno fa, nel 2015, proprio Bogomolov per il *Godunov* e Kirill Serebrennikov per le *Anime morte* al Gogol’-Centr sono stati coinvolti in un’inchiesta che li accusava di aver storpiato i classici, adattando il loro significato ai propri obiettivi politici.³ I limiti di spazio ci portano, tuttavia, a tralasciare questo aspetto e a privilegiare il piano dell’analisi drammaturgica e scenica. L’intento è quello di indagare quali aspetti della concezione teatrale puškiniana si smarriscano negli allestimenti contemporanei e quali, invece, riemergano, seppur in forme eterogenee.

Sarà bene partire da una premessa: scrivere sull’Epoca dei Torbidi non significava in alcun modo per Puškin un allontanamento dalla contemporaneità. Al contrario, mantenendo un’apparente imparzialità artistica, Puškin fece tutto il possibile affinché i suoi lettori e futuri spettatori avessero l’impressione che lui stesso aveva ricevuto dopo aver

¹ È diventata celebre l’espressione colorita (e non è l’unica) usata da Puškin in quell’occasione: “La mia tragedia è finita; l’ho riletta ad alta voce, da solo, ho battuto le mani e ho gridato, Sì, Puškin, sì, figlio di puttana!” (Puškin 1979: 146).

² Per una curiosa coincidenza, l’8 aprile 2024, proprio qualche giorno prima del convegno in cui è stata presentata la relazione alla base di questo saggio, sul portale russo Arzamas è uscito un articolo sulla storia delle rappresentazioni del *Boris Godunov*. L’autrice dell’articolo, tuttavia, si sofferma solo su alcune delle messe in scena qui citate. Cfr. A. Solceva, *Vse smuty pochoži odna na druguju: istorija postanovok “Borisa Godunova”*, <https://arzamas.academy/mag/1250-godunov>.

³ La notizia è stata riportata da diverse testate. Qui indico “Vzgljad” del 17 marzo 2015, <https://vz.ru/news/2015/3/17/734845.html>.

letto i volumi X e XI della *Storia dello Stato Russo* di Nikolaj Karamzin: “c’est palpitant comme la Gazette d’hier” (Puškin 1979: 135). È quindi non solo legittimo, ma anche necessario rileggere le vicende di Godunov e del falso Dmitrij alla luce dell’attualità. In che modo questo avviene oggi in Russia? E in generale, accorciare le distanze culturali e cronologiche da un classico significa necessariamente snaturarne la specificità? E quanto influiscono sulle messinscene contemporanee le riletture precedenti?

1. Un percorso accidentato

Sorvegliato e umiliato dal regime di Nicola I, Puškin muore nel 1837 senza aver mai visto la sua creatura sulla scena. Fino al 1866 il *Boris Godunov* non riceve il benestare alla rappresentazione, che avviene per la prima volta solo il 17 settembre 1870 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, sotto la direzione di Aleksandr Jabločkin. Lo spettacolo è un fiasco. Quattro anni dopo, nello stesso teatro, è allestito l’adattamento operistico di Modest Musorgskij, che nel primo ’900 otterrà grande popolarità, anche grazie alla partecipazione di Fedor Šaljapin, e che ancora oggi costituisce la versione più nota della tragedia di Puškin.⁴

Le tempistiche del fallimento scenico dell’originale puškiniano e del successo della versione operistica coincidono in modo sorprendente, anche se forse non casuale. È infatti parere unanime degli studiosi che gli aspetti più innovativi del testo di Puškin siano stati per lungo tempo anche la ragione del suo presunto basso potenziale scenico, già rilevato a suo tempo da Belinskij.⁵ Il *Boris Godunov* rappresenta l’ultimo atto di un processo di dissolvimento della tragedia classicista che in Russia era iniziato già da tempo. Alla rigidità formale e alla cortigianeria di molti suoi contemporanei Puškin contrappone il corso drammatico della vita e l’incedere della Storia: imponente, fatale, inesorabile, nessun limite può frenarne l’avanzata, nessuna gabbia può contenerne il flusso. E così, una dietro l’altra, Puškin disintegra le norme della tragedia classicista: al posto di un eroe e un antieroe, settantatré personaggi, principali e secondari; al posto del verso alessandrino, la pentapodia giambica non rimata, più vicina alla lingua discorsiva; al posto della divisione in atti, ventitré scene non numerate. Infine, da una parte, solo una parvenza di unità di azione, che si articola in realtà in un sistema multiforme e policentrico; dall’altra, l’assoluta mancanza delle unità di tempo e di luogo, quasi che Puškin si divertisse a costringere registi e scenografi a saltare in pochi minuti dalla piazza del Cremlino alla cella del monaco Pimen, da un’osteria sul confine lituano alle sale della corte di Polonia. Puškin viola deliberatamente anche altre due regole non scritte della tragedia classicista: l’unità di stile e l’unità di genere. Nel *Boris Godunov* convivono lingue e registri diversi: la lingua russa è intervallata da termini polacchi, francesi e tedeschi, il lessico slavoeccllesiastico si alterna

⁴ Sulla storia dell’adattamento operistico si vedano i saggi contenuti nel volume curato da Fornoni (2023).

⁵ “Prima di tutto diremo che il *Boris Godunov* di Puškin non è affatto un dramma, bensì un poema epico in forma colloquiale” (Belinskij 1955: 505).

a quello volgare della parlata popolare, così come i toni lirici della tragedia si sgonfiano improvvisamente in passaggi comici, che poi cedono di nuovo il passo a un linguaggio solenne.

La messa in scena del 1870, interpretata da attori del teatro Aleksandrinskij, si distinse per la maestosità e la ricchezza delle scene e dei costumi, ma segnò anche la prima, fatale distruzione di tutta l'architettura interna ed esterna della tragedia: di ventitré scene ne furono conservate solo tredici, raggruppate in cinque atti e rappresentate secondo la tradizione della tragedia classicista, esattamente ciò contro cui Puškin si era battuto (Gozenpud 1967: 348-350). Da qui derivò una prima, grave alterazione dell'intento autoriale, che si sarebbe ripetuta con la partitura di Musorgskij, andata per la prima volta in scena il 27 gennaio 1874. Pur mantenendo inalterata l'alternanza tra versi e prosa del testo originale, Musorgskij accorciò e ricontestualizzò alcune scene, focalizzandosi sul dissidio interiore dello zar Boris, diviso tra l'ambizione e il senso di colpa. Tra gli elementi più problematici vi erano le scene di massa, che nella rappresentazione del 1870 erano state quasi completamente eliminate. Nel libretto di Musorgskij ricomparvero, anche se private dell'elemento comico a vantaggio di una rappresentazione grandiosa e corale del popolo russo. Le orchestrazioni successive, messe a punto da Nikolaj Rimskij-Korsakov nel 1896 e nel 1908, segnarono un ulteriore allontanamento della versione operistica dalla concezione originale dell'autore (Ottomano 2023).

Nei primi decenni del '900 si contano pochi altri allestimenti della versione puškiniana, prima al MChT (1907, regia di Vladimir Nemirovič-Dančenko e di Vasilij Lužskij), poi al Leningradskij Akademičeskij Teatr Dramy (1934, regia di Boris Suškevič) e al Malyj Teatr di Mosca (1937, regia di Konstantin Chochlov). L'allestimento più celebre resta però quello, mai andato in scena, di Vsevolod Mejerchol'd (1935-1937). Se gli appunti di regia di Mejerchol'd e la partitura musicale di Sergej Prokof'ev sono riemersi dagli archivi in un passato relativamente recente, ampiamente note sono invece alcune conversazioni del regista con gli attori, dalle quali trapela una comprensione geniale del testo.⁶ Verosimiglianza delle situazioni e autenticità delle passioni: questa è la lezione puškiniana e – prima ancora – shakespeariana – che Mejerchol'd riprende, rispolverando le emozioni sopite e annacquate da decenni di rappresentazioni alterate e da costumi e decorazioni troppo sfarzosi, per riportare in primo piano la poeticità del dramma e il carattere vivo dei personaggi. Esempio è la figura del monaco cronista Pimen, che Mejerchol'd spoglia di quell'aura sacrale da vecchio saggio in piena pace dei sensi che gli era stata conferita nelle messinscene precedenti, restituendogli le tracce dell'antico ardore giovanile. La liquidazione del teatro di Mejerchol'd nel 1938 e la sua fucilazione, nel 1940, impediscono la realizzazione del progetto.

⁶ Nel 2007 due docenti dell'Università di Princeton, Caryl Emerson e Simon Morrison, hanno allestito una rappresentazione amatoriale dello spettacolo di Mejerchol'd, basandosi sui risultati di una ricerca d'archivio che ha consentito di riportare alla luce gli appunti del regista e la partitura musicale di Prokof'ev (Emerson 2011: 362-377). Gli stenogrammi delle conversazioni di Mejerchol'd con gli attori sono consultabili in Sitkoveckaja, Fel'dman (1993: 211-306).

All’epoca del Disgelo risale un nuovo tentativo, questa volta del regista Anatolij Efros. Efros torna sul *Boris* due volte, allestendo prima, nel 1957, uno spettacolo teatrale al Central’nyj Detskij Teatr di Mosca, e poi, una quindicina d’anni più tardi, un adattamento televisivo. Per la rappresentazione teatrale Efros si ispira all’*Amleto* di Peter Brooks, visto al MChAT nel 1955. Efros attualizza così il modello shakespeariano, che a sua volta era stata la prima fonte di ispirazione per Puškin. Nonostante questo, la critica sovietica rimprovera a Efros una scenografia troppo essenziale e in generale un allestimento sottotono, che non rende giustizia alla grandiosità del poeta nazionale. Lo spettacolo televisivo dei primi anni ’70 rappresenta una nuova tappa nella riflessione di Efros sul *Boris*: questa volta la drammaticità della vicenda si veicola innanzitutto attraverso la tecnica dell’inquadratura in primo piano – vero e proprio faro puntato sull’animo dei personaggi, che rende superflua la ricostruzione degli ambienti.⁷

La prima svolta nella storia del *Boris Godunov* si ha nel 1982, con la messinscena di Juryj Ljubimov al Teatr na Taganke di Mosca. Ljubimov, che tre anni prima ne aveva curato la versione operistica al Teatro alla Scala, realizza una lettura dell’opera di Puškin in linea con la sua visione moderna e rivoluzionaria del teatro.⁸ Dopo alcune prove lo spettacolo viene rimosso, ancor prima del debutto ufficiale. Ljubimov viene espulso dal Paese e privato della cittadinanza sovietica. Tornerà nel 1988, anno in cui il suo *Boris Godunov* vedrà finalmente la luce. Ricordato come l’unico allestimento in cui trovò risalto la componente comica del testo, lo spettacolo proponeva una parodia degli stereotipi scenici e dell’interpretazione tradizionale e solenne della tragedia di Puškin. Ljubimov sfumava il confine tra storia e modernità, vestendo gli *opričniki* (le guardie) di Godunov con divise di agenti sovietici e optando per una scena semivuota: al centro solo una panca, che fungeva contemporaneamente da cavallo, da strada, da confine di stato e da letto di morte per Godunov, Ksenija e Fedor, nonché uno scettro, presente sulla scena per l’intera durata dello spettacolo, come simbolo di un potere che passa da una mano all’altra senza mai rinnovarsi. Chi vide lo spettacolo nel 1988, lo salutò come emblema della *glasnost*: i giochi di potere si svolgevano alla luce del sole, i segreti di palazzo, le cospirazioni e gli intrighi venivano portati senza tante cerimonie al giudizio della folla e del pubblico.⁹ Le scene di massa erano affidate interamente a un coro (l’*ensemble* folkloristico di Dmitrij Pokrovskij), che tormentava i personaggi con litanie e canti selvaggi, mentre la celebre scena finale del silenzio con cui il popolo accoglie lo zar Dmitrij avveniva in platea. Ljubimov inaugurava così una soluzione scenica che molti dopo di lui avrebbero imitato, ma con una differenza fondamentale: se nel 1988 il regista intendeva celebrare la fine del silenzio omertoso del popolo, i registi degli ultimi anni ne hanno denunciato un nuovo inizio.

⁷ Il video è disponibile su Youtube al seguente link https://www.youtube.com/watch?v=h26cFE_W19M.

⁸ Su Ljubimov e i suoi spettacoli esiste una vasta bibliografia. Qui mi limito a rimandare al sito della “Proektnaja laboratorija po izučeniju tvorčestva Jurija Ljubimova i režisserskogo teatra XX-XXI vv.”, curato dalla docente della Vysšaja Škola Ekonomiki di Mosca E. S. Abeljuk. Il sito offre l’accesso a numerose recensioni e materiali audiovisivi: <https://hum.hse.ru/lyubimov/>.

⁹ K. Rudnickij, *Šest’ let spustja: prem’era “Borisa Godunova” na Taganke*, “Izvestija”, 23 giugno 1988, p. 3, https://hum.hse.ru/lyubimov/boris_rudnitsky.

2. Gli anni 2000

Nell'ultimo quindicennio il *Boris Godunov* in Russia ha ispirato produzioni cinematografiche (*Boris Godunov*, 2011, regia di Vladimir Mirzoev) e televisive (*Godunov*, serie in due stagioni, 2018-2019, regia di Aleksej Andrianov) che hanno riscosso un notevole successo, pur declinando la vicenda in modi molto diversi. Se Mirzoev ambienta i fatti nel torbido mondo del business della Moskva-City contemporanea, Andrianov lascia invece *Godunov* nella sua dimensione storica, puntando su grandiose scenografie, ricchi costumi e soprattutto un cast stellare: Sergej Bezrukov nel ruolo di Godunov, Sergej Makoveckij in quello di Ivan il Terribile, Evgenij Tkačuk in quello dell'usurpatore. Il cambiamento di *medium* incide naturalmente sul testo e sul ritmo della recitazione, con ampi rimaneggiamenti da parte di entrambi i registi.

Più interessanti sono le riletture teatrali realizzate negli ultimi dieci anni. Il gusto per la sperimentazione caratterizza tutti e tre gli spettacoli menzionati in apertura di questo articolo. Proprio la fluidità del testo puškiniano, il suo cronico sottrarsi a un processo di sintesi, ne fanno un modello *ante litteram* di teatro postdrammatico, che oggi offre ai registi l'opportunità di esplorare linguaggi diversi, non solo teatrali ma anche giornalistici, televisivi, cinematografici, musicali e artistici.¹⁰

Per quanto riguarda il luogo e il tempo dell'azione, Bogomolov, Šereševskij e Krymov optano per un trasferimento nella contemporaneità, riservandosi però la possibilità di compiere delle incursioni anche in altre dimensioni, sia spaziali che temporali. Bogomolov ambienta le vicende in una sorta di moderno centro commerciale e veste gli attori con abiti contemporanei (Figura 1), creando tuttavia spazi temporali eterogenei e simultanei attraverso l'uso di monitor che proiettano scritte, servizi di cronaca in diretta o da studi televisivi, oppure immagini di repertorio, come discorsi di Stalin o interviste a Boris Berezovskij, fino al corteo presidenziale di Putin nel 2012, in una Mosca spettrale che evoca quella dell'incoronazione di Boris Godunov.



Figura 1: Aleksandr Zbruev-Boris Godunov.
Boris Godunov, regia di K. Bogomolov.

¹⁰ Per questo e altri riferimenti al teatro postdrammatico si rimanda a Lehman (2019).

Šereševskij trasporta l’azione in una palestra scolastica della Russia degli anni ’90, con attori vestiti in tuta e scarpe da ginnastica, ad eccezione del redivivo dirigente scolastico Boris-Igor’ Gordin, che invece indossa giacca e cravatta, ma con una vistosa cucitura sulla schiena che suggerisce il tipo di morte subita. Il regista proietta nella palestra scolastica i conflitti e i traumi insiti nella formazione di un individuo, e ne fa una sorta di luogo di iniziazione attraverso cui tutti nella vita devono passare. Sarà qui che si svolgeranno le elezioni di un nuovo dirigente scolastico, in una competizione che vede fronteggiarsi in prove sportive i funzionari-boiari, i nobili-bidelli, il bullo di periferia Dmitrij l’Usurpatore-Danil Steklov e il popolo ingenuo e obbediente, rappresentato dai piccoli scolari (Figura 2).



Figura 2: In primo piano Igor’ Gordin-Boris Godunov. In seconda fila, da sinistra: Sergej Beljaev-Šušskij, Vitalij Kovalenko-Puškin, Aleksandr Kudrenko-Fedor Basmanov.
Boris Godunov. Sny, regia di P. Šereševskij.

La scena include un gigantesco schermo sullo sfondo, che permette allo spettatore ora di scrutare da vicino le espressioni degli attori in scena, ora di osservare la propria immagine riflessa, ora di seguire in diretta ciò che accade dietro le quinte, negli spogliatoi e nelle docce. Questo terzo occhio concesso al pubblico gli permette di assistere – nella veste di casuale testimone o di inconsapevole complice – alla confessione resa da Godunov al piccolo popolano, nonché all’omicidio dello *jurodivyj* (il folle in Dio), strangolato nelle docce dai suoi accoliti. Il genere del *mikro-kino* (micro-cinema) e la contemporaneità dell’ambientazione non impediscono al regista di rispettare il testo originale. Di questo vengono mantenute le battute in versi che, combinate anche con altri testi di Puškin (innanzitutto la prima variante della tragedia e i suoi diari), contribuiscono a creare un’atmosfera senza tempo, sospesa tra la realtà e il sogno.

Nemmeno Krymov rinuncia al rapporto con la contemporaneità, vestendo i suoi personaggi con abiti moderni e indulgendo in commenti sarcastici alla politica putiniana – ad esempio l’occupazione della Crimea del 2014. Allo stesso tempo, lo spettacolo

conserva punti di contatto con l'epoca antica, come dimostra la cornice stessa che lo ospita, il Muzej Moskvj di Mosca. L'intento di Krymov sembra però essere quello non solo di condurre una riflessione sulle analogie tra il passato e il presente, ma anche di denunciare il rapporto imbalsamato che intercorre tra di essi: emblematica è la scena che vede Godunov-Timofej Tribuncev parodizzare preghiere e inni sacri davanti alle mummie dei patriarchi, mentre i boiari si tappano il naso per il tanfo (Figura 3).



Figura 3: Timofej Tribuncev-Boris Godunov.
Boris, regia di D. Krymov.

Secondo il regista, questa scena è stata uno dei motivi ufficialmente adottati dalle autorità russe per sospendere lo spettacolo nel 2022.¹¹

In accordo con la musicalizzazione tipica del teatro postdrammatico, la musica riveste un ruolo di primaria importanza in tutte e tre le produzioni, come del resto era già avvenuto sia con Mejerchol'd che con Ljubimov. Nello spettacolo di Bogomolov la scena alla fontana si trasforma in una serenata che Dmitrij canta a una Marina in occhiali da sole che, sprezzante, lo lascia solo sul palco. Šereševskij inserisce nello spettacolo diversi motivi musicali evocativi degli anni '80-'90, da Kino a Kombinacija. Per Krymov la musica invece è, da una parte, veicolo di comicità, e dall'altra strumento di evasione dai confini del tempo e dello spazio: durante lo spettacolo risuonano brani di musica classica (Beethoven, Chopin), canzoni straniere, tra cui *Funiculì Funiculà* e *Pensame mucho*, romanze russe sulla guerra, come *Žuravli* (*Le gru*, 1969), colonne sonore di film sovietici, quali *Moj laskovyj i nežnyj zver'* (*La mia affettuosa e tenera bestia*, regia di E. Lotjanu, 1978) e canti popolari eseguiti dal coro dei veterani Moskvoreč'e – tributo, questo, forse proprio a Ljubimov che aveva fatto di un ensemble folkloristico il centro della partitura musicale e drammatica del suo *Boris Godunov* del 1982.

¹¹ Si veda l'intervista a Krymov su "Stage Russia HD", https://www.youtube.com/watch?v=_M0Fu41NUBI.

Uno degli aspetti più interessanti di queste riletture del *Godunov* riguarda la metateatralità e il ruolo dello spettatore. Se le poche didascalie del testo puškiniano non rimarcano la presenza di un osservatore esterno delle vicende, è noto però che l’autore teneva in grande considerazione l’effetto che l’azione teatrale avrebbe dovuto esercitare sul pubblico. Nel suo articolo *O narodnoj drame i drame Marfa Posadnica* (*Sul dramma popolare e sul dramma Marfa Posadnica*, 1830) – articolo programmatico in cui Puškin esprime in modo compiuto la sua concezione del genere della tragedia – egli indicava nella *zanimatel’nost* (intrattenimento) uno degli elementi irrinunciabili del teatro russo, il quale, nato a corte per adempiere alla volontà dominatrice degli zar, doveva compiere un cammino a ritroso rispetto al teatro europeo e riscoprire la sua dimensione originaria, popolare (Puškin 1978a: 147). E del resto è proprio il popolo, nel testo puškiniano, a fare da spettatore ai giochi di potere di cui sono protagonisti Godunov, l’Usurpatore e i boiari.

Nel caso di Bogomolov, la scena è caratterizzata da numerosi schermi sui quali, poco dopo l’inizio dello spettacolo, appaiono le seguenti parole: “Il popolo si è radunato in piazza. Il popolo aspetta che gli dicano cosa succederà. Il popolo è bestiame.” A detta di alcuni critici, ciò che colpisce dello spettacolo di Bogomolov è l’assenza di un giudizio netto e, in generale, il disprezzo con cui il regista sembra guardare tutti i personaggi puškiniani.¹² Nessuno di loro si salva: non Boris – interpretato da Alekandr Zbruev – che, in giacca e cravatta, governa il paese come se fosse una grande azienda statale; non il *gopnik* (teppista) Otrep’ev, interpretato da Igor’ Mirkurbanov e ridotto a un avanzo di galera che, fuggendo dal monastero, uccide Pimen infilandogli una penna nell’orecchio; perfino Pimen, che in Puškin custodisce la storia e attraverso essa contempla il misterioso disegno di Dio, nello spettacolo di Bogomolov si trasforma in un aguzzino strafatto che tatua le sue cronache sulla pelle dei monaci (Figura 4).



Figura 4: Primo da sinistra: Dmitrij Gizbrecht-Pimen.
Boris Godunov, regia di K. Bogomolov.

¹² G. Sitkovskij, *Mutnoe vremja*. “*Boris Godunov*” Konstantina Bogomolova v “*Lenkome*”, <https://www.colta.ru/articles/theatre/4639-mutnoe-vremja>.

Tuttavia, il più bistrattato è il pubblico, paragonato a una massa bovina, colpevole fin dall'inizio di assistere ai suddetti crimini in silenzio. E qui Bogomolov pare voler dimenticare che il famoso silenzio che conclude la tragedia di Puškin è un silenzio enigmatico e ambivalente, tutt'altro che privo di minaccia: esso, infatti, rappresenta l'espressione di quella volubile "opinione popolare" (Puškin 1978b: 275), che prima acclama Boris e poi ne trucida i figli.

Quella di Krymov è una scelta ancora più stimolante. Lo spettacolo si inserisce infatti fin da subito nella cornice del teatro nel teatro: una presentatrice, dotata di microfono e agghindata con un enorme copricapo alla russa e una lunga treccia posticcia, introduce il pubblico in sala agli eventi e ai brani musicali a cui assisteranno. Krymov abbatte qualsiasi barriera tra palco e platea, inscenando il suo *Boris* in un unico spazio, arredato, da una parte, da un pianoforte e dei riflettori, e, poco più in là, da un tavolo e una rete da pallavolo, e dall'altra con delle sedie, destinate sia agli spettatori sia a un gruppo di attori che impersonano il popolo. Durante tutto lo spettacolo questo popolo resterà seduto in silenzio, e sarà proprio da lì che emergerà un Griša Otrep'ev dalle sembianze bambinesche, interpretato a turno dalle fenomenali Viktorija Isakova e Marija Smol'nikova. In particolare, la scena alla fontana è recitata come uno spettacolo dentro lo spettacolo, ma in forma di improvvisazione e con due improbabili Dmitrij e Marina, diretti dallo stesso Boris in quella che non è più la famosa scena d'amore che tutti si aspettano, ma un grottesco *balagan* (baraccone) senza senso, costruito secondo una disposizione paratattica dei segni tipica del teatro postdrammatico: mentre un Dmitrij menomato, con una dentatura gigantesca ed evidenti problemi di dizione, pronuncia sputacchiando la famosa replica traboccante di orgoglio, una stralunata Marina (di nuovo la Isakova o la Smol'nikova a turno), che pare capitata lì per caso, recita uno stordente monologo su come tagliare il cavolo per il *boršč* (Figura 5).



Figura 5: Viktorija Isakova-Marina Mnišek.
Boris, regia di D. Krymov.

La dissonanza che ne scaturisce fa di questa scena una delle più riuscite, e insieme una delle più tragiche, di tutto lo spettacolo.

In conclusione, si vuole tornare alla domanda iniziale: “Accorciare le distanze culturali e cronologiche da un classico significa necessariamente snaturarne la specificità?” Nel caso dei tre spettacoli esaminati, il rischio è certamente presente, soprattutto quando il classico si riduce a mero pretesto per esprimere le idee del regista. Tuttavia, queste riletture contemporanee ripropongono alcune istanze fondamentali della grammatica teatrale puškiniana: l’elemento comico, la varietà linguistica (attraverso l’uso del verbatim e del linguaggio giornalistico e televisivo), l’assenza di rigidi confini spaziali e temporali, la metateatralità e il ruolo del pubblico, e naturalmente la riflessione più profonda sulla natura del potere.

Soprattutto la messinscena di Krymov riesce nell’intento di decostruire e straniare il capolavoro di Puškin, facendone risaltare il significato più profondo. Il Boris di Krymov è un individuo insignificante, che poco ricorda l’orgoglioso zar Godunov, ma di cui mantiene la stessa tragica ambivalenza. La tragedia di questo Boris risiede proprio nella sua mediocrit , nella banalit  del male che rappresenta e che lo trasforma da uomo qualunque a strumento del terrore, e poi di nuovo da strumento del terrore a vittima del potere rappresentato dai boiari. Un potere a sua volta vile e meschino, contraddistinto da una corporeit  volgare e ingorda (Figura 6).



Figura 6: Da sinistra: Sergej Őcedrin-PuŐkin, Timofej Tribuncev-Boris Godunov, Michail Filippov-Őujskij. Boris, regia di D. Krymov

Saranno i boiari, una volta eliminato Boris e il figlio, a rivolgersi al pubblico attonito, invitandolo con tono mellifluido ad acclamare il nuovo usurpatore di turno. Questo   il messaggio comune a tutti e tre i registi, e di cui PuŐkin forse era gi  consapevole mentre scriveva la sua tragedia: non importa se a governare sia Boris o Dmitrij-l’Usurpatore. Il potere cambia forma, ma non sostanza, perpetuandosi all’infinito e strisciando da un lato all’altro della scena, in un metaforico gioco di specchi che, in ultima analisi, lascia tutti colpevoli.

BIBLIOGRAFIA

- Belinskij, Vissarion (1955), *Stat'i i recenzii. 1841-1844 // Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tt.*, t. 5, Moskva, Izd-vo AN SSSR.
- Bondi, Sergej (1978), *Dramaturgija Puškina // Id., O Puškine. Stat'i i issledovanija*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, pp. 169-241.
- Durylin, Sergej (1951), *Puškin na scene*, Moskva, Izd-vo Akademii Nauk SSSR.
- Emerson, Caryl (2011), *Princeton University's "Boris Godunov" // Id., All the same the words don't go away: essays on authors, heroes, aesthetics, and stage adaptations from the Russian tradition*, Boston, Academic Studies Press, pp. 362-377.
- Fornoni, Federico (a cura di) (2023), *Musorgskij. Boris Godunov. Riccardo Chailly. Kasper Holten. Teatro alla Scala*, Vox Imago, Milano, Skira.
- Gozenpud, Abram (1967), *O sceničnosti i teatral'noj sud'be "Borisa Godunova" // Puškin: Issledovanija i materialy*, t. 5 (*Puškin i russkaja kul'tura*), AN SSSR. In-t rus. lit. (Puškin. Dom), In-t teatra, muzyki i kinematografii, Leningrad, Nauka, pp. 339-356.
- Lehman, Hans-Thies (2019), *Il teatro postdrammatico*, Imola, Cue Press.
- Ottomano, Vincenzina (2023), *Passando il Rubicone...: la genesi di Boris Godunov tra aspirazioni, censura e nuovi approdi // Fornoni, Federico (a cura di), Musorgskij. Boris Godunov. Riccardo Chailly. Kasper Holten. Teatro alla Scala*, Vox Imago, Milano, Skira, 2023, pp. 65-85.
- Puškin, Aleksandr (1978a), *Kritika i publicistika // Polnoe sobranie sočinenij v desjati tt.*, t. 7, Leningrad, Nauka.
- Puškin, Aleksandr (1978b), *Evgenij Onegin. Dramatičeskie proizvedenija // Polnoe sobranie sočinenij v desjati tt.*, t. 5, Leningrad, Nauka.
- Puškin, Aleksandr (1979), *Pis'ma // Polnoe sobranie sočinenij v desjati tt.*, t. 10, Leningrad, Nauka.
- Sitkoveckaja, Majja, Fel'dman, Oleg (pod red.) (1993), *Mejerchol'd repetiruet v dvuch tt.*, Moskva, Artist. Režisser. Teatr.

RAFFAELLA VASSENA • is Associate Professor at the University of Milan. Her research centers on nineteenth-century Russian literature, the relationship between literary and social institutions in late Tsarist Russia, Russian and Soviet children's literature, and modern Russian theatre. She is the author of the monograph *Dostoevsky's Afterlives: The Battle for Dostoevsky's Legacy in Pre-Revolutionary Russia, 1881-1910* (Brill, 2025).

E-MAIL • raffaella.vassena@unimi.it

PROŠČAJ NEMYTAJA ROSSIJA!

Leggere Lermontov oggi

Alessandra CARBONE

ABSTRACT • Proshchay Nemytaya Rossiya! Reading Lermontov Today. The article proposes an analysis of the poem by M.Yu. Lermontov *Farewell, Unwashed Russia* within the contemporary Russian cultural and social debate. From the poem's position in the Russian literary and school canons of recent years, to the cultural debate on the authorship of poetry, which has often been contested on ideological grounds in the last decade. The article then focuses on the role of the verses of *Farewell, Unwashed Russia* in the context of liberal reading or 'opposition' to Russian politics post 24 February 2022, analyzing the role of these verses in the *Runet*, within the contemporary world of social networks, in which the poet Lermontov, and his poem in particular, seem to have been reinterpreted as a 'meme' – and as a symbol of modern political dissidence.

KEYWORDS • Lermontov; Literary Canon; Memetics in Classic Literature Studies.

Грязь, мерзость, вонь и тараканы,
И надо всем хозяйский кнут –
И вот что многие болваны
«Священной родиной зовут».
Дмитрий Веневитинов, *Родина*

* Le immagini del presente contributo sono tratte da internet, hanno un carattere illustrativo e perseguono finalità scientifiche e di ricerca, ovvero non commerciali. Le Figure 1 e 5 riproducono dati statistici in *open access*; i crediti della Figura 3 sono indicati nella relativa didascalia. A seguito di approfondita ricerca, è stato impossibile risalire alla fonte e/o all'autore dei meme (Figure 2 e 4); l'autrice resta a disposizione per ogni richiesta concernente gli eventuali diritti.

La Russia, permanente? Rileggere i classici russi oggi

1. *Proščaj nemytaja Rossija* nella tradizione storico-letteraria russa: da ‘classico’ a componimento politicamente problematico

La poesia breve *Proščaj nemytaja Rossija* (*Addio Russia indetersa*)¹ fu scritta da Michail Jur’evič Lermontov alla vigilia della sua seconda partenza per il Caucaso, nella primavera del 1841, e, come noto, il componimento non vide la luce, comprensibilmente, né durante gli ultimi mesi di vita del poeta, né durante gli anni successivi (Andreev-Krivič 1954); la poesia fu poi esclusa dalle raccolte *post mortem* degli anni ’40 così come dalle seguenti edizioni, e fu pubblicata per la prima volta, con tagli della censura, solo nel 1887 sulla rivista *Russkaja starina* da Pavel Viskovatov (Lermontov 1887: 738-739), primo biografo del poeta; lo stesso testo fu poi ripubblicato da Pavel Bartenev nel 1890 (Lermontov 1890: 374) in un’altra versione ancora. Il testo entrato nel canone, e inserito in tutte successive edizioni scientifiche delle opere del poeta, è:

Прощай немытая Россия
Страна рабов, страна господ,
И вы, мундиры голубые,
И ты, им преданный народ.

Быть может, за стеной Кавказа
Сокроюсь от твоих пашей,²
От их всевидящего глаза,
От их всеслышащих ушей (Lermontov 1979: 472).

Controversa, censurata, spesso osteggiata, come si vedrà, questa poesia fa parte della produzione lermontoviana più tarda e matura, è una delle ultimissime cose scritte da Lermontov e, insieme a *Valerik* (1840) e *Rodina* (*La patria*, 1841), costituisce parte di un *corpus* di versi in cui, a più livelli, è possibile leggere una diffusa e intensa insofferenza del poeta nei riguardi dello *status quo* politico e della guerra. Essi riverberano anche un sentimento (per quello che poteva consentire l’*animus* dell’epoca), persino antimilitarista. Ricordiamo in merito, ad esempio, un passo di *Valerik* in cui l’io lirico, dopo la cruenta battaglia con i ceceni in una gola del Caucaso, esclama, esausto:

И с грустью тайной и сердечной
Я думал: жалкий человек.
Чего он хочет!.. небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он – зачем? (Lermontov 1979: 451-457).

¹ Riportiamo il titolo nella traduzione di Guido Carpi (Carpi, Garzonio 2011).

² In alcune varianti del testo, in copie successive, invece della parola “*pašej*”, riferimento generico a tirannici pascià orientali, si fa riferimento a “*voždej*”, o ancora a “*c...*” (*carej*), cioè “zar” con la parola oscurata.

O alcuni versi di *Rodina*:

Люблю отчизну я, но странною любовью!
 Не победит ее рассудок мой.
 Ни слава, купленная кровью,
 Ни полный гордого доверия покой,
 Ни темной старины заветные преданья
 Не шевелят во мне отрадного мечтанья.
 Но я люблю – за что, не знаю сам –
 Ее степей холодное молчанье,
 Ее лесов безбрежных колыханье,
 Разливы рек ее, подобные морям (Lermontov 1979: 460).³

In cui si legge un ribaltamento rispetto alla comune retorica del patriottismo militare (la “slava, kuplennaja krv’ju”), o l’amore per un oscuro passatismo mistico, ambigualmente ‘popolare’), e un rifugiarsi in un riflessivo lirismo rivolto piuttosto alle immortali bellezze naturali della Russia, in cui è preponderante la categoria semantica della quiete, di un confortante mormorio.

Per riflettere sul significato che i versi di *Proščaj nemytaja Rossija* hanno assunto oggi, in particolare nei mesi subito successivi ai tragici eventi del febbraio 2022, non è peregrino riproporne il contesto di scrittura e immediata ricezione, riassumendo brevemente fatti noti: nei primi giorni del 1841 il ventiseienne Lermontov, in licenza a Pietroburgo da qualche mese, aveva tentato sino all’ultimo momento di ritardare la partenza per il Caucaso, spingendosi addirittura a richiedere il congedo dall’esercito, mandando avanti diverse istanze. Stanco del fronte, aveva l’intenzione di dedicarsi esclusivamente all’attività letteraria, fondando una rivista con l’amico Aleksandr Kraevskij, dove pubblicare esclusivamente opere di letteratura russa. L’ordine di lasciare Pietroburgo in non più di quarantotto ore gli arriva però, inaspettato, un giorno di metà aprile. Profondamente dispiaciuto, Lermontov si rassegna alla partenza attaccandosi alla speranza che, come aveva già scritto in una precedente lettera ad Aleksandr Bibikov, potrà semmai “zasluživat’ sebe otstavku na Kavkaze” (Lermontov 1981: 424). Non estraneo a intrepidi fatti di eroismo al fronte, egli spera dunque di ripetere atti di valore dimostrati già nella battaglia del Valerik, così che lo Stato maggiore non possa rifiutargli una onorificenza, e, finalmente, il congedo dall’esercito.⁴ Lermontov in quel momento non sa ancora, però, che il comando ha l’ordine di evitare in tutti i modi che egli possa intervenire in eroiche azioni di perlustrazione oltre la prima linea, poiché dovrà essere invece impegnato esclusivamente

³ Su questo componimento vedi ad es. Ejchenbaum (1961).

⁴ Una richiesta formale di onorificenza era stata già avanzata dai superiori il 24 dicembre 1840 (Manujlov 1964: 144-145): “Рапорт командующего всей кавалерией действующего отряда на левом фланге Кавказской линии полковника князя Голицына, в котором он просил командующего войсками на Кавказской линии и в Черномории генерал-лейтенанта Граббе о награждении Лермонтова золотой саблей с надписью ‘За храбрость’”. La richiesta rimase tuttavia inevasa dallo stato maggiore.

sul fronte e nelle sue retrovie per ordine diretto dello zar Nicola I:⁵ lo attendeva dunque, molto probabilmente, un servizio lungo, noioso e spossante, con poche speranze di dimostrare qualsivoglia eroismo e di ritornare presto alla letteratura. Il poeta non verrà mai a sapere di questa disposizione dell'Alto comando, perché, inviata il 30 giugno da Pietroburgo, questa giungerà a Pjatigorsk solo dopo la metà di luglio del 1841, quando egli è già morto nel duello con Martynov.

Ma torniamo dunque al giorno della partenza di Lermontov nella primavera del '41: il biografo Viskovatov, che consultò diverse fonti e poté intervistare molti contemporanei del poeta, scrisse che, profondamente turbato dall'esigenza di lasciare la capitale con tanta fretta, senza alcuna possibilità di ottenere un'ulteriore dilazione, il Nostro vergò gli otto versi di cui qui trattiamo e li affidò ai compagni, che poi li diffusero. Il testo, entrato nel *lermontovedenie* ufficiale già alla fine dell'800, e poi inserito via via nelle successive raccolte di *Sobranija sočinenij*, ivi compresa l'ultima, del Puškinskij dom (Lermontov 2014), fa parte del canone russo, con alterne vicende, da circa centotrent'anni. Le traversie editoriali del componimento sono dovute, naturalmente, alla vigorosa potenza dell'invettiva di questi versi, sorta di "krik duši" che nei decenni ha provocato imbarazzi e rifiuto, da un lato, sfruttamento e manipolazione politica, dall'altro. Una traccia di questo destino può essere riscontrata nello studio di Alina Bodrova e Aleksej Vdovin (2015: 33-53) sul canone lermontoviano nella scuola sovietica (1953-1991), in cui possiamo trovare dati interessanti sul posizionamento della poesia oggetto del presente studio. Secondo la ricostruzione dei due autori, a partire dalla Rivoluzione bolscevica, e in particolare dagli anni '20, i versi di *Proščaj nemytaja Rossija* entrano per la prima volta nei programmi scolastici russi (anzi, sovietici) in chiave apertamente antizarista (come prevedibile), attestandosi in un primo momento nei sillabi della classe sesta, per poi passare, per tutti gli anni '30 e '40, alla classe ottava, nel modulo monografico lermontoviano (Bodrova, Vdovin 2015: 36), più approfondito, che in qualche modo elevava il posizionamento stesso dei componimenti o delle opere inseritevi. La poesia resiste nei programmi (a volte spostandosi ancora tra la settima e la sesta classe) per gran parte del periodo sovietico immediatamente post-staliniano, per sparire negli anni '60 del Disgelo, ritornando però negli anni '70 / primi anni '80.⁶ Per gli anni successivi è stato possibile consultare altre fonti interessanti, come il sito "litra.sociolit.ru"⁷ – non sempre precisissimo –, in cui si nota che la poesia è indicata ancora nei programmi scolastici russi del 1997, mentre sembra sparire di nuovo dai primi anni 2000, come mostra la seguente infografica:

⁵ Lo zar Nicola I cancellò il nome di Lermontov dalla lista degli ufficiali proposti per l'onorificenza militare, e pretese che fosse ritirato dalle azioni perlustrative in territorio ceceno, per ritornare immediatamente al suo reggimento, si veda Ščegolev (1929: 125-126), Andreev-Krivič (1952).

⁶ In particolare a partire dal 1975 (Bodrova, Vdovin 2015: 38).

⁷ L'autrice intende ringraziare Alina Bodrova per il suggerimento e per la gentile indicazione di materiali utili alla ricerca dei programmi scolastici russi successivi all'anno 1999.

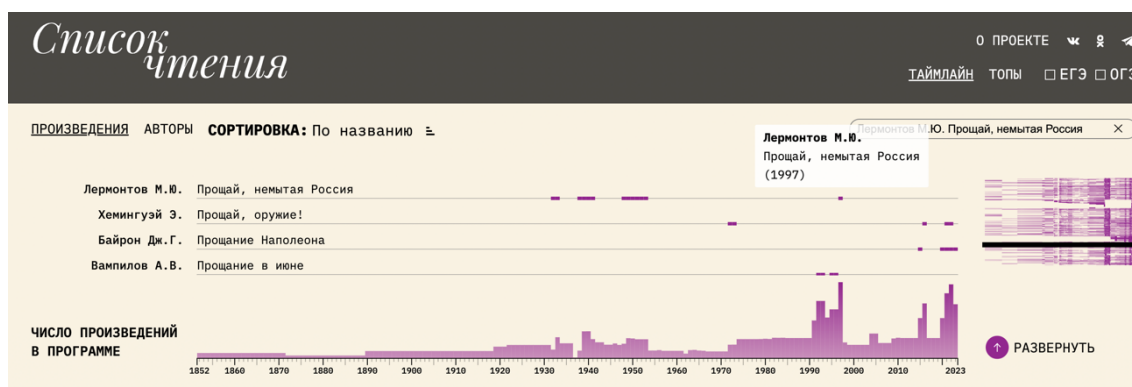


Figura 1: <https://litra.sociolit.ru/timeline/books>.

Il dato è confermato dal database *Literaturnye proizvedeniya v gosudarstvennykh standartach i programmach dlja srednej školy (1998-2022)*, a cura di Andrej Kokorin (2023) e pubblicato sul sito del Puškinskij dom,⁸ contenente una lista di tutte le opere letterarie in programma per l'Esame di stato (EGE o OGE, a seconda del livello di uscita) in Russia, in cui il componimento del Nostro non è citato e non risulta dunque tra le opere obbligatorie ai fini del superamento dell'esame che sancisce nella Russia contemporanea la fine del percorso scolastico di migliaia di alunni e alunne.⁹ Se questi versi sembrano 'sparire' dalla letteratura russa ufficiale (cosa c'è di più ufficiale del canone scolastico?) già a partire dal 1989 e in particolare dai primi anni Duemila cominciano a farsi sempre

⁸ “Датасет представляет собой роспись литературных произведений, вошедших в постсоветские государственные стандарты и программы средней школы по родной литературе, а также в кодификаторы основного и единого государственных экзаменов по литературе – то есть все официальные документы, регламентирующие школьное преподавание русской литературы. Произведения в таблице снабжены расширенными метаданными: помимо базовых (автор, время создания, жанр) приводятся сведения об обязательности изучения автора и произведения, наличие рекомендации к углубленному изучению, сведения о возможности выбора текстов учащимися”, <https://pushkinskijdom.ru/2023/06/22/novyj-dataset-literaturnye-proizvedeniya-v-gosudarstvennyh-standartach-i-programmah-dlya-srednej-shkoly-1998-2022-gg/>.

⁹ Per quanto riguarda altre opere e componimenti di Lermontov inseriti nei programmi scolastici si trovano, invece, per l'intervallo di tempo 1998 – 2022, i seguenti titoli: *Angel (L'angelo)*, *Borodino*, *Valerik*, *Vychožu odin ja... (Esco da solo sulla strada...)*, *Geroj našego vremeni (Un eroe del nostro tempo)*, *Smert' poeta (La morte del poeta)*, *Kak často pestroju tolpoj... (Come spesso circondato...)*, *Kogda volnuetsja želtejuščaja niva (Quando si agita il campo di grano)*, *Listok (La foglia)*; *Molitva (v minutu žizni trudnuju) (La preghiera. Nel difficile momento...)*, *Molitva (Ja mater' bož'ja nyne s molitvoju...)* (*Preghiera. Io, Madre divina...*), *Mcyri (Mcyri, il novizio)*, *Net, ne tebja tak pylko... (No, non te io amo così...)*, *Net, ja ne Bajron... (No, non son Byron...)*, *Parus (La vela)*, *Pesnja pro carja... (Il canto dello zar Ivan IV...)*, *Prorok (Il profeta)*, *Duma (Pensiero)*, *Tri pal'my (Le tre palme)*, *Tuči (Le nuvole)*, *Utes (Lo scoglio)*, *Poet (Il poeta)* (dal 1999 in poi); *Kazač'ja kolybel'naja pesnja (Ninna nanna cosacca, solo 1998)*; *Son (Il sogno, dal 2004 in poi)*; *Demon (Il demone, solo 2004)*; *Želanie (Desiderio, 2020-2022)*, *Iz Gete (Da Goethe, 2015, 2020, 2022)*; *Uznik (Il prigioniero, dal 2015)*; *Ja žit' choču, choču pečali (Io voglio vivere..., 2021, 2022)*; *Ja ne unižus' pered toboju (Non mi umilierò davanti a te, solo 1999)*; *Ja ne choču, čtob svet uznal (Non voglio che il mondo sappia, solo 2021, 2022)*; v. Kokorin (2023).

più insistenti voci sulla loro presunta ‘non autorialità’: per alcuni le parole sfrontate di *Proščaj nemytaja Rossija* sembrano inaccettabili. L’argomento viene esposto in alcuni saggi pubblicati anche in sedi prestigiose, ma privi di metodo e argomentazione scientifica,¹⁰ per cui la ‘scoperta’ acquista poi via via popolarità nel sottobosco culturale delle pagine web personali (blog, *Livejournal* vari) dei primissimi anni della banda larga:¹¹ vere e proprie teorie a sfondo complottistico si diffondono velocemente; l’argomento preferito, in questo caso, in un proliferare di blog ‘patriottici’, è l’assenza dell’autografo originale (problematica filologica che si presenta però per molte altre opere lermontoviane, e non certo poi solo per questo autore), unito all’attonito interrogativo riassumibile nel concetto “*neuželi mog velikij russkij poet tak vyskazat’ sja o Rodine?*”; La diffusione sul web va amplificando il problema a tal punto che nell’ultima edizione di *Sobranie sočinenij* di Lermontov (2014) del Puškinskij dom, in occasione del duecentesimo anno dalla nascita del poeta, è stato necessario intervenire per smorzare tali illazioni, come si può leggere nel paratesto di commento alla poesia:

Обличительный характер стихотворения неоднократно провоцировал обсуждение его авторства. Действительно, статус сохранившихся источников неизбежно заставляет сомневаться если не в авторстве текста, то в его исправности. Однако текстологических и фактологических оснований для перевода стихотворения в категорию *Dubia*, не говоря уже об исключении из числа лермонтовских сочинений, явно не хватает: текстов, обладающих низким рейтингом аутентичности, в наследии поэта достаточно много, но вопрос об их изъятии из основного корпуса никто не ставит. Прибегать же для отвержения лермонтовского авторства к идеологическим аргументам, представляется непродуктивным. Показательно, что идеологически мотивированные поиски претендентов на истинное авторство стихотворения до сих пор приводили лишь к крайне неубедительным результатам (Lermontov 2014: 665).

Poco dopo, nel 2017, si sono resi necessari altri interventi, stavolta nella forma di un congresso di studiosi di settore, organizzato presso il locale Muzej-zapovednik M.Ju. Lermontova di Pjatigorsk,¹² e della pubblicazione di una breve monografia, a cura di Ekaterina Sosnina, storica e direttrice del suddetto museo, direttrice scientifica delle conferenze annuali e internazionali “Lermontovskie čtenija” di Pjatigorsk. In un volumetto agile ma denso di informazioni Sosnina (2017b) propone una analisi testuale e storico-letteraria della poesia in tre capitoli. L’ultimo è dedicato alla confutazione delle tesi di colleghi e commentatori improvvisati, per i quali la paternità del componimento sarebbe da negare. *Ad marginem*, si noti che è molto interessante che l’autrice del libro intitolò

¹⁰ Si veda in particolare Bušin (1989), El’zon (2004), Skatov (2005), Kutyreva (2014).

¹¹ Tra i più eclatanti, il blog di Sergej Sokurov, con l’articolo *Sootečestvenniki! Bud’te bditel’nymi! Čitajte podlinnogo Lermontova!* Disponibile su <http://www.rusfact.ru/node/60827>.

¹² Convegno e tavola rotonda: *Problema avtorstva stichotvorenija Proščaj, nemytaja Rossija s točki zrenija sovremennoj filologičeskoj nauki*. Pjatigorsk, Pjatigorskij gosudarstvennyj universitet, Muzej-zapovednik M.Ju. Lermontova, 12 maggio 2017, atti pubblicati a cura di E. Sosnina (2017a).

questo ultimo capitolo *Ljaguška v kipjatke. Lermontovedenie v plenu psevdonaučnyh izyskanij* (La rana bollita: il *lermontovedenie* ostaggio della pseudoscienza), con un diretto (e profetico) riferimento alla metafora della ‘rana bollita’ di Noam Chomsky.

In una prima analisi la studiosa evidenzia nel suo libro, tra le altre cose, il parallelismo stilistico e semantico dei versi di Lermontov con la poesia *Rodina* (1826) del poeta Dmitrij Venevitinov (1934: 84), citata in epigrafe, in cui si ricorda ai lettori quanto un certo atteggiamento apertamente sprezzante nei confronti della patria fosse abbondantemente presente nella giovane letteratura russa del tempo, ben prima di Lermontov, ad esempio con i poeti-decabristi, o negli stessi versi del citato Venevitinov, poeta “lermontoviano prima di Lermontov”, per riportare una fortunata e nota formula di Jurij Tynjanov (1929: 334). La studiosa ricorda poi che immediatamente dopo la morte di Lermontov, a partire dalla metà degli anni '40, tale atteggiamento riverberò anche nei cosiddetti *Poety-petraševcy*: questi, ammirando in particolare l’opera del poeta-ribelle, e conoscendone i versi censurati, ripetuti e ricopiati spesso in decine di copie manoscritte (come *Smert’ poeta* e, appunto il *vos’mistišie* in questione), spesso replicarono e citarono volontariamente immagini o metafore lermontoviane, come dimostra proprio l’uso dell’aggettivo *nemytyj*, all’epoca ancora relativamente un neologismo; ritroviamo ad esempio l’epiteto nel 1849 in particolare nel componimento del poeta *petraševce* Dmitrij Achšamurov (1823-1910)¹³ *Gora vysokaja, veršina čut’ vidna* (1849), in cui la Russia dell’epoca è rappresentata attraverso l’immagine di una donna rivoltante, a cui viene dato l’attributo di *nemytaja*, una vecchia-mostro coperta di piaghe e sporcizia, che solo tramite gli abiti che porta (tessuti e pietre preziose, broccato e oro) vuol comunicare un rivoltante status di potere e sanguinaria gloria militare:

Чудовище передо мной стояло
 Ужасной вышины, с огромной головой,
 И руки грязные с участием простирало:
 Старуха мерзкая, отжившая свой век,
 Немытая со дня рожденья,
 На ней болезнь, разврат и преступленье —
 Всё, чем когда-либо был гадок человек;
 Навешены на ней сокровища земли —
 И жемчуг, и алмаз, и золота куски,
 Но язвами покрыто ее тело
 И из-под золотой блистающей парчи
 Рубаха черпая лохмотьями висела.
 Глава лохматая покровом величавым
 Покрыта вся, как твердою броней.

¹³ Sulla vicinanza tipologica e tematica tra la lirica civile di Lermontov e i “poeti *petraševcy*” si v. ancora Sosnina (2017a, 2017b), Ždanov (1940), in cui si afferma che già a partire dal 1844, questi poeti leggevano e rileggevano i versi di *Smert’ poeta* e di *Proščaj nemytaja*... in copie manoscritte, quando Lermontov era morto da appena tre anni.

Кругом штыки, мечи, доспехи дикой славы,
И там же наверху лежал закон кровавый,
И эшафот стоил с отрубленной главой (Achšamurov via Sosnina 2017b: 26).

È evidente però che tali versi non siano tanto *antirossijskie* (antirussi), quanto piuttosto costituiscano un'invettiva feroce contro la politica e il governo del Paese. Il celebre componimento di Lermontov funzionerebbe dunque, già da quel frangente, come cassa di risonanza per evidenziare problematiche politiche e sociali via via sentite, ma molto difficili da affrontare. Ancora nel 1890 lo scrittore Vladimir G. Korolenko, commentando questa breve poesia lermontoviana, ad esempio, ironizzava proprio sulla possibilità che aveva avuto il poeta di rifugiarsi “za stenoi Kavkaza”, perché invece, a cavallo del nuovo secolo, neanche quello era più possibile nella Russia di Alessandro III, sempre più imperialista e soffocante:

Ярко и сильно. Лермонтов умел чувствовать, как свободный человек, умел и изображать эти чувства. В наше время это уже анахронизм, этого уже не бывает... теперь уже и за стеной Кавказа от всевидящих глаз не скроешься! (Korolenko 1988: 331).

Esaurito per un momento questo breve *excursus* riassuntivo e storico-letterario sul componimento in esame, si analizzi la situazione contemporanea, e, soprattutto mediatica, in cui questa poesia di Lermontov si trova immersa oggi. Si tratta di un contesto globale in cui non necessariamente l'accuratezza filologica ha il ruolo preponderante, ma regna piuttosto un certo *mainstream* culturale o pseudoculturale (leggi: le risposte che le pagine del Runet ci restituiscono sul tema), eppure risulta comunque possibile estrarne alcuni dati che, seppur dotati di una certa dose di empiricità e persino casualità,¹⁴ sono comunque molto interessanti. Essi possono essere letti alla luce di un'analisi che si vuole qui *anche* legata alla ricezione sociale contemporanea di Lermontov, inteso non solo come Lermontov-scrittore, o Lermontov-classico, ma anche, e questo sarà oggetto del paragrafo successivo, come Lermontov-meme. Informazioni circa la ‘problematicità’ contemporanea della poesia *Proščaj nemytaja Rossija*, possono essere fornite, ad esempio, dalla pagina di [Wikipedia](#) (in russo), dedicata a questi versi, che appare su Yandex/Dzen come primo risultato se si digita semplicemente il titolo della poesia in oggetto (indicizzazione valida al 21.03.2025); tale pagina, naturalmente di redazione anonima, dopo aver fornito informazioni di routine sul componimento, riporta già nel terzo paragrafo, subito dopo le notizie generali, informazioni riguardanti proprio la questione dell'autorialità, anche se non si spinge a cavalcare le posizioni più oltranziste o complottiste, e finisce per riportare in calce la citazione dei curatori delle *Sočinenija* di Lermontov del 2014, di cui abbiamo già detto.

¹⁴ Come noto, l'ordine e la gerarchia di uscita dei siti/risultati sul browser Yandex/Dzen è determinata, come anche in Google, non solo da un algoritmo che premia i risultati giudicati contenutisticamente più coerenti, ma anche quelli sponsorizzati o soggetti a SEO.

Inoltre, in una sezione dello stesso articolo, intitolata “ispol’zovanie politikami”, viene riportata una notizia datata 2017 e supportata da alcune fonti giornalistiche russe come *Interfax*, secondo la quale questi stessi versi di Lermontov sarebbero stati più volte citati da Vladimir Putin (il quale riterrebbe Michail Jur’evič Lermontov uno dei suoi autori preferiti), in occasioni pubbliche, come il Premio per l’“Insegnante dell’anno” negli anni 2015 e 2016, alla presenza dei migliori docenti di letteratura russa delle scuole:

В. Путин не в первый раз заводит речь о Лермонтове. В октябре 2015 года, также на встрече с победителями Всероссийского конкурса ‘Учитель года России’ он вспомнил, что строки *Прощай, немытая Россия, страна рабов, страна господ* поэт писал по пути на Кавказ, куда ехал, чтобы “воевать за интересы России”. [...] “Михаил Юрьевич был сложным человеком, жизнь непросто складывалась и несправедливости было много, он боролся с ней. Но это не значит, что он не любил страну – наоборот, он любил ее, может быть, больше, чем те, кто все время восхваляли царя и всякого рода начальство”, – заметил Путин.¹⁵

Quello che traspare, curiosamente, da tale aneddoto e da quello successivo, è l’atteggiamento di sfida, quasi *épateur*, con il quale il presidente cita questi versi, con l’intenzione di mettere apertamente in imbarazzo gli interlocutori-insegnanti premiati, che vengono interrogati a bruciapelo (dall’articolo si evince come egli li esorti a citare a memoria alcuni versi, anche quelli apparentemente ‘problematici’ del poeta):

Чуть позже президент предложил учителю русского языка из Ростова-на-Дону Андрею Барашеву почитать стихи М. Лермонтова и даже решил первым начать. А. Барашев смутившись, сказал, что ему, как учителю, не хватает детей. “Вы представьте, что мы ваша аудитория. Я начну, а вы продолжите: “Люблю Отчизну я, но странную любовью...”, – предложил глава государства. Учитель не продолжил за президентом, но пригласил Путина на свой урок [...]. Президент почти полностью процитировал произведение *Родина*, а также остановился на стихотворении *Прощай, немытая Россия*, подчеркнув, что поэт был храбрыми человеком, “готовым жизнь отдать за интересы страны и Родины”.¹⁶

La citazione di questa poesia di Lermontov ha l’intenzione evidente di sminuirne pubblicamente la portata eversiva, per cui il politico sceglie di sottolinearne invece alcuni lati, a suo avviso, più apertamente patriottici, nazionali-virili: il poeta è rappresentato in quest’occasione come un vate che, pur angustiato da diversi ‘problemi personali’ ama la sua patria, la mette al primo posto e va al fronte “gotovym žizn’ odat’ za interesy strany i Rodiny”. L’episodio, in cui pubblicamente il capo dello Stato approva in maniera condiscendente la paternità dei versi di un poeta in qualche modo dissidente, rivela una strategia atta da un lato a manipolare il lascito letterario di uno dei maggiori poeti russi e,

¹⁵ <https://www.interfax.ru/russia/531221>.

¹⁶ Ibidem.

dall'altro, a disinnescarne la 'pericolosità'. Lo stesso aneddoto, tra l'altro, e non è certo un caso, era stato riportato anche da Sosnina (2017b) nel suo libro nell'appendice finale dal titolo: *Mnenija filologov i ne tol'ko* (L'opinione dei filologi e non solo). Qui l'autrice, sorvolando sul contesto manipolatorio in cui erano stati citati dal presidente russo i versi di Lermontov, approfitta invece in quell'occasione dell'*auctoritas* e dell'enorme aura politica del leader per riaffermare le proprie tesi...filologiche! Come a dire: *Ubi maior, minor cessat*.

2. Lermontov-Meme? Proščaj nemytaja Rossija dopo il 24 febbraio 2022

Alla luce di questi dati possiamo formulare alcune considerazioni. Prima di tutto, appare evidente che, seppure assente dai programmi scolastici dei primi vent'anni del XXI secolo, il componimento di Lermontov è rimasto nella memoria e nel cuore di molte generazioni diverse: dei più anziani, certo, ma anche di chi studiò a scuola negli ultimi anni '70 o primi anni '80, e di chi, pur fuggacemente, lo lesse o lo studiò tra il 1997 e il 1998. Le generazioni di quelli che in Occidente vengono chiamate *Baby boomers* (in russo, spesso *Bumery*), la *Generazione X* e quella dei *Millennial* (in russo più spesso chiamati *Zumery*, dall'applicativo Zoom), tengono ancora traccia di questi versi. Inoltre, è anche probabile che in virtù della sua brevità, del suo vigoroso ritmo giambico e della portata semantica di appassionata apostrofe, scagliata già potente dalle sue prime parole, questa poesia abbia albergato con facilità nel bagaglio culturale ed emotivo di molti russi, anche al di fuori dei circuiti ufficiali dei programmi scolastici, se, come vedremo in questa seconda parte, essa è poi ritornata, alquanto repentinamente, in auge nel discorso pubblico (ovvero, ancora il *Runet*) all'indomani del 24 febbraio 2022. Sembra infatti che, nella storia russa, ogni epoca abbia ciclicamente le proprie evoluzioni o involuzioni, per cui, insieme alla metonimia dei *mundiry golubye* ("uniformi azzurre": ogni secolo ha i suoi colori), è tornata attuale anche l'urgenza della fuga, della volontà di lasciarsi alle spalle la situazione sociale e politica in cui si vive. Così, ad un certo momento, in due particolari occasioni, questa poesia, e in particolare il primo verso, si sono ripresentati con una certa ridondanza e con prepotente reiterazione sul web (oggi spesso si utilizza la parola 'viralità'), per cui essa ha assunto la caratteristica di un *meme*, secondo la definizione che ne dà la sociologia moderna.¹⁷ Si veda ad esempio l'immagine-meme riportata di seguito (Figura 2), costruita a partire da una foto molto comune, riproposta da diverse agenzie di

¹⁷ La parola *meme* viene dall'inglese *meme*, a sua volta ricavato dal greco *mímēma* 'imitazione'. L'Enciclopedia Treccani, che ne registra un utilizzo stabile nella nostra lingua come neologismo a partire dal 2012, lo descrive come "singolo elemento di una cultura o di un sistema di comportamento, replicabile e trasmissibile per imitazione da un individuo a un altro o da uno strumento di comunicazione ed espressione a un altro (giornale, libro, pellicola cinematografica, sito internet, ecc.)". In particolare i memi digitali sono "contenuti virali in grado di monopolizzare l'attenzione degli utenti sul web". Un video, un disegno, una foto diventa meme (termine coniato nel 1976 dal biologo Richard Dawkins ne *Il gene egoista* per indicare un'entità di informazione replicabile) quando la sua "replicabilità, che dipende dalla capacità di suscitare un'emozione, è massima".

stampa russe e internazionali, in cui è evidente una grande folla di giovani uomini di cittadinanza russa che si accalcano in fila al confine con la Georgia (il varco di Verchnij Lars), in procinto di fuggire dal loro Paese in occasione della prima *mobilizacija* militare sottoscritta dal Governo russo nell'autunno 2022, e in seguito alla quale si diffusero numerosi casi di arruolamento forzato nelle maggiori città. L'immagine che vediamo qui funziona perché può giocare con l'enciclopedia comune del cittadino russo medio (l'aggiunta della citazione letterale dei versi di Lermontov), applicata tramite qualsivoglia accessibile programma che permetta un copia-incolla su immagine, alla foto giornalistica vista in quei giorni in migliaia di fonti-media online (e su stampa), e replicata poi ancora migliaia e migliaia di volte tramite repost sugli account dei principali social network. Il risultato è di sicuro impatto:

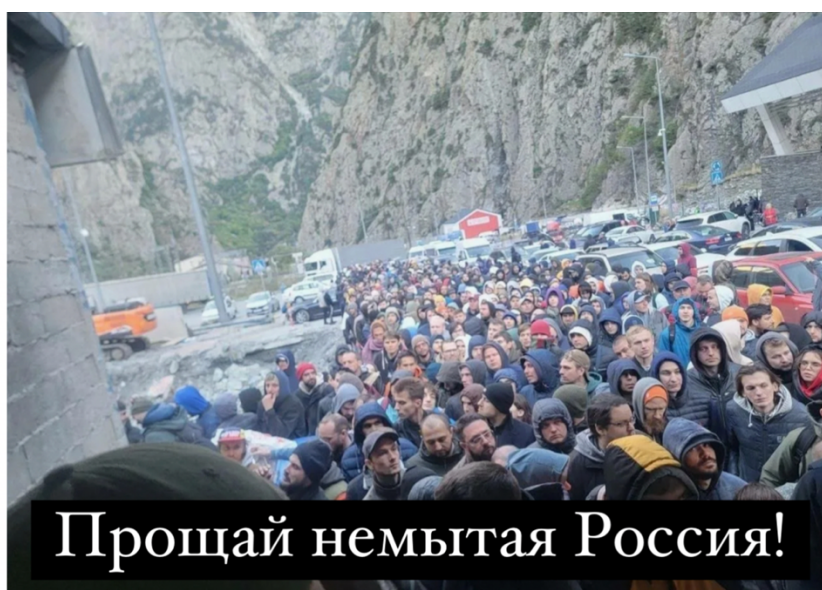


Figura 2: Meme diffuso su applicativo Telegram, 9 ottobre 2022.

Lo stesso senso, in un'altra variante ironica e polemica, è riproposto da numerosi interventi su Twitter (oggi "X"), come questo riportato di seguito e condiviso da uno dei tanti utenti in quel periodo:

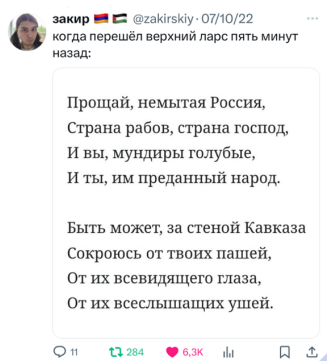


Figura 3: Post su Twitter dell'ottobre 2022 (© @zakirskiy).

Anche semplici *kartinki* (immagini, cartoline prive di parole, ma non meno cariche di senso), si sono diffuse in quei mesi, come quella che rappresenta il fotomontaggio di un mesto Lermontov (realizzato a partire dal celebre quadro del pittore Petr Zabolockij del 1837), e che raffigura Michail Jur’evič all’aeroporto, carico di zaini e valigie, e in procinto di lasciare la Russia:



Figura 4: Meme da Yandex nell’aprile 2024.

A partire da tutto questo affollamento di immagini-meme lermontoviani, diffuse a tappeto dal febbraio 2022 su vari *social network* (in particolare Instagram, Twitter e Telegram), si è scelto di approfondire ancora la questione provando ad interrogare le statistiche di *Yandex wordstat* (la funzione che rileva la frequenza di ricerca di parole e sintagmi in un determinato periodo) per verificare se questa Lermontov-moda o questa ‘viralità’ del Lermontov più deluso e ribelle fosse suffragata da un aumento delle ricerche

dicembre 2021	2146354	0,018
gennaio 2022	2188432	0,018
febbraio 2022	7709572	0,060
marzo 2022	2306387	0,019
aprile 2022	2320509	0,019

di questo stesso verso / sintagma, in un lasso di tempo preciso. In questo caso all’applicativo di *Yandex wordstat* è stato chiesto di contare quante volte ricorreva sul *Runet* la frase “proščaj nemytaja Rossija” tra dicembre 2021 e aprile 2022:

Figura 5: Ricorrenze sul *Runet* di “proščaj nemytaja Rossija”.

Come si evince dalla figura 5, è evidente che proprio nel febbraio 2022, all’indomani dell’inizio della guerra, e in coincidenza con le manifestazioni di dissenso (poi tutte represses) nei confronti dell’aggressione, vi sia stata un’impennata nella ricerca del primo

verso di questa poesia di Lermontov, in una manifestazione *sui generis* di sfogo, intima protesta o anche rielaborazione personale (e dunque, anche ‘riscrittura’, o citazione) nelle varie pagine social / spazi disponibili del web russofono.¹⁸ Come rileva Yandex, questo si è presentato poi anche a ottobre 2022 (prima *mobilizacija*), e in occasione dell’anniversario dell’aggressione russa all’Ucraina (febbraio 2023).

3. Conclusioni

Il processo di ‘memizzazione’ di un *certo* Lermontov-dissidente, con riferimento particolare al componimento *Proščaj nemytaja Rossija* è un fenomeno certo molto recente, e, legato alla contingenza geopolitica e sociale di questi ultimi tre anni, è troppo nuovo per permettere un’analisi più approfondita e più a largo raggio, ma certamente offre una risposta, forse la più immediata e nazional-popolare al quesito (ancorché retorico) riguardo alla “Russia permanente” che il presente volume vuole indagare: la lettura del classico-Lermontov che tra il 2014 e il 2022 (e negli anni immediatamente successivi), si fa di rivolta e di protesta nello spazio socioculturale liberale russo. Da qui, la possibilità di approfondirne lo studio e la divulgazione oggi anche nelle aule universitarie secondo una nuova riproposizione didattica del tema “Lermontov poeta civile” (l’autore di *Duma, Rodina, Valerik, Proščaj nemytaja...*) in realtà molto più simile al canone sovietico degli anni ’30-’50 che a quello contemporaneo russo (dove è invece preponderante nei programmi scolastici la tematica filosofico-religiosa dell’autore), anche se su basi completamente diverse rispetto ai presupposti politici del secolo scorso. La proposta è di affiancare, piuttosto che sostituire, questa nuova linea tematica ad altre opere del Nostro, che più spesso, soprattutto tra la fine degli anni ’90 e gli anni dieci del 2000, erano state riscoperte e maggiormente studiate (per lo più, in verità, in ambito universitario e non scolastico), proprio in opposizione al vecchio canone sovietico, e che si erano concentrate sul Lermontov poeta-lirico (e seduttore), colui che fu anche uno dei creatori della *svetskaja povest’* (la “prosa mondana” di stampo realistico) in letteratura russa (opere come *Demon* [*Il demone*], *Mongo* [*Mongo*], *Tambovskaja kaznačejša* [*La tesoriera di Tambov*], in prosa *Geroj našego vremeni, Knjaginja Ligojskaja* [*La principessa Ligojskaja*], il dramma *Maskarad* [*Il ballo in maschera*]). Questa nuova lettura (o rilettura) di Lermontov dissidente politico potrebbe essere avviata nelle aule integrando percorsi già collaudati (ad esempio: poeti decabristi – Lermontov – le lettere filosofiche di Čaadaev – i poeti *petraševcy*) anche con l’utilizzo di strumenti legati non solo all’ermeneutica o all’approccio storico-letterario classico, ma anche coinvolgendo rudimenti di sociologia e di scienze della comunicazione,¹⁹ con l’introduzione e l’analisi del concetto dei *meme* (e di satira

¹⁸ Fenomeni simili nell’impennata di queste ricerche sono stati riscontrati anche a gennaio 2023 (8.241.418 a fronte di 2.600.490 ricorrenze nel dicembre 2022) e a febbraio 2024 (8.613.988 a fronte di 2.033.927 ricorrenze nel gennaio 2024).

¹⁹ In presenza di docenti di materie di stampo sociologico, all’interno di un percorso multidisciplinare, e non prima del III anno di Studi in Triennale; meglio se in concomitanza di un percorso di studi di Laurea Magistrale.

politica) dei quali si è detto sopra; la didattica della letteratura, in singoli casi in cui tale metodo sia motivato, potrebbe giovare, sviluppando anche le capacità di analisi e di *visual literacy* degli studenti e delle studentesse:

These witty, accessible, and bite-sized pieces of content [the memes] have a lot of promise for inclusion in the educational environment. By utilizing memes in the classroom, teachers can take advantage of students' attitudes to be digital natives and develop a shared vocabulary that speaks to their experiences and interests (Huang 2016).²⁰

Questo potrebbe promuovere una felice sintesi culturale, in cui lo studio e l'analisi di un classico della letteratura russa, con l'approfondimento di snodi storici centrali, possa coniugarsi anche con l'analisi della ricezione contemporanea di quell'autore o di quella particolare opera (o opere), nella società russa contemporanea.

BIBLIOGRAFIA

- Andreev-Krivič, Sergej (1952), *Dva rasporjaženija Nikolaja I. Puškin. Lermontov. Gogol' // Literaturnoe nasledstvo*, 58, Moskva, Nauka.
- Bodrova, Alina, Vdovin, Aleksej (2015), *Lermontov v sovetskoj škole (1953-1991). Kanon. Ideologija. Pedagogika // Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 9: Filologija*, 5, pp. 33-49.
- Bušin, Vladimir (1989), *Strannaja sud'ba odnogo stichotvorenija // Kuban'*, 10, pp. 80-90.
- Domínguez Romero, Elena, Bobkina, Jelena (2021), *Exploring Critical and visual literacy needs in digital learning environments: The use of memes in the EFL/ESL university classroom // Thinking Skills and Creativity Journal*, 40, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1871187120302571>.
- Ejchenbaum, Boris (1961), *Stat'i o Lermontove*, Moskva-Leningrad, Izd. AN SSSR.
- El'zon, Michail (2004), *Ob avtore stichotvorenija Proščaj, nemytaja Rossija // Zvezda*, 2, pp. 206-209.
- Huang, Zeyun (2016), *An empirical study on the application of memetics to the teaching of college English writing // SHS Web of Conferences*, 25, https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/abs/2016/03/shsconf_icitce2016_01015/shsconf_icitce2016_01015.html.
- Kokorin, Andrej (2023), *Literaturnye proizvedenija v gosudarstvennyh standartach i programmach dlja srednej školy (1998-2022)*, <https://pushkinskijdom.ru/2023/06/22/novyj-dataset-literaturnye-proizvedeniya-v-gosudarstvennyh-standartah-i-programmah-dlya-sredne-j-shkoly-1998-2022-gg/>.
- Korolenko, Vladimir (1988), *Vospominanija. Stat'i. Pis'ma*, Moskva, Sovetskaja Rossija.
- Kutyreva, Aleksandra (2014), *Kto byl avtorom stichotvorenija Proščaj nemytaja Rossija? // Voprosy biografii Lermontova*, 3, pp. 274-280.

²⁰ V. anche Domínguez Romero, Bobkina (2021).

- Lermontov, Michail (1887), *Proščaj nemytaja Rossija* // *Russkaja starina*, 12, pp. 738-739.
- Lermontov, Michail (1890), *Proščaj nemytaja Rossija* // *Russkij archiv*, 11, p. 375.
- Lermontov, Michail (1979), *Sobranie sočinenij v cetyrech tt.*, t. 1, Leningrad, Nauka.
- Lermontov, Michail (1981), *Sobranie sočinenij v cetyrech tt.*, t. 4, Leningrad, Nauka.
- Lermontov, Michail (2011) *Addio Russia indetersa* // Carpi, Guido, Garzonio, Stefano (a cura di), *Lirici russi dell'Ottocento*, Roma, Carocci, p. 122.
- Lermontov, Michail (2014), *Sobranie sočinenij v cetyrech tt.*, Sankt-Peterburg, Puškinskij dom.
- Manuilov, Viktor (1964), *Letopis' žizni i tvorčestva M.Ju. Lermontova*, Moskva-Leningrad, Nauka.
- Ščegolev, Pavel (1929), *Kniga o Lermontove*, II, Leningrad, Priboj.
- Skatov, Nikolaj (2005), *Vseveden'e proroka: k 190 letiju so dnja roždenija M.Ju. Lermontova* // *Russkaja literatura*, 1, pp. 3-15.
- Sosnina, Ekaterina (a cura di) (2017a), *Problema avtorstva stichotvorenija Proščaj nemytaja Rossija s točki zrenija sovremennoj filologičeskoj nauki*, Pjatigorsk, BLG.
- Sosnina, Ekaterina (2017b), *Proščaj nemytaja Rossija. Stichi na smert' obščestvennogo byta*, Pjatigorsk, BLG.
- Tynjanov, Jurij (1929), *Archaisty i novatory*, Leningrad, Priboj.
- Venevitinov, Dmitrij (1934) *Rodina* // *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva-Leningrad, Academia, p. 84.
- Ždanov, Vladimir (1940), *Poezija v kružke Petraševcev* // *Poety Petrašaevcy*, Leningrad, Sovetskij pisatel', p. 78.

ALESSANDRA CARBONE • is an associate professor at the University of Siena. Her research focuses on Russian literature, including M.Yu. Lermontov and the reception of Vasari's *Vite* in Russia. Since 2023, she has led a Research unit within the PRIN PNRR 2022 project "Rewriting European Literatures in Stalin's Russia: Defense of European Culture or Mediation of the Regime's Ideology?", analyzing paratexts of Soviet translations of French classics in the Stalin era.

E-MAIL • alessandra.carbone@unisi.it

LA RIVOLUZIONE È UN GIOCO DA RAGAZZE!

Rileggere *Che fare?* di Nikolaj Černyševskij come romanzo femminista

Agnese ACCATTOLI

ABSTRACT • Re-reading *What Is to Be Done?* by Nikolai Chernyshevsky as a Feminist Novel. The quintessential political novel of Russian literature, the “catechism” that inspired generations of revolutionaries, Nikolai Chernyshevsky’s *What Is to Be Done?* (1863) is, above all, a story of female emancipation. The liberation of a young woman oppressed by the rules of patriarchal society is the cornerstone of the transformation of Russian society as a whole and, consequently, of the revolution. The author’s revolutionary vision is set within a utopian framework that closely aligns with the social reality of Russia in the second half of the 19th century, a period marked by profound transformations, including shifts in gender relations. The paper proposes a reinterpretation of this classic of revolutionary and philosophical Russian literature, placing feminist discourse at the center – a perspective that has never been seriously considered by critics. The article also seeks to demonstrate how the novel *What Is to Be Done?* anticipates slogans, practices, and myths of feminism in the decades that followed.

KEYWORDS • Chernyshevsky; *What is to be done?*; Feminist Revolution; The New Woman.

*Non c’è nulla di superiore a una persona,
non c’è nulla di superiore a una donna.
Nikolaj Černyševskij, *Che fare?**

1. Premessa

Nel canone dei classici della letteratura russa, il romanzo di Nikolaj Černyševskij *Čto delat’? Iz rasskazov o novych ljudjach* (*Che fare? Dai racconti sulla gente nuova*, 1863) occupa un posto singolare, alternativo alla tradizione nobile del romanzo russo ottocentesco, ma assicurato dal peso enorme che l’opera ha avuto nella società e nella storia delle idee in Russia tra XIX e XX secolo. Forse è ancora valida l’osservazione che Georgij Plechanov fece più di un secolo fa: “da quando la stampa venne introdotta in

Russia fino ai nostri giorni, mai opera stampata ebbe un successo pari al *Che fare?* di Černyševskij” (Plechanov 1958: 75).¹

In virtù di tale successo la critica ha sempre dedicato grande attenzione al testo da ogni punto di vista, sono nate aspre controversie sul valore artistico dell’opera, sono state costruite tradizioni critiche sul suo significato ideologico e tuttora il romanzo continua a suscitare interesse. Sorprende che in centocinquant’anni di tale fermento critico e nonostante l’“immensa letteratura su Černyševskij scrittore e romanziere”,² *Che fare?* sia ancora in attesa di una compiuta lettura femminista. Sorprende non solo perché la ‘questione femminile’ è centrale nel libro, ma anche perché il femminismo russo lo ha da subito riconosciuto come un testo fondativo del movimento (Stites 1978: 66 e segg.; Jukina 2007: 116-117). Sta di fatto che altre prospettive critiche hanno prevalso nella lettura dell’opera e il discorso femminista non è mai stato riconosciuto come dominante e strutturante. Questo articolo intende in parte colmare tale lacuna e, approfittando dell’invito del convegno “La Russia, permanente? Rileggere i classici russi oggi” (Catania, 2024), proporre una rilettura in chiave femminista di questo classico, un romanzo di formazione ‘rivoluzionario’ che ha orientato diverse generazioni di lettrici e lettori russi.

2. Stato dell’arte e approccio metodologico

Il discorso femminista in *Che fare?*, se non del tutto ignorato, è stato generalmente svalutato dalla critica a vantaggio di altri discorsi o addirittura svuotato secondo l’idea che il tema femminile servisse all’autore per ingannare la censura, per mascherare o criptare un messaggio politico di altro segno. Tale è stata l’interpretazione bolscevica, fortemente condizionata dalla lettura di Lenin, che aveva un’altissima considerazione del romanzo e vi leggeva una sorta di codice cifrato per l’avanguardia rivoluzionaria.³ La critica sovietica, seguendo questa traccia, ha dedicato enorme attenzione al personaggio maschile di Rachmetov, del tutto secondario e piuttosto enigmatico, nel quale si è voluto vedere il prototipo del militante comunista, e ha lasciato in ombra la protagonista assoluta dell’opera, Vera Pavlovna. Questo strabismo ermeneutico ha contagiato anche la critica occidentale di matrice marxista, non marxista e addirittura antibolscevica.⁴ Lo studio di

¹ L’affermazione risale agli anni ’90 del XIX secolo: dopo la morte di Černyševskij, Plechanov gli dedica una serie di articoli pubblicati prima all’estero e poi in Russia nel 1910 nel V tomo della sua opera.

² L’espressione è di Franco Venturi (2021: 337, nota 135).

³ La vulgata che vuole Lenin lettore entusiasta ed esegeta del romanzo risale in parte alle memorie di Nadežda Krupskaja e in parte a una testimonianza di Nikolaj Valentinov su una conversazione avvenuta tra lui, Lenin e Vaclav Vorovskij a Ginevra nel 1904 (Valentinov 1951, 1953).

⁴ Solo per fare un esempio italiano, Franco Venturi, che dedica una parte importante della sua opera sul populismo russo a Černyševskij, ma al romanzo solo un paio di pagine, non fa alcun cenno alla protagonista e non scrive mai le parole ‘donna’ o ‘femminile’, tuttavia osserva: “Uno dei personaggi, possiamo dire l’eroe del romanzo, era già una tipica figura di rivoluzionario di quegli anni, l’uomo per cui i problemi della vita non sono risolti in funzione d’una affermazione di libertà personale, ma in funzione del compito che lo attende, della sua pericolosa e radicale opposizione all’assolutismo” (Venturi 2021: 314-315). Vedi anche

Irina Paperno *Chernyshevsky and the Age of Realism: A Study in the Semiotics of Behavior* (1988), fondamentale per la rilettura del romanzo in chiave non politica, ha attribuito al discorso femminista una funzione soprattutto simbolica. Il dibattito postsovietico, che ridimensiona il messaggio politico di Černyševskij interpretandolo come proposta di una rivoluzione non violenta e principalmente morale, ha continuato a ignorare il tema (Droz 2001; Kantor 2016; Demčenko 2015, 2019; Prokudin 2022a, 2022b). Parafrasando Plechanov possiamo affermare che mai opera stampata in Russia fu più fraintesa.

Recentemente alcune voci critiche hanno cominciato a riconoscere nel romanzo anche il discorso più palese, quello che risuona in ogni pagina e che risponde alla domanda del titolo con la proposta di una rivoluzione femminista (Wurl 2020; Stuhr-Rommereim, Jarris 2020; Eakin Moss 2019; Sobol 2009). Allineandomi a questa lettura, specifico che qui ai concetti di ‘femminismo’ e ‘pensiero o discorso femminista’ si dà un’interpretazione ampia che può comprendere, seguendo una nota definizione, “sia un’ideologia che un movimento per un cambiamento sociopolitico basato sull’analisi critica del privilegio maschile e della subordinazione delle donne in una determinata società” (Offen 1988: 151),⁵ senza sottovalutare il rischio di ricorrere a una terminologia anacronistica per l’epoca di Černyševskij.⁶ Il suo discorso va infatti riferito al periodo iniziale della cosiddetta prima ondata del femminismo, una fase di intenso dibattito sulla ‘questione femminile’, quando in Russia cominciava a formarsi un pensiero critico, ma non esisteva ancora una vera e propria azione politica (vedi tra gli altri Stites 1978; Jukina 2007; Wood 2009).

Per la stessa ragione, non credo sia corretto dal punto di vista metodologico tentare di far aderire il pensiero di Černyševskij a una teoria femminista specifica.⁷ Piuttosto, dando per note gran parte delle circostanze di contesto, metterò in luce alcuni passaggi significativi del testo dal punto di vista del suo messaggio a favore della liberazione delle donne, facendo ricorso anche a categorie della critica femminista per mostrare come *Che fare?* anticipi parole d’ordine, pratiche e mitologie del pensiero femminista dei decenni successivi.

il parere di Vladimir Kantor sull’allineamento al giudizio leniniano della critica russa emigrata (Kantor 2016: 309, 489).

⁵ La traduzione è mia, A.A. Karen Offen offre anche una definizione di ‘femminista’ applicabile senza problemi al profilo di Nikolaj Černyševskij: “I would consider as feminist any persons, female or male, whose ideas and actions (insofar as they can be documented) show them to meet three criteria: (1) they recognize the validity of women’s own interpretations of their lived experience and needs and acknowledge the values women claim publicly as their own (as distinct from an aesthetic ideal of womanhood invented by men) in assessing their status in society relative to men; (2) they exhibit consciousness of, discomfort at, or even anger over institutionalized injustice (or inequity) toward women as a group by men as a group in a given society; and (3) they advocate the elimination of that injustice by challenging, through efforts to alter prevailing ideas and/or social institutions and practices, the coercive power, force, or authority that upholds male prerogatives in that particular culture” (1988: 152).

⁶ “L’anacronismo insito nel fatto di parlare di ‘femminismo’ o di ‘femministe’ per i periodi precedenti agli ultimi cento anni, dato che nessuna delle due parole esisteva prima di allora” (Cott 1991: 92).

⁷ Sebbene mi sembri condivisibile l’opinione di Helen Stuhr-Rommereim e Mari Jarris che vedono in Černyševskij un precursore del femminismo radicale.

3. Coscienza di ‘classe sessuale’

La prima metà del romanzo *Che fare?* è dedicata alla descrizione della vita della protagonista, la diciottenne Vera Pavlovna, e ai suoi tentativi di sottrarsi al matrimonio di convenienza che la sua famiglia vorrebbe imporle. Per Vera, una ragazza povera della piccola borghesia di Pietroburgo, l'unica via d'uscita dignitosa al matrimonio combinato dalla madre è un matrimonio fittizio (*fiktivnyj brak*) combinato da lei stessa con un ‘uomo nuovo’, un giovane medico che le propone, senza chiederle nulla in cambio, di salvarla dalla trappola patriarcale in cui è rinchiusa.

Questa lunga parte di testo serve a problematizzare la condizione in cui vivevano molte donne in Russia, in particolare le più vicine alla classe socioculturale dell'autore (e delle sue lettrici), un emergente ceto medio alfabetizzato e urbanizzato del quale facevano parte donne di estrazioni diverse, ma non le contadine né le nobili, che fino ad allora erano state le protagoniste preferite dei romanzieri. Le contadine vivevano la condizione di gran lunga più drammatica nell'‘ordine di genere’ vigente in Russia, tuttavia condividevano con le borghesi e anche con le nobildonne uno stato di minorità e assoggettamento al mondo maschile trasversale a tutte le classi sociali.⁸ Černyševskij racconta una storia di formazione il cui fulcro è la coscienza di appartenere a questa ‘classe’ tra le classi, oppressa in base al sesso. Il concetto è stato efficacemente formulato dalla femminista marxista Shulamith Firestone con la categoria di ‘classe sessuale’, un'appartenenza che precede quella della classe sociale, poiché il dominio maschile precede il dominio capitalistico (Firestone 1970). Senza naturalmente ricorrere a questo linguaggio, il romanzo di Černyševskij suggerisce una rivoluzione antipatriarcale che anticipi e inglobi la rivoluzione anticapitalista, precorrendo così il pensiero radicale della seconda ondata del femminismo: “occorrerà una rivoluzione sessuale molto più vasta di una rivoluzione socialista, e che la comprenda, per sradicare veramente tutti i sistemi di classe” (Firestone 1971: 25).

La descrizione minuziosa e realistica della condizione femminile della piccola e media borghesia urbana, esemplificata non solo nell'esperienza di Vera Pavlovna ma anche in quella di diverse altre figure, come istituttrici, governanti, operaie, prostitute e *demi-mondaines*, ci autorizza a indirizzare la domanda del titolo (“che fare?”) in primo luogo alla soluzione dell'oppressione della donna nella società russa. Che il pensiero dell'autore sia rivolto innanzitutto e in modo non solo esplicito ma anche specifico a un antagonismo tra i sessi (o classi sessuali) è accertato dal fatto che la posizione delle donne è accostata a quella dei ‘poveri’, ma da essa anche nettamente distinta, poiché – come spiega a Vera il suo amico Lopuchov – si può smettere di essere poveri, ma non si può smettere di essere donne. Quando Vera afferma che tutte le donne vorrebbero essere uomini, Lopuchov le risponde:

Vedete, dunque, se le donne non sono da compatire! Voi fate compassione proprio quanto i poveri. [...] Io sono del tutto d'accordo con il desiderio dei poveri che non ci

⁸ Si fa riferimento al concetto di ‘ordine di genere’ come è stato formulato dalla sociologa australiana Raewyn Connell (1987).

siano al mondo più poveri, anche perché se ne occuperà la mia *fidanzata*. Ma non sono d'accordo con il desiderio delle donne che al mondo non ci siano più donne, perché questo desiderio è irrealizzabile: quello che è impossibile non l'accetto. Invece, ho un altro desiderio: vorrei che le donne facessero amicizia con la mia *fidanzata*, lei avrà cura di loro, come di molte altre cose, di tutto. Se le diventassero amiche, non avrei più motivo di compatirle.⁹

La 'fidanzata' evocata è la personificazione della rivoluzione. Tuttavia la fidanzata di Lopuchov nella realtà sarà presto Vera, quindi tra le due figure c'è una sovrapposizione (donna=rivoluzione). Secondo la 'gente nuova' l'amicizia tra le donne e la 'fidanzata', ovvero la rivoluzione femminista, porterà vantaggi non solo alla donna, ma all'umanità intera: "Che mente infallibile, robusta, perspicace la natura ha donato alla donna! E la società non ne trae alcun profitto, anzi la respinge, la schiaccia, mentre la storia dell'Umanità sarebbe progredita dieci volte più velocemente, se questa mente, invece di essere respinta e annientata, avesse *agito*" (552).¹⁰

La 'gente nuova' crede in questa rivoluzione e la sperimenta applicando regole di vita inedite, come i matrimoni fittizi, capaci di far saltare i meccanismi dell'oppressione patriarcale. Il primo passo delle donne per 'agire' e impegnarsi nella costruzione della 'vita nuova' è la consapevolezza di appartenere a un'umanità subordinata e oppressa. Nel primo dei quattro sogni di Vera la subordinazione è rappresentata dal sotterraneo nel quale la ragazza è rinchiusa, e dove sono prigioniera molte altre donne:

Sogna di essere rinchiusa in un sotterraneo buio e umido. Di colpo poi la porta si apre e Veročka si ritrova in un campo, corre sfrenata in lungo e in largo e pensa: "Come mai non sono morta nel sotterraneo? È perché non avevo mai visto il campo. Se l'avessi visto, sarei morta nel sotterraneo" [...] E Veročka cammina per la città: ecco un sotterraneo... dentro sono rinchiusi delle ragazze. Veročka sfiora la serratura, la serratura scompare: "Venite". Loro escono. Ed ecco una stanza, all'interno sono distese delle ragazze, colpite dalla paralisi: "Alzatevi". Loro si alzano, camminano, e si ritrovano tutte di nuovo sul campo, corrono, scavallano... (128-129).

La nuova consapevolezza è già di per sé capacità di movimento e di azione, infatti è descritta come guarigione dalla paralisi: "Come ho fatto a sopportare la paralisi? È perché sono nata paralizzata, non sapevo come si cammina e si corre. Ma se l'avessi saputo, non l'avrei sopportata" (128). La donna vittima di oppressione secolare diventa 'donna nuova' quando prende coscienza della propria condizione, quando comincia a credere nella propria liberazione: "Adesso so che uscirò dal sotterraneo e sarò libera" (154).

⁹ Il corsivo è mio, A.A.. I brani citati dal romanzo sono riportati nella recente traduzione di Mirco Gallenzi (Černyševskij 2022: 85). Per questa edizione, la terza in lingua italiana, il testo russo di riferimento è *Čto delat'?* *Iz rasskazov o novych ljudjach* (in Černyševskij 1939). Qui propongo in alternativa per l'espressione *novye ljudi* la traduzione 'gente nuova', più neutra e più aderente al testo russo rispetto a 'uomini nuovi'. D'ora in avanti le pagine del testo italiano saranno indicate alla fine della citazione tra parentesi.

¹⁰ Il corsivo è mio, A.A..

4. La 'donna nuova' al lavoro

Il percorso di crescita e formazione della 'donna nuova' prosegue con la liberazione dalla famiglia d'origine, che può avvenire grazie alla complicità con l' 'uomo nuovo' tramite un matrimonio fittizio; ma in seguito avviene anche la liberazione dal marito, resa possibile dall'approdo all'istruzione e al lavoro; solo quando la donna è davvero consapevole, libera e indipendente, può scegliere chi amare. Questo percorso individuale si fa via via collettivo grazie al sostegno reciproco tra donne e alla socializzazione del lavoro, che porterà alla costruzione di una società rinnovata nella quale i singoli saranno felici in armonia con la collettività. Tutto il romanzo deve essere letto come l'esemplificazione narrativa di questo processo utopico che può certamente essere simbolo e motore di altre liberazioni, ma è principalmente una rivoluzione femminista.

A segnare la tappa dell'emancipazione dall'uomo è in primo luogo il lavoro. La 'donna nuova' come l' 'uomo nuovo' è una persona operosa: con pochissimi mezzi Vera crea una sartoria coinvolgendo altre ragazze e organizzando il lavoro in forma cooperativa. La struttura non gerarchica del suo laboratorio e la condivisione del progetto con le colleghe rendono il lavoro piacevole e redditizio. La piccola squadra iniziale diventa una vera e propria comunità: "dopo circa un anno e mezzo quasi tutte le ragazze alloggiavano ormai in un'unica grande abitazione, avevano vitto comune, facevano provviste di viveri con lo stesso sistema adottato nelle grandi aziende. Metà delle ragazze erano persone sole" (218-219). La convivenza si allarga presto a vecchi, bambini, adolescenti, ciascuno con compiti precisi all'interno della casa: "Quasi tutte le signore anziane e i tre vecchi che abitavano nell'appartamento-laboratorio si occupavano della cucina e delle altre faccende domestiche, per la qual cosa, naturalmente, erano retribuiti con una paga" (219).

L'istruzione e i divertimenti hanno un ruolo importante in questa comune, che arriva a contare più di cinquanta membri. Vera educa nei suoi principi le sue collaboratrici, finché il laboratorio "non si trasforma in un liceo di tutte le materie possibili" con il contributo degli amici e dei parenti più istruiti (221). È così che Vera realizza la visione del primo sogno e libera tante altre ragazze dal 'sotterraneo' facendo di loro delle 'donne nuove'. Il romanzo sembra suggerire che le donne, come soggetti di recente liberazione, siano più adatte a costruire un nucleo sociale su basi nuove e a preservare l'equilibrio e la parità in base a regole, strumenti e saperi condivisi, mentre gli uomini dovrebbero avere un ruolo di supporto.

La comune fondata sul lavoro cooperativo femminile prefigura l'utopia socialista cui tende tutto il romanzo e Vera (che in russo significa "fede") è la donna-messia che ha il compito di cominciare a fondare una 'vita nuova' di parità, pace e prosperità.

5. La libertà di scelta e l'eros alato

Se il lavoro svincola Vera dalla dipendenza materiale dal marito Lopuchov, a svincolarla dal legame sentimentale con l'uomo del quale si credeva innamorata è un sentimento inatteso per un altro 'uomo nuovo', Kirsanov. La triangolazione amorosa permette all'autore di mostrare i criteri di giudizio e di comportamento esemplari della 'gente nuova': bandita ogni rivalità o gelosia, gli 'uomini nuovi' si organizzano per il bene

comune, lasciando la donna libera di amare la persona che desidera. Lopuchov esce di scena simulando il suicidio e lasciando spazio all'altro, che sa di essere ricambiato perché informato dal marito stesso.

Ma il triangolo amoroso ha anche un'altra funzione: mostrare le conseguenze negative causate dalla mancanza di libertà che la donna patisce nella società, in particolare nella scelta dell'uomo da sposare. La necessità che Vera sposi due uomini non è dettata da capriccio o da una predilezione di Černyševskij per il *ménage a trois* come forma alternativa di relazione, ma dalla posizione svantaggiata della ragazza nel suo contesto sociale: in primo luogo dipende dall'urgenza del matrimonio fittizio inscenato per liberarla, in secondo luogo dalla totale inesperienza della vita sentimentale ed erotica cui l'educazione patriarcale condanna tutte le giovani in età da marito, lasciandole prive degli strumenti per scegliere la persona giusta, anche nel caso fortunato in cui ne abbia la possibilità. Le conseguenze di questa educazione discriminatoria sono messe in luce verso la fine del romanzo dal personaggio di Charles Beaumont, che in realtà è Lopuchov redivivo, il quale, prima di sposare Ekaterina, è comprensibilmente preoccupato che la sua nuova amata sia ben consapevole della scelta che sta per fare. Ma il problema è segnalato non appena si presenta l'ipotesi della triangolazione: "Vera Pavlovna vede davanti a sé Lopuchov e Kirsanov. Prima non aveva possibilità di scelta. Adesso ce l'ha" (246).

Černyševskij rompe così provocatoriamente sia con i canoni del romanzo d'amore, sia con la moralità patriarcale, smascherando l'ipocrisia di una serie di comportamenti codificati, dal baciamento al matrimonio, e proponendone di alternativi. Il matrimonio è denunciato come istituzione immorale e oppressiva, soprattutto, ma non solo, per la donna; quindi è giusto interromperlo se la donna lo desidera, in virtù della sua condizione di svantaggio; i temi sessuali sono trattati in termini espliciti dal punto di vista sia maschile che femminile; sono normalizzati non solo i matrimoni fittizi, ma anche coppie caste, uomini che rifiutano il sesso, mariti non gelosi, donne che lavorano, convivenze tra donne e tra coppie. La nuova moralità apre a nuove opportunità e disegna nuove strutture familiari, legami basati su sentimenti autentici, non necessariamente corrispondenti al cliché dell' 'amore romantico' o, come avrebbe detto Aleksandra Kollontaj, dell' 'amore borghese'.

La femminista sovietica nel 1923 delinea il legame tra morale e amore nel mondo borghese: "la morale borghese mantiene sempre l'amore in un ambito strettamente limitato. L'amore non è legittimo che in vista del matrimonio. Al di fuori del matrimonio legale, l'amore è immorale" (Kollontaj 2008: 50). In effetti l'amore propugnato in *Che fare?*, un sentimento svincolato dall'interesse economico, dal legame coniugale e da finalità procreative, somiglia straordinariamente all'amore 'multiforme' che diversi decenni dopo Kollontaj definisce 'eros alato':

Se, nei rapporti d'amore, la passione cieca, assorbente, esigente, perde vigore, se il sentimento di proprietà ed il desiderio egoista di vincolare a sé 'per sempre' l'essere amato deperiscono, se la prepotenza maschile e la mostruosa rinuncia della donna al proprio io scompaiono, si assisterà allo sviluppo di altri preziosi aspetti dell'amore: il rafforzamento del rispetto della personalità dell'altro, la attitudine a prendere in considerazione i suoi diritti, lo sviluppo della comprensione reciproca, la crescita del-

l'aspirazione ad esprimere l'amore non solo con i baci e le carezze, ma anche con l'azione congiunta, con l'unità delle volontà, con la comune opera creativa (Kollontaj 2008: 70).

L'amore di nuova concezione nel romanzo di Černyševskij è anche passione politica, è il collante della coppia e della società del futuro. Lo scrittore prova a immaginare questa società nel famoso quarto sogno di Vera, un percorso attraverso una retrospettiva storica di concezione femminista che culmina nel regno dell'amore. La dea-regina Parità mostra alla protagonista la Nuova Russia, una terra lussureggiante coltivata con modernissime tecnologie, dove in splendidi falansteri in stile Crystal Palace centinaia di donne e uomini di tutte le età vivranno in armonia, lavorando poco e godendo molto, in un'atmosfera permeata di erotismo. Aleksandra Kollontaj, che come tutte le rivoluzionarie russe della sua generazione si era formata su *Che fare?*, vagheggia la medesima visione: "In questa società nuova, collettivista sul piano spirituale ed emozionale, Eros occuperà, sullo sfondo di una gioiosa unità e fratellanza tra tutti i membri del collettivo, un posto d'onore, come sentimento destinato a decuplicare la gioia degli uomini" (Kollontaj 2008: 66).¹¹

6. Soggettivazione: dalla questione alla causa femminile

Il romanzo di Černyševskij si inserisce nella storia del nascente femminismo russo nel momento cruciale del passaggio dalla teoria alla pratica, dando un fortissimo impulso, grazie al suo successo e alla radicalità del suo messaggio, alla causa femminile. La 'questione femminile' (*ženskij vopros*) nella società russa intorno alla metà del XIX secolo era oggetto di un dibattito pubblico ampio ed estremamente vivace, principalmente maschile e non privo di ambiguità (Jukina 2007; Rosenholm 1999; Wood 2009). È noto che la percezione di Černyševskij della questione fosse debitrice dei romanzi di George Sand, allora molto letti in Russia (e citati in *Che fare?*), e in particolare del suo *Jacques*, e delle idee espresse sulle riviste da commentatori ed esperti, come Michail Michajlov, Marija Vernadskaja, Dmitrij Pisarev, Julij Žukovskij (Jukina 2007; Paperno 1988; Pustarnakova 2013). Perché nella società maturassero le condizioni di una rivoluzione radicale dei costumi in chiave femminista era necessario che il *ženskij vopros* si trasformasse da tema di conversazione e di dibattito giornalistico a *ženskoe delo*, ovvero in azione, causa comune, cui prendessero parte attive donne e uomini insieme.

Il passaggio da 'questione' ad 'azione' si esplicita nell'intreccio del romanzo quando la protagonista, risolti tutti i suoi problemi economici e sentimentali, è ancora insoddisfatta e si rende conto che tra lei e suo marito esiste una "differenza offensiva" (427). Ma non si tratta della differenza biologica, che entrambi considerano a favore della donna nella società 'postrivoluzionaria' del futuro:

¹¹ Tra l'altro l'autrice cita il romanzo di Černyševskij nel suo *Dorogu krylatomu Erosu! (Pis'mo k trudjaščejšja molodeži)* (*Largo all'eros alato! Lettera alla gioventù lavoratrice*, 1923) da cui sono tratti questi brani.

Noi due abbiamo spesso sostenuto che la conformazione fisica di una donna forse è anche superiore a quella di un uomo, che per questo la donna magari costringerà l'uomo a occupare un posto di secondo piano nella sfera intellettuale, quando finirà il dominio della forza bruta... Entrambi abbiamo dedotto questa probabilità dall'osservazione della vita, dal momento che si incontrano più donne che uomini intelligenti per natura (429).

Quella che offende Vera è una differenza sociale nelle possibilità professionali concesse alle donne, poiché al di fuori della famiglia “per tradizione ci sono chiuse le strade dell'attività indipendente” (441). Vera sente la necessità di un impegno costante che la gratifichi dal punto di vista intellettuale e corrisponda ai suoi ideali politici, capisce che per essere davvero felice “c'è bisogno di una causa (*delo*) personale, è indispensabile un'attività (*delo*) da cui dipenda la propria vita, un'attività che per me personalmente, per il mio stile di vita, per i miei mezzi di vita, per tutta la mia condizione esistenziale, per tutto il mio destino sia più importante dei miei trasporti passionali” (435). Vera sa cosa fare (*čto delat'*): decide di studiare medicina anche perché “sarebbe importantissimo se apparissero, finalmente, donne-medico. Sarebbero molto utili a tutto il genere femminile” (441).

In questo snodo narrativo la protagonista fa proprio il principio dell'egoismo razionale di matrice feuerbachiana, che guida il comportamento della ‘gente nuova’: la soddisfazione di bisogni, desideri, obiettivi individuali si ottiene in modo più efficiente se si cerca il bene collettivo. La coloritura femminista dell'egoismo razionale sta nella necessità delle donne di agire per sé, per i propri obiettivi, come soggetti, e non come oggetti dell'attenzione o dell'aiuto maschile. Quando Vera spiega a Kirsanov di volersi dedicare a una nuova attività che la coinvolga completamente, per mettersi nelle stesse condizioni di un uomo, lui ammette: “Non me ne ero reso conto! Sì, Veročka, nessuno può pensare al posto del diretto interessato. Chi vuole stare bene pensi a se stesso, si preoccupi di se stesso, nessuno può fare le veci di un altro” (436).

Il passaggio da ‘questione’ a ‘causa/azione’ è anche dunque un passaggio della donna da oggetto di un discorso maschile a soggetto che ‘agisce’ per sé e crea un nuovo discorso. Nei termini della soggettivazione foucaultiana, il romanzo di Černyševskij suggerisce alle donne una serie di tecniche del ‘rapporto a sé’ che le portino a riconoscersi come soggetti e quindi a liberarsi, ma va anche oltre, mostrando la necessità di mantenere operante la libertà ottenuta, che è sempre minacciata, con pratiche di libertà: “La liberazione apre un campo per dei nuovi rapporti di potere, che vanno controllati con le pratiche di libertà” (Foucault 2006: 236).

7. Pratiche di libertà: una stanza tutta per Vera

Che fare? invita la ‘donna nuova’ a considerare la libertà ottenuta un diritto da difendere a lungo termine contro le insidie più subdole del discorso patriarcale. Per non cedere terreno ai ruoli imposti dal codice che la vuole custode della casa e dei figli, Vera deve salvaguardare il proprio spazio dentro casa, nella convivenza con il marito:

Primo, avremo due camere, la tua e la mia, e una terza stanza in cui prenderemo il tè, pranzeremo, accoglieremo gli ospiti, che verranno a trovare tutti e due, e non solo te o

me. Secondo, non mi permetterò di entrare in camera tua, per non seccarti. [...] Terzo, io non avrò il diritto di chiederti nulla, caro. Se avrai voglia o bisogno di dirmi qualcosa riguardo ai tuoi affari, sarai tu a parlarmi per primo. E idem viceversa. Ecco tre regole (150).

Lo spazio dell'intimità inviolabile, dunque, non è solo fisico, ma anche mentale, ed è significativo che sia proposto da Vera sul modello di rispetto che esiste tra il marito e il suo migliore amico, un rapporto tra pari. Vera aggiunge: "Non ho queste idee solo io, caro: la pensano alla stessa maniera anche molte ragazze e giovani donne, altrettanto semplici come me. Solo che loro non si possono confidare con i fidanzati o i mariti. Sanno bene come verrebbero considerate in quel caso: persone immorali" (152).

Lo stesso schema abitativo 'immorale' è mantenuto anche nel matrimonio successivo di Vera e perfino quando convivono in appartamenti comunicanti le due coppie ricombinate dei protagonisti. In questa sorta di famiglia allargata, la maggiore intimità è tra le due donne: "le porte che collegano le loro sale da ricevimento in genere sono chiuse, mentre rimane sempre aperta soltanto la porta tra le camere di Vera Pavlovna e Katerina Vasil'evna" (558). Il fatto che spesso e volentieri i personaggi decidano di aprire le porte che separano le stanze è una prova dell'armonia della loro convivenza, ma non significa che la necessità della riservatezza e delle stanze neutre sia venuta meno. All'insistenza della perimetrazione dello spazio delle donne come pratica di libertà corrisponde la quasi totale assenza dei figli in questo spazio, tanto che il romanzo è stato accusato di nascondere un messaggio antiprocreativo (Matich 2005: 22-23).

In questo modo Černyševskij divulga idee che anticipano uno dei simboli del pensiero femminista della prima ondata, quella stanza tutta per sé (*A Room of One's Own*, 1929) che Virginia Woolf settanta anni dopo individua come la condizione necessaria alla donna per sottrarsi ai suoi presunti obblighi domestici, dedicarsi alla vita creativa e diventare una persona indipendente.¹²

8. Conclusioni

È stata proposta solo una selezione dei temi femministi in *Che fare?* per invitare a riconsiderarne la centralità nel romanzo. Se ne potrebbero analizzare molti altri fino a mostrare come questo discorso sia pervasivo nel testo e costituisca non solo l'anima dell'intreccio, l'amalgama delle tante suggestioni filosofiche e culturali sottostanti, ma anche il messaggio politico più urgente da affidare al pubblico. Un messaggio che è arrivato a destinazione: moltissime ragazze dopo la pubblicazione del romanzo hanno seguito l'esempio di Vera Pavlovna, hanno cominciato a lasciare le famiglie, a contrarre matrimoni fittizi, a vivere in comuni, ad aprire laboratori e cooperative, a studiare medicina. Il mito di Vera ha trasformato così la quotidianità e la società russa.

¹² Sara Sermini ipotizza che Woolf possa essersi ispirata direttamente al romanzo di Černyševskij, conosciuto forse per il tramite di Constance Garnett (Sermini 2019: 63-81).

Sarebbe importante illuminare con gli strumenti della critica letteraria l'intero tracciato del discorso femminista nel romanzo di Černyševskij, che ancora oggi ne costituisce il messaggio più autenticamente rivoluzionario.

BIBLIOGRAFIA

- Černyševskij, Nikolaj (2022), *Che fare? Dai racconti sugli uomini nuovi*, trad. di Mirco Gallenzi, Milano, Mondadori.
- Černyševskij, Nikolaj (1939), *Čto delat'?* *Iz rasskazov o novych ljudjach // Polnoe sobranie sočinenij v pjatnadcati tt.*, t. 11, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Chudožestvennaja literatura".
- Connell, Raewyn (1987), *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*, Cambridge, Polity Press.
- Cott, Nancy (1991), *Cosa c'è in un nome? Come ampliare il vocabolario della storia delle donne // Memoria*, 31, pp. 92-113.
- Demčenko, Adol'f (2015), *N. G. Černyševskij. Naučnaja biografija (1828-1858)*, Moskva-Sankt-Peterburg, Petroglif.
- Demčenko, Adol'f (2019), *N. G. Černyševskij. Naučnaja biografija (1859-1889)*, Moskva, ROSSPEN.
- Drozd, Andrew Michael (2001), *Chernyshevskii's What is to be done?: a reevaluation*, Evanston, Ill., Northwestern University Press.
- Eakin Moss, Anne (2019), *Only Among Women: Philosophies of Community in the Russian and Soviet Imagination, 1860-1940*, Evanston, Ill., Northwestern University Press.
- Firestone, Shulamith (1970), *The Dialectic of Sex. The case for Feminist Revolution*, New York, William Morrow and Company.
- Firestone, Shulamith (1971), *La dialettica dei sessi. Autoritarismo maschile e società tardocapitalistica*, trad. di Lucia Personemi, Bologna, Guaraldi.
- Foucault, Michel (2006), *L'etica della cura di sé come pratica di libertà // Id., Antologia. L'impazienza della libertà*, Milano, Feltrinelli.
- Jukina, Irina (2007), *Russkij feminizm kak vyzov sovremennosti*, Sankt-Peterburg, Aletejja.
- Kantor, Vladimir (2016), *"Srublennoe drevo žizni", Sud'ba Nikolaja Černyševskogo*, Moskva-Sankt-Peterburg, Centr gumanitarnych iniciativ.
- Kollontaj, Aleksandra (2008), *Largo all'eros alato!*, trad. di Claudio Fracassi, Genova, Il Melangolo.
- Match, Olga (2005), *Erotic Utopia. The Decadent Imagination in Russia's Fin-de-Siècle*, Madison, WI, University of Wisconsin Press.
- Offen, Karen (1988), *Defining Feminism: A Comparative Historical Approach // Signs*, Autumn, 14, 1, pp. 119-157.
- Paperno, Irina (1988), *Chernyshevsky and the Age of Realism: A Study in the Semiotics of Behavior*, Stanford, California, Stanford University Press.
- Plechanov, Georgij (1958), *Literatura i estetika*, 2, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
- Prokudin, Boris (2022a), *Obščestvennyj ideal v romane N.G. Černyševskogo "Čto delat'?"*. *Stat'ja pervaja // Vestnik Movskovskogo universiteta. Serija 12: Političeskie nauki*, 2, pp. 107-128.
- Prokudin, Boris (2022b), *Obščestvennyj ideal v romane N.G. Černyševskogo "Čto delat'?"*. *Stat'ja vtoraja // Vestnik Movskovskogo universiteta. Serija 12: Političeskie nauki*, 3, pp. 74-95.
- Pustarnakova, Dar'ja (2013), *Ženskij vopros na stranicach russkich žurnalov vtoroj poloviny XIX veka // Kul'turnaja žizn' Juga Rossii*, 1, pp. 85-87.

- Rosenholm, Arja (1999), *Gendering Awakening: Femininity and the Russian Woman Question of the 1860s*, Dissertation, Helsinki, Aleksanteri-instituutti, University of Helsinki.
- Sermini, Sara (2019), *Che fare? Narrazione dei margini e margini di narrazione nella scrittura delle donne // Narrativa*, 44, pp. 63-81.
- Sobol, Valeria (2009), *Febris erotica. Lovesickness in the Russian Literary Imagination*, University of Washington Press.
- Stajts, Ričard (2004), *Ženskoe osvoboditel'noe dviženie v Rossii: Feminizm, nihilizm i bolševizm. 1860-1930*, Moskva, ROSSPEN.
- Stites, Richard (1978), *The Women's Liberation Movement in Russia. Feminism, Nihilism, and Bolshevism. 1860-1930*, Princeton, Princeton University Press.
- Stuhr-Rommereim, Helen, Jarris, Mari (2020), *Nikolai Chernyshevsky's What Is to Be Done? and the Prehistory of International Marxist Feminism // Feminist German Studies*, 36, 1, pp. 166-192.
- Valentinov, Nikolaj (1951), *Černyševskij i Lenin // Novyj žurnal*, 26-27.
- Valentinov, Nikolaj (1953), *Vstreči s Leninym*, N'ju-Jork, Izd.-vo im. Čechova.
- Venturi, Franco (2021), *Il populismo russo: Herzen, Bakunin, Černyševskij. Vol. I*, Sesto San Giovanni, Mimesis.
- Wood, Elizabeth A. (2009), *The Woman Question in Russia: Contradictions and Ambivalence // Gleason, Abbott (ed.), A Companion to Russian History*, Blackwell Publishing Ltd, pp. 353-367.
- Wurl, Ruth (2020), *Writing Women: Gender, Alterity, and Representation in Russian Realism*, Thesis Ph.D. Stanford University.

AGNESE ACCATTOLI • Roma Tre University. Research interests: 19th and 20th century Russian literature, history of Italian-Russian relations, Russian emigration. In recent years, she has edited numerous entries for the encyclopedia *The Russian Presence in Italy in the First Half of the 20th Century* (Moscow, 2019), translated the memoirs of Vera Aleksandrova (Milan, 2021); she is co-editor of the miscellanies “20/Venti” on Russian/Soviet culture of the 1920s (Rome 2022, 2024, 2026); and has written on the new wave of Russian emigration.

E-MAIL • agnese.accattoli@uniroma3.it

*INaSI SCORREVANO
IN GRANDE QUANTITÀ*

GOGOL' PRE-CLASSICO

Due casi di ricezione

Damiano REBECCHINI

ABSTRACT • Pre-classical Gogol, Two Cases of Reception. In this article, we analyse the impact Gogol's work had in two different social groups and at different historical stages before it became a classic. At first, we will look at the success of Gogol's work in the court of Nicholas I in the mid-1830s, before contemporary critics made him a 'classic.' Then we will look at his fortune in the peasant world at the end of the 19th century, when Gogol was still unknown to most of the popular readers and his works circulated mostly anonymously. The idea I would like to bring out from these cases is that the concept of the classic, before the creation of a national school system, has a different development and temporality depending on the social groups in which an author circulates. Furthermore, a text by a non-canonised author stimulates in readers a quite different aesthetic and ideological response to that elicited once it has become a classic, highlighting different stylistic and conceptual aspects of the work itself.

KEYWORDS • Gogol; Reception; Court culture; Popular culture; Peasants.

1. Gogol' pre-classico alla corte di Nicola I

La critica ha spesso sottolineato l'importanza delle recensioni di Vissarion Belinskij alle opere di Gogol' nel forgiare la fama dello scrittore come classico della letteratura russa. Già nell'articolo *O russkoj povesti i povestjach g. Gogolja (Sul racconto russo e i racconti del sig. Gogol')* del 1835 il giovane critico lo definisce il "capo" della nuova letteratura e sostiene che grazie al suo talento Gogol' stava prendendo il posto di Puškin nel pantheon letterario russo. Sono tuttavia i suoi articoli su *Revizor (L'ispettore generale)* e *Mertvyje duši (Le anime morte)* fra la fine degli anni '30 e inizio anni '40 dell'800 che sanciscono definitivamente la fama di Gogol' come classico della letteratura russa e impongono un'interpretazione divenuta canonica della sua opera. Ma come veniva interpretata l'opera di Gogol' prima che Belinskij facesse di lui un classico e prima che il sistema scolastico russo lo canonizzasse in quanto tale?

Poco noto è il ruolo avuto da Vasilij Žukovkij e Petr Pletnev nel promuovere la fama dell'autore proveniente dall'Ucraina nelle alte sfere della società russa contemporanea a metà degli anni '30 dell'800. Sin dall'uscita delle prime raccolte di racconti Žukovkij e

Pletnev riconoscono il talento di Gogol' e cercano di introdurlo nel mondo della corte. In quel periodo Žukovskij, che era stato insegnante di lingua russa dell'imperatrice Aleksandra Fedorovna, era il responsabile dell'istruzione dell'erede al trono, il futuro Alessandro II, e Pletnev era il suo docente di letteratura russa. Grazie alla loro posizione a corte, i due favoriscono un'accoglienza positiva dello scrittore. In quegli anni, infatti, mentre l'opera di Puškin aveva già ottenuto a corte un certo riconoscimento, quella di Gogol', che all'epoca aveva pubblicato solo *Večera na chutore bliz Dikan'ki* (*Le veglie alla fattoria presso Dikan'ka*, 1831-1832), *Mirgorod* (1835) e *Arabeski* (*Arabeschi*, 1835), era ancora poco nota. È significativo il fatto che nel corso di letteratura russa contemporanea tenuto all'erede al trono fra il gennaio del 1836 e il maggio 1837 Pletnev dedichi all'analisi dell'opera di Puškin ben 17 lezioni (assai più di quelle riservate a Nikolaj Karamzin, Ivan Dmitriev o Konstantin Batjuškov), mentre nessuno spazio venga lasciato alle opere gogoliane (Rebekkini 2020: 67-107). Per favorire il riconoscimento di Gogol' nelle più alte sfere dell'Impero russo, Pletnev e Žukovskij decidono di ricorrere ad una strategia diversa, cercano di far conoscere la sua opera ai membri della famiglia imperiale per bocca dello stesso autore.

Prima ancora della prima messa in scena de *L'ispettore generale*, Žukovskij si era fatto dare da Gogol' il manoscritto della commedia per leggerne alcuni brani allo zar e al figlio (Burdin 1886: 146). Poi, come emerge dal diario manoscritto del giovane erede al trono, Gogol' stesso viene invitato a corte a leggere di persona la sua nuova commedia. Noto per la sua timidezza e goffaggine, lo scrittore tira 'il bidone' allo zar e alla famiglia imperiale. Alessandro scrive un po' deluso il 2 marzo 1836: "è arrivato papà [ovvero lo zar Nicola I] per ascoltare la lettura di Gogol', ma questi non è stato trovato a casa, per questo, invece di ascoltare Gogol', abbiamo dovuto fare la nostra solita lettura" (GARF, f. 678, op. 1, ed. 286, l. 58). Un mese più tardi Gogol' si presenta finalmente a corte per leggere alcuni brani della sua commedia. Il 31 marzo, Alessandro annota soddisfatto: "il sig. Gogol' Janovskij ci ha letto la sua commedia *L'ispettore generale*, è estremamente divertente" (GARF, f. 678, op. 1, ed. 286, l. 83). Alcune settimane dopo, il 19 aprile del 1836, Nicola e Alessandro decidono di andare ad assistere alla prima de *L'ispettore generale* al teatro Aleksandrinskij E, evidentemente divertiti, vi tornano con l'imperatrice la settimana successiva, alla terza replica (Gogol' 2003: 719). Secondo alcune fonti Nicola avrebbe riso di tutto gusto; secondo altre testimonianze, avrebbe commentato ad alta voce di fronte a ministri e funzionari: "in questa pièce ce n'è per tutti, e per me in particolare (*V etoj p'ese dostalos' vsem, a mne v osobennosti*)" (Gogol' 2003: 719). Cosa intendeva esattamente lo zar con quelle parole?

La commedia di Gogol' aveva proposto allo zar e all'erede al trono un'immagine della provincia dell'Impero russo che ha una notevole influenza su di loro e rimane impressa nella loro memoria. Un anno dopo la prima messa in scena pietroburghese dell'*Ispettore generale*, Alessandro, all'età di 19 anni, compie con Žukovskij e i suoi insegnanti un viaggio di sette mesi attraverso l'impero russo. Visita quelle regioni sia per farsi conoscere dai sudditi sia per vedere da vicino i loro problemi. Durante il viaggio l'erede rievoca più volte nelle lettere al padre l'opera di Gogol'. La commedia lo aiuta a mettere a fuoco tutta una serie di fenomeni e comportamenti della provincia russa e, al tempo stesso, gli propone uno schema interpretativo sui suoi problemi e su come risolverli.

Sebbene lo zar si fosse raccomandato con lui che non sarebbe andato là per fare un'ispezione ("stai andando là non per giudicare, ma per conoscere," gli aveva scritto) (Venčanie 1999: 25), durante il viaggio Alessandro si trova spesso in situazioni simili a quelle descritte dalla commedia di Gogol'. Nella città di Vyšnyj Voločok, ad esempio, Alessandro scrive al padre: "il sindaco del posto per il suo aspetto e il suo modo di muoversi (*svoei turnjuroi*) ci ha ricordato molto il sindaco di *L'ispettore generale*" (Venčanie 1999: 30). Nicola risponde al figlio: "Eh, ne vedrai non uno, ma tanti di tipi come i personaggi di *L'ispettore generale*" (Venčanie 1999: 130). Lo zar si raccomanda però con il figlio di non mostrare pubblicamente la sua reazione divertita di fronte a quei tipi. Gli scrive: "Fa attenzione a non mostrare di fronte alla gente che quei tipi ti sembrano ridicoli, perché magari uno è ridicolo nell'aspetto esteriore, ma è una brava persona per aspetti più importanti" (Venčanie 1999: 130). Fermatosi durante il viaggio a passar la notte nella casa di un proprietario terriero locale, l'erede aveva notato il comportamento eccentrico del suo padrone di casa, che gli ricordava molto un'altra figura della commedia gogoliana, il proprietario terriero Bobčinskij. Alessandro scrive allo zar: "È un tipo incredibilmente bizzarro (*udivitel'nyi čudak*), mi ha ricordato Petr Ivanovič Bobčinskij. Come lui non chiedeva altro che io gli facessi una cortesia, che portassi alla Tua conoscenza il fatto che ho passato la notte in casa sua" (Venčanie 1999: 41). Žukovskij aveva annotato sul suo diario che lo zelo di quel proprietario era stato tale che per quell'occasione aveva fatto costruire in fretta e furia un'intera casa per accogliere l'ospite regale, ma Alessandro si preoccupa soprattutto di assicurare il padre del fatto che riusciva a controllare il suo riso, non dando a vedere la sua reazione di fronte a quei comportamenti da "provinciali" (Žukovskij 2004: 52). Scrive allo zar: "Anche qui mi sono ricordato della Tua raccomandazione, caro Papà, di non mostrare ad altri ciò che mi pare ridicolo" (Venčanie 1999: 41). Agli occhi di Alessandro la commedia di Gogol' aveva soprattutto messo in luce i lati più ridicoli della provincia. Nicola, che apprezza gli sforzi di autocontrollo del figlio, gli risponde: "Ho riso leggendo la scena con il tuo Bobčinskij, deve essere stato proprio un bel tipo (*choroš, dolžen byt', gus*), ma ti ringrazio del fatto che hai imparato a non mostrare che ridi di fronte agli altri" (Venčanie 1999: 134). Nonostante gli effetti comici suscitati dal testo gogoliano, l'autocontrollo era un'importante lezione che Nicola richiedeva al figlio nel suo incontro con la provincia. A giudicare dalle parole dello zar, il riso stimolato dalla commedia di Gogol' coglieva soprattutto la superficie del comportamento umano e avrebbe potuto ostacolare anziché facilitare la comprensione di quella realtà. Agli occhi di Nicola I e del figlio l'opera del giovane letterato proveniente dalla Piccola Russia era solo una commedia buffa e divertente, come i tanti *vaudevilles* francesi che lo zar amava andare a vedere, non un'opera di denuncia di un sistema e di una mentalità profondamente corrotta, come di lì a poco avrebbe scritto Belinskij.

In un articolo del 1840 Belinskij si sofferma a lungo sulla figura del sindaco nell'*Ispettore generale* di Gogol'. Il critico nota come i soprusi messi in luce nella commedia avessero radici profonde:

Privato sin dalla giovinezza della minima formazione religiosa, morale e civile, il sindaco aveva ricevuto in eredità dal padre e dal mondo circostante la seguente regola

esistenziale: nella vita bisogna essere felici, per questo servono soldi e promozioni, e per ottenerli occorre corrompere, rubare allo stato, ci vuole servilismo e adulazione verso i rappresentanti del potere, ci vuole arroganza e una bestiale prepotenza nei confronti dei sottoposti (Belinskij 1953: 453).

La lezione che la commedia di Gogol' sembra suggerire allo zar era che bastava inviare in provincia un vero ispettore generale, capace di notare le tante malversazioni che venivano compiute, e le cose sarebbero cambiate: in questo senso vanno intese le parole "ce n'è per tutti, e per me in particolare". E infatti, un mese dopo l'inizio del viaggio del figlio, Nicola approva delle leggi per rafforzare il controllo da parte dell'amministrazione centrale su quella di provincia (Polievktov 1918: 210-212; Moriakova 1998: 88). Belinskij, invece, osservava come quei comportamenti fossero il frutto di una mentalità radicata e non fosse sufficiente un intervento coercitivo esterno da parte dello stato per migliorare la situazione: "Notate che questo in lui non è il frutto di una semplice corruzione morale (*razvrat*), ma il risultato di un preciso sviluppo morale (*npravstvennoe razvitie*) e di un particolare modo di concepire i propri più alti doveri" (Belinskij 1953: 453). L'interpretazione di Belinskij vedeva dunque nella commedia di Gogol' un'opera che andava oltre la denuncia di una situazione di illegalità, quel testo stigmatizzava un tipo di mentalità legata a un profondo ritardo nello sviluppo civile e culturale della società russa di provincia. L'interpretazione della commedia che si può evincere dalla corrispondenza fra lo zar Nicola e il figlio sembra non cogliere affatto la dimensione politica e di denuncia di quella pièce, dimensione che l'interpretazione di Belinskij farà emergere con chiarezza e consoliderà nel tempo.

2. Gogol' pre-classico nel mondo contadino

Un caso simile di riduzione del significato dell'opera di Gogol' ai suoi tratti di genere più superficiali è possibile constatare nel modo in cui essa viene letta nei villaggi contadini russi alla fine dell'800 (Rebecchini 2023: 191-220). In questo ambiente Gogol' diventa un classico assai più tardi che nel mondo urbano, solo quando nei primi decenni del Novecento i lettori popolari si familiarizzano con la sua opera nelle istituzioni scolastiche. Eppure l'incontro fra Gogol' e i lettori contadini avviene anche prima che questi diventi nel loro mondo un 'classico' della letteratura russa. Negli ultimi decenni dell'800, infatti, i suoi testi circolano e vengono letti da migliaia di contadini senza sapere né che fossero classici della letteratura russa né che quei testi fossero di Gogol', e questo fa sì che il loro effetto estetico e ideologico sia assai diverso rispetto a quello percepito dai lettori più colti.

Alla morte di Gogol', nel 1852, i diritti di stampa delle sue opere vengono acquisiti dai suoi eredi, che, vista la sua fama, decidono di pubblicare soprattutto edizioni di lusso dal prezzo elevato, cosa che naturalmente limita la sua circolazione fra le classi meno abbienti (Moeller-Sally 2002: 85). Le prime edizioni commerciali di Gogol' risalgono alla metà degli anni '80 dell'800, ma anche in questo caso non erano ancora alla portata del pubblico contadino. Lo stesso si può dire per le edizioni pubblicate dal Comitato per l'alfabetizzazione di Mosca e di Pietroburgo (Moeller-Sally 2002: 86-92). Le prime edizioni

commerciali di Gogol' vengono realizzate dagli editori Salaevy, che pochi anni più tardi lasciano la loro attività al librario Vladimir Dumnov. Questi tra il 1886 e il 1887 pubblica alcuni dei racconti gogoliani in edizione singola, in broccia, a un prezzo piuttosto contenuto. Nel 1886 presso le Edizioni popolari della libreria di V. Dumnov escono *Propavšaja gramota* (*La lettera perduta*), *Koljaska* (*La carrozza*), *Nos* (*Il naso*), e *L'ispettore generale*. Nel 1887 è la volta di *Večer nakanune Ivana Kupala* (*La notte prima di San Giovanni Battista*), *Zakoldovannoe mesto* (*Il luogo stregato*), *Strašnaja mest'* (*La terribile vendetta*), *Noč' pered roždestvom* (*La notte prima di Natale*), *Majskaja noč'* (*Notte di maggio*), *Taras Bul'ba*, *Vij, Ženit'ba* (*Il matrimonio*) e *Šinel'* (*Il cappotto*) (*Čto čitat' narodu?* 1889: 479-494). Poi, agli inizi degli anni '90, il grande editore commerciale A.F. Marks acquista da Dumnov i diritti di stampa delle opere di Gogol' e ripubblica ciò che era stato già stampato. Così tra il 1893 e il 1894 escono nella collana delle Edizioni popolari di A.F. Marks in un formato ridotto e al prezzo di 10-20 copeche diverse opere dell'autore ucraino (*Ežegodnik* 1895: 96-97). Diviene accessibile ad un lettore popolare urbano soprattutto il Gogol' della Piccola Russia delle *Veglie*, in parte di *Mirgorod* e quello dell'*Ispettore generale*, mentre le opere che rappresentavano il mondo dei proprietari terrieri o quello pietroburchese (ad eccezione di *Naso* e *Il cappotto*) rimanevano ancora inaccessibili per il pubblico meno abbiente.

L'accesso delle edizioni commerciali di Gogol' al mondo contadino si rivela del resto difficoltoso non solo per via dell'analfabetismo, che dopo la riforma dell'istruzione del 1864 inizia a diminuire soprattutto negli ultimi due decenni del secolo, ma anche per ragioni economiche (Rejtblat 2020: 325-326). Fra i maggiori ostacoli vi erano infatti il prezzo troppo alto delle edizioni commerciali e la concorrenza della *lubočnaja literatura* (letteratura del *lubok*), ovvero dei libretti a basso prezzo analoghi ai *chapbooks* inglesi. In ambito contadino la *lubočnaja literatura* – letteratura per lo più anonima e senza diritti d'autore – riusciva infatti ad avere la meglio sui libri pubblicati dai grandi editori come Marx mantenendo i prezzi assai più bassi: ogni libretto *lubok* costava tra i 1,5 e 8 copechi rispetto ai 10-40 copechi delle edizioni commerciali e di quelle per il popolo (Speranskij 1902: 159). Inoltre, gli editori della *lubočnaja literatura* potevano contare su una rete di diffusione ben più capillare dei grandi editori commerciali, poiché si servivano soprattutto di venditori ambulanti (gli *ofeny*) che portavano i loro libri direttamente nei villaggi.

Come facevano gli editori della *lubočnaja literatura* a mantenere i prezzi così bassi? Spesso pubblicavano testi senza diritti d'autore o aggiravano le norme vigenti. Molti dei testi di Gogol' presenti nel repertorio della *lubočnaja literatura* vengono infatti abilmente modificati. I *lubočniki* ne cambiano il titolo, il nome di alcuni personaggi; a volte, per andare incontro ai gusti del loro pubblico, tagliano le descrizioni più lunghe, modificano la storia, cambiano il finale (Speranskij 1902: 151-183; Rebecchini 2023: 198-204). Così, alla fine di quel processo di rielaborazione, quei libretti venivano venduti anonimi, con un titolo diverso e ad un prezzo molto più basso rispetto alle edizioni commerciali di Marx. In questo modo, dagli anni '80 dell'800 nelle campagne russe circolano centinaia di migliaia di copie di opere gogoliane, senza che i lettori sapessero che fossero opera di Gogol'. Ecco come il maggior editore di *lubočnaja literatura*, Ivan Sytin, descrive nelle sue memorie il momento in cui diede alle stampe il racconto di Gogol' *La terribile vendetta* con il titolo de *Il terribile stregone*:

Arriva da me uno dei nostri scrittori (della Via Nikol'skaja) e mi porta un manoscritto con il titolo *Il terribile stregone*. Do uno sguardo al manoscritto e vedo che è ben scritto e soprattutto che è una storia avvincente. Così appassionante da far venire i brividi. Beh, penso, questa storia andrà senz'altro a ruba. Compro il manoscritto, pago all'autore cinque rubli e lo mando in stampa. Ne stampai 30.000 copie. E cosa dite? E' andata davvero a ruba! E' piaciuta così tanto, ma così tanto che ne ho ordinato di stamparne altre 60.000 copie (Prugavin 1890: 177).

Solo in occasione della seconda ristampa Sytin, a quanto scrive, informatosi presso uno stampatore, si accorge che era una rielaborazione di Gogol'.

“Che cosa avete fatto?” – chiesi. E quello mi risponde: “Beh, abbiamo ordinato ai *lubočniki* di rifarlo” – “Come di rifarlo?!” – “Ovvio, gli abbiamo chiesto di rifarlo a modo loro, di cambiare i nomi, aggiungere qualcosa, togliere qualcosa, e l'abbiamo mandato in stampa. E ora si vende con il titolo *Il terribile stregone, ovvero la sanguinosa vendetta*” (Prugavin 1890: 177).

Vista la frequenza di simili rielaborazioni nel repertorio della *lubočnaja literatura* desta qualche sospetto lo stupore dell'editore sull'origine di quei testi. Solo in quei due anni Sytin aveva pubblicate ben 90.000 copie del racconto di Gogol', mentre la tiratura media delle edizioni di grandi editori commerciali come Marks non superava le 25.000 copie (*Ežegodnik* 1895: 8). Inoltre, le edizioni della *lubočnaja literatura*, a differenza di quelle commerciali, venivano ristampate quasi ogni anno e venivano lette ad alta voce dai contadini più alfabetizzati ad un numero elevato di contadini che non sapevano leggere. La loro circolazione era dunque decisamente maggiore di quella delle edizioni commerciali e delle edizioni per il popolo.

La testimonianza di un contadino dell'epoca, G.I. Špilev, ci aiuta a capire il contesto e l'effetto estetico che quelle opere avevano sui lettori popolari. Špilev ricorda il momento in cui in gioventù aveva iniziato a leggere le opere di Gogol' e il tipo di opera a cui era solito associare i suoi testi:

Leggevo tutto ciò che mi capitava per le mani, ma soprattutto le edizioni del lubok, tipo *Bova Korolevič*, *Eruslan Lazarevič*, *Bitva russkich s kabardincami* (*La battaglia dei russi con i cabardini*) e così via. Ho letto in edizioni e versioni *lubočnye* le storie di Ilja Muromec e di *Taras Bul'ba*. *Taras Bul'ba* mi è piaciuto molto e questo mi ha spinto anni più tardi a leggere anche l'originale di Gogol' (Zavolokin 1925: 3-4).

Le avventure di *Bova Korolevič*, *Eruslan Lazarevič* e *La battaglia dei russi con i cabardini* erano i titoli di alcuni dei romanzi cavallereschi più diffusi della *lubočnaja literatura*, dei veri e propri 'classici' di quel repertorio, continuamente ristampati anche perché su di essi non si pagava il diritto di stampa (Brooks 1985: 323-324). Come per Špilev, anche per la maggior parte dei contadini che non sapevano che *Taras Bul'ba* fosse opera di Gogol', non trovando il suo nome stampato sui loro libretti, erano le norme estetiche dei loro amati romanzi cavallereschi a costituire lo sfondo interpretativo in base al quale leggere la *povest'* di Gogol'. A differenza delle classi popolari urbane, per le quali l'istruzione scolastica e l'opinione della critica avevano un peso nell'indirizzare l'inter-

pretazione di un testo, per il pubblico contadino la maggiore diffusione di certe opere era determinante nel costituire i parametri estetici prevalenti con cui venivano recepite e interpretate le opere della letteratura alta. È così che *Taras Bul'ba* viene letta dai contadini secondo i canoni estetici dei romanzi cavallereschi come *Bova Korolevič*; *La terribile vendetta* viene interpretata e valutata in base ai modelli dei racconti d'orrore più diffusi nella *lubočnaja literatura*; e opere fantastiche e comiche come *La notte di Natale* venivano recepite sullo sfondo delle favole e dei racconti comici più popolari nel repertorio del *lubok* (Brooks 1985). Così, man mano che le opere di Gogol' penetrano nella sfera della cultura contadina non solo per effetto delle trasformazioni operate sul testo dai *lubočniki*, ma anche come risultato della particolare ricezione dei lettori popolari in base a canoni estetici costruiti sui 'classici' del loro repertorio, sempre più si cancellano i tratti stilistici originali della prosa gogoliana e le sue opere vengono assimilate alle norme estetiche della *lubočnaja literatura*. Solo una capillare diffusione dell'istruzione scolastica nelle campagne in epoca sovietica permette a quei lettori di considerare l'originalità e il particolare valore estetico e ideologico di quelle opere, garantendo al suo autore lo status di grande classico della letteratura russa anche in quell'ambiente sociale.

In conclusione, analizzando le reazioni all'*Ispettore generale* di Gogol' nel mondo della corte a metà degli anni '30 dell'800, prima che Belinskij facesse di lui un "classico", abbiamo visto come alcuni influenti lettori di corte, come lo zar e suo figlio, pur apprezzando il suo talento comico e rimanendo colpiti dalla sua visione della provincia russa, tendevano a sottovalutare la forza critica e smascheratrice del suo riso. Osservando la 'fortuna' dei racconti di Gogol' nel mondo contadino alla fine dell'800, quando ancora l'autore era sconosciuto alla maggior parte di quell'ambiente, abbiamo constatato come i lettori popolari erano soliti leggere la sua opera in base a norme estetiche e schemi interpretativi costituiti a partire dalle opere più diffuse nel loro mondo, finendo spesso per non cogliere i tratti peculiari del suo stile. Un testo di un autore ancora non canonizzato stimola dunque nei lettori una risposta estetica ed ideologica ben diversa rispetto a quella suscitata dal medesimo testo una volta che viene riconosciuto come un classico, evidenziando aspetti stilistici e concettuali diversi dell'opera stessa.

BIBLIOGRAFIA

- Belinskij, Vissarion (1953), *Polnoe sobranie sočinenii v trinadcati tt.*, t. 3, Moskva, AN SSSR.
- Brooks, Jeffrey (1985), *When Russia Learned to Read. Literacy and Popular Literature, 1861-1917*, Princeton, Princeton University Press.
- Burdin, Fedor (1886), *Vospominaniia artista ob imperatore Nikolae Pavloviče // Istoričeskii Vestnik*, 23, 1.
- Čto čitat' narodu? *Kritičeskij ukazatel' knig dlja narodnogo i detskogo čtenija* (1889), t. 2, Sankt-Peterburg, tipografija V.S. Balaševa.
- Ežegodnik. Obzor knig dlja narodnogo čtenija i narodnych kartin. 1893* (1895), Moskva, Tipografija I.N. Kušnerev.
- Gogol', Nikolaj (2003), *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati trech tt.*, t. 4, Moskva, Nauka/Imli RAN.
- Gosudarstvennyj Archiv Rossijskoj Federacii (GARF), fond 678, opis' 1, edinica 286, list 58.

- Moeller-Sally, Stephen (2002), *Gogol's Afterlife: The Evolution of a Classic in Imperial and Soviet Russia*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press.
- Morjakova, Oksana (1998), *Sistema mestnogo upravleniia Rossii pri Nikolae I*, Moskva, Izdatel'stvo moskovskogo universiteta.
- Polievktov, Michail (1918), *Nikolaj I. Biografija i obzor carstvovanija*, Moskva, Izdatel'stvo M.S. Sabašnikovych.
- Prugavin, Aleksandr (1890), *Zaprosy narody i objazannosti intelligencii v oblasti umstvennogo razvitija i prosveščenija*, Moskva, Russkaja mysl'.
- Rebecchini, Damiano (2023), *Lecture popolari ai margini dell'Europa. L'opera di Nikolaj Gogol' e i suoi primi lettori contadini in Russia* // Braida, Lodovica, Ouvry-Vial, Brigitte (a cura di), *Leggere in Europa. Testi, forme, pratiche (secoli XVIII-XXI)*, Roma, Carocci.
- Rebekkini, Damiano (2020), *Kak naslednika prestola Aleksandra Nikolaeviča čital Puškina (1829-1837)* // Acta Slavica Estonica XII. Puškinskije čtenija v Tartu, 6. Vyp. 2, Puškinskaja epocha, Tartu, Tartu University Press, pp. 67-107.
- Rejtblat, Abram (2020), *The Book and the Peasant in the Nineteenth and the Beginning of the Twentieth Century: from Illiteracy to the Religious Book to the Secular Book* // Rebecchini, Damiano, Vassena, Raffaella (a cura di), *Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia*, vol. 2, Milano, Ledizioni, pp. 317-345.
- Speranskij, Michail (1902), *Gogol' v narodnoj knižke i kartinke* // *Gogolevskij sbornik*, Kiev, Tipografija S.V. Kul'ženko.
- Venčanie s Rossiej. Peregipiska velikogo knjazja Aleksandra Nikolaeviča s imperatorom Nikolaem I. 1837 god* (1999), Moskva, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta.
- Zavolokin, Petr (sost.) (1925), *Sovremennye raboče-krestianskie poety v obrazcach i biografijach s portretami*, Osnova, Ivanov-Voznesensk.
- Žukovskij, Vasilij (2004), *Dnevniki. Pis'ma-dnevniki. Zapisnye knižki. 1834-1847* // *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati tt.*, t. 14, Moskva, Jazyki slavjanskoj kul'tury.

DAMIANO REBECCHINI • has studied the history of reading (he is co-editor of *Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia*, vols. 1-3, 2020) and the history of education in Russia. He is the author of a monograph on the Russian historical novel (*Il business della Storia. Il 1812 e il romanzo russo della prima metà dell'Ottocento fra ideologia e mercato*, 2016) and has written several essays on 19th-century Russian literature (Gogol, Dostoevsky, Tolstoy, Chekhov). Among other works, he has translated Dostoevsky's *Crime and Punishment* and Gogol's *Petersburg Tales* (Feltrinelli, 2013 and 2020). For several years, he has been writing a biography of Tsar Alexander II, which will be published in English by Brill in 2026.

E-MAIL • damiano.rebecchini@unimi.it

GOGOL' FUORI CON-TESTO

Leggere un 'classico' senza schemi

Donatella DI LEO

ABSTRACT • Gogol Out of Con(with)-Text. Reading a Classic Beyond Pre-established Frameworks. The present paper presents the results of a reading laboratory specifically designed to examine, on the basis of a sample of readers, the effect (reception) of Gogol's *Dead Souls* in Italian translation in a decontextualized manner, i.e. without considering, as far as possible, paratexts and prior knowledge providing information about era, author, and poetics. The study focused on the following topics: starting from a reading as an end in itself, what images does Gogol's novel produce in its Italian translation? What factors emerge from reading or listening to the 'Other' in translation? After reading without predefined frameworks, readers had access to a guided reading of a selection of texts in the original language: how does readers' perception change? Which aspects emerge in the transition from one linguistic code to another? Does individual (and collective) imagination change in relation to the work? For this purpose, special monitoring questionnaires were administered, followed by a debate among readers. Meanwhile, the researcher-coordinator of the reading helped to outline a picture – albeit a partial one – of the reception of a Russian classic among contemporary Italian readers.

KEYWORDS • Gogol; *Dead Souls*; Russian classic; Reading in Translation; Contemporary reception.

*Si dicono classici quei libri che costituiscono una ricchezza per chi li ha letti e amati;
ma costituiscono una ricchezza non minore per chi si riserba la fortuna
di leggerli per la prima volta nelle condizioni migliori per gustarli.
Italo Calvino, Perché leggere i classici*

1. Il progetto: metodo e obiettivi

Partendo dalla definizione di "classico" fornita da Calvino e accogliendo l'invito a partecipare al Convegno catanese *La Russia permanente? Rileggere i classici russi oggi* (22-24 aprile 2024), ho ritenuto utile organizzare un laboratorio di lettura intitolato *Gogol' fuori con-testo. Leggere un 'classico' senza schemi*. L'iniziativa è stata concepita come un'inchiesta sul campo volta ad esaminare la ricezione di *Mertvyje duši* (*Le anime morte*,

1842) in traduzione italiana adottando una modalità di lettura decontestualizzata, vale a dire senza riferimenti al contesto storico-letterario dell'opera. Il progetto ha preso forma grazie alla collaborazione di due Circoli dei Lettori – il Presidio del Libro di Bisceglie e il Presidio del Libro di Corato – e degli studenti del corso di Letteratura russa I presso l'Università “Gabriele d'Annunzio” di Chieti-Pescara (Lingue e Letterature Straniere; Mediazione Linguistica e Comunicazione Interculturale, a.a. 2023-2024). È doveroso precisare che il campione di lettori coinvolti, pur non potendo riflettere un fenomeno generalizzabile a livello nazionale, offre spunti significativi sulla modalità di ricezione di un classico letterario in un'epoca caratterizzata da un conflitto in atto tra Russia e Ucraina, da nuove sfide culturali e da scenari politici internazionali che rimestano relitti del passato.

Il caso di studio presentato ha perseguito l'obiettivo di registrare impressioni, reazioni e risposte suscitate dal romanzo gogoliano nei partecipanti, che differiscono per età e formazione, attraverso questionari individuali e discussioni collettive. Questo approccio si ispira al metodo suggerito da Cadioli (1998: 18-19), il quale a sua volta si richiama a Leenhardt e Józsa (1999).

Il campione iniziale era composto da 30 lettori che sono diminuiti a 20 nel secondo incontro, a 13 nel terzo e a 12 nell'ultimo. Il gruppo includeva 2 bambini (1 di quarta elementare e 1 di prima media), 4 ragazzi di terza media (assidui frequentatori del Circolo di Corato), 8 studenti universitari, 15 tra docenti di scuola superiore, appassionati e pensionati, e 2 poeti locali, Zaccaria Gallo e Luisa Varesano, entrambi estimatori della lingua e della letteratura russa. È stato osservato che la complessità del progetto, incentrato su un romanzo di considerevole lunghezza e strutturato in 4 incontri bimensili tra gennaio e marzo 2024, ha contribuito a scoraggiare la partecipazione di alcuni lettori.

Il *calembour* contenuto nel titolo del laboratorio gioca sulle ambivalenze di ‘fuori con-testo’ e ‘classico senza schemi’. La prima espressione mette in evidenza la metodologia adottata che ha comportato l'accesso al testo in traduzione senza la mediazione di nozioni relative all'autore, all'epoca, alla poetica e allo stile. Tuttavia, è stato fornito un supporto tramite brevi estratti in lingua russa insieme a osservazioni linguistiche e semantiche. La seconda espressione allude alla necessità di preservare la lettura da influenze paratestuali che frequentemente creano schemi predefiniti attorno all'autore e all'opera. Come evidenziato da Genette (1989), le interpretazioni che precedono o contornano un libro, per esempio le introduzioni, le recensioni, le presentazioni in libreria, la mediazione dei docenti ecc., spesso coincidono con intenzioni programmatiche o strategie editoriali che orientano la lettura e possono influenzare considerevolmente la ricezione dell'opera. Discutere di un ‘classico senza schemi’ può apparire paradossale, poiché i classici di norma fanno parte di un canone, riproducendo “un modello esemplare [e diventando] rappresentativi di una determinata cultura” (Devoto *et al.* 2023: 449), ma si è tentato di svincolare il romanzo da ogni possibilità di condizionamento.

Gli incontri del laboratorio sono stati strutturati seguendo uno schema relativamente fisso. Nonostante siano circolate in Italia nell'ultimo trentennio una ventina tra riedizioni, ristampe e nuove traduzioni delle *Anime morte* (Di Leo 2023), opera e autore non erano molto noti ai partecipanti. Questa mancanza di familiarità ha costituito un vantaggio per l'indagine, consentendo di lavorare con un pubblico alquanto privo di preconcetti.

Il primo incontro è iniziato con la somministrazione *ex abrupto* della prima parte del *Questionario preliminare* volto a indagare l'eventuale conoscenza dell'autore e dell'opera, le aspettative e le impressioni suscitate dal titolo e dalla copertina del libro. A questo scopo sono state presentate 5 diverse edizioni cartacee del romanzo, chiedendo ai partecipanti quale avrebbero preferito acquistare (Figura 1).¹



Figura 1: Copertine-paratesto delle edizioni cartacee proposte ai lettori.

Le indagini sociologiche di Escarpit (1994) suggeriscono di distinguere tra le diverse tipologie di lettori e la loro funzione culturale nel contesto storico-sociale. In *La rivoluzione del libro* (1965) Escarpit analizza il mercato librario e l'interazione tra lettori e prodotti editoriali sulla base del rapporto tra scrittura, produzione, diffusione e fruizione. Sulla base di queste osservazioni, prima di invitare a eludere peritesti ed epitesti, ai partecipanti è stato chiesto quale delle cinque edizioni avrebbero scelto e quale rispettiva

¹ Si tratta delle seguenti edizioni: BUR, collana Classici moderni, quarta ed. 1998 (prima ed. Rizzoli libri, Milano 1957), trad. di L. Simoni Malavasi, introduzione di E. Bazzarelli, in copertina disegno di Vasilij Perov. Prezzo: 5 € on line (su un sito del mercatino dell'usato); BUR, ottava ed. Classici moderni, 2021, in copertina: riproduzione di una tela tratta dal ciclo *Betulle* (Galleria Tret'jakov) di Aleksandr Golovin. Prezzo: 11,00 € in libreria e on line; Einaudi, collana ET Classici, ristampa 2019 (prima ed. 1947), traduzione di A. Villa, introduzione di V. Strada, in copertina: Sergej Vinogradov, *La trebbiatura*, 1916 (Museo d'arte Savitskij, Penza). Prezzo: 13,00 € in libreria e on line; Einaudi / Editio-Service, Ginevra s.d., collana I classici russi, trad. di A. Villa, con un saggio introduttivo di Valerij Brjusov (*Iperbolicità di Gogol'*) e illustrazioni originali di Tim, pubblicato dopo il 1970. Legatura in pelle, cornici e fregi in oro al dorso, fregi e cornici in oro al piatto. Prezzo: 7 € on line (su un sito del mercatino dell'usato); Mondadori, collana Oscar classici 2009, a cura di S. Prina. Prezzo: 13,50 € in libreria e on line.

copia digitale avrebbero considerato se avessero fatto una ricerca on line (si tenga presente che al primo incontro hanno partecipato una decina di adolescenti). La maggior parte dei giovani ha optato per l'edizione di pregio, avendo associato il 'classico' alla copertina rilegata con fregi dorati; altri lettori hanno prediletto l'edizione Mondadori per la dimensione più grande dei caratteri, mentre la versione Einaudi è stata prescelta per la candore del fondo bianco della copertina, su cui si staglia l'immagine di uno scenario contadino ottocentesco, tratta dal dipinto di Sergej Vinogradov, *Trebbiatura* (1916).

Successivamente, è stata fornita una metodologia di lettura (tralasciare introduzioni, prefazioni e postfazioni; evidenziare le parti che esercitano maggiore suggestione; annotare eventuali impressioni e/o aspettative; dialogare con il testo). Dopo queste raccomandazioni i partecipanti hanno letto individualmente l'incipit nella traduzione di Laura Simoni Malavasi, condividendo apertamente le impressioni ricavate. Infine, è stata assegnata la lettura dei primi cinque capitoli del romanzo da completare nell'arco di due settimane.

All'inizio del secondo incontro è stato somministrato il primo *Questionario intermedio*, progettato per esaminare la reazione emotiva e bio-fisiologica (La Rosa 2024: 65), la percezione narrativa, l'intenzione di proseguire la lettura e l'eventuale modifica dell'immagine del romanzo a seguito dell'ascolto, da me guidato, dell'incipit in lingua russa, messo poi a confronto con le traduzioni utilizzate dai lettori. Questo ha portato a un interscambio sinergico tra i partecipanti, dando vita a una elaborazione collettiva di opinioni e interpretazioni dei primi 5 capitoli del romanzo.

Il terzo incontro ha seguito una struttura simile, partendo con la compilazione del secondo *Questionario intermedio* teso a rilevare la modalità e la qualità della lettura (interessata, faticosa, intermittente ecc.), il rapporto con la vicenda narrata (gusto, disgusto, piacere, disagio ecc.) e l'eventuale condivisione dell'esperienza di lettura con amici e familiari.

Un altro aspetto esaminato è stato il potenziale cambiamento nella percezione del romanzo, soprattutto in seguito al confronto con il testo russo, in particolare riguardo a due brani tratti dal capitolo nono: l'episodio dei pettegolezzi fra Sof'ja Ivanovna e Anna Grigor'evna, le signore diversamente "affascinanti" (Gogol' 1998: 246), e la scena del 'risveglio della città' provocato da tali indiscrezioni. Questa fase si è svolta dopo una discussione preliminare sulle reazioni suscitate dai capitoli letti autonomamente.

Nell'incontro conclusivo sono state somministrate, in momenti diversi, le due parti del *Questionario finale*: la prima ha stimolato un vivace dibattito tra i lettori che si sono confrontati sul significato generale dell'opera, esprimendo giudizi e considerazioni critiche; la seconda parte è stata compilata al termine dell'inquadramento dell'autore e del romanzo nel loro contesto storico-letterario, consentendo di ottenere una visione d'insieme e di tracciare un bilancio interpretativo sia personale che collettivo.

2. Analisi dei questionari

Dall'analisi dei questionari preliminari è emerso che solo il 20% dei partecipanti conosceva *Le anime morte*, mentre un terzo aveva una conoscenza vaga dell'autore (Figura 2).

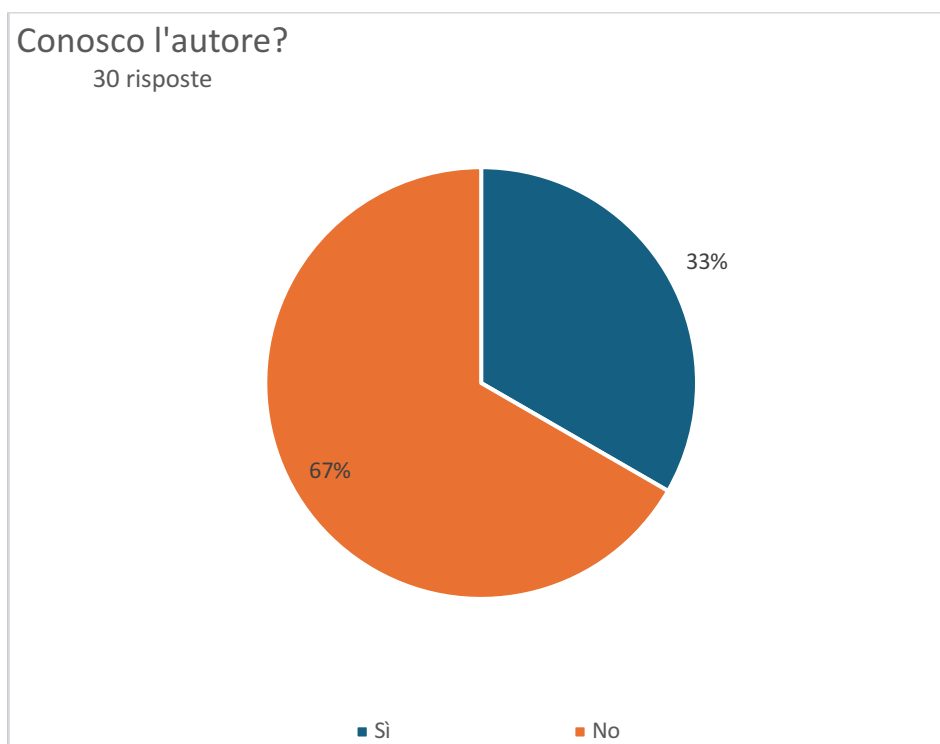


Figura 2: *Questionario preliminare, domanda n. 1.*

Questa condizione di partenza ha favorito la lettura priva di condizionamenti, consentendo ai lettori di approcciarsi al testo senza schemi precostituiti e senza cognizione del contesto storico-letterario.

Per quanto concerne l'orizzonte d'attese, il 46% dei lettori si aspettava un romanzo sociale, ma non sono mancati coloro che si attendevano un romanzo storico, un'inchiesta sociale o uno scritto spirituale (10%). La maggior parte (57%) ha associato l'autore all'area geografica slava (Europa Orientale), con una discreta percentuale (27%) che ha riconosciuto Gogol' come un romanziere dell'800 (Figura 3).

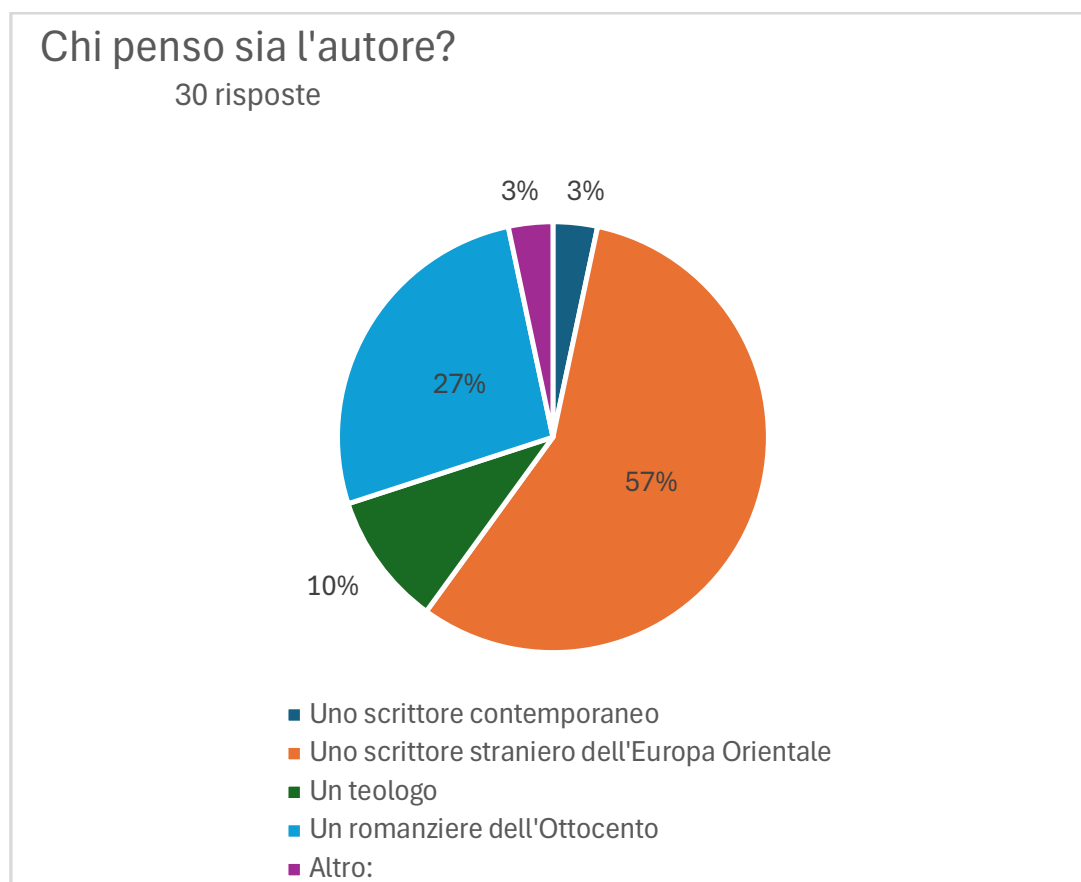


Figura 3: *Questionario preliminare, domanda n. 2.*

Durante il primo incontro, la lettura individuale dell'incipit ha consentito di condividere le prime impressioni sull'opera. In generale, è stata notata l'evocazione di una realtà distante e non appartenente alla nostra cultura. Alcuni lettori sono rimasti colpiti dalla presentazione dei personaggi e dalla descrizione della scena iniziale. Tuttavia, 2 lettori hanno riscontrato una mancanza di nesso tra il titolo e l'incipit, restandone straniati. Solo una persona ha stabilito un collegamento con "altri romanzi della letteratura russa per il linguaggio e la forma letteraria" (commento aperto nella sezione *Altro*). Le prime pagine hanno suscitato interesse e curiosità nel 67% dei lettori; quattro di loro (inclusa una bambina di 9 anni) hanno invece trovato l'opera noiosa. 2 lettori (tra cui un ragazzo di terza media) hanno provato "eccitazione intellettuale e desiderio impellente di continuare la lettura" (Figura 4). Alla domanda se avrebbero proseguito la lettura delle *Anime morte*, i partecipanti si sono pressoché scissi in 2 gruppi: il 47 % ha dichiarato la volontà di continuare, mentre il 53% ha mostrato perplessità in merito.

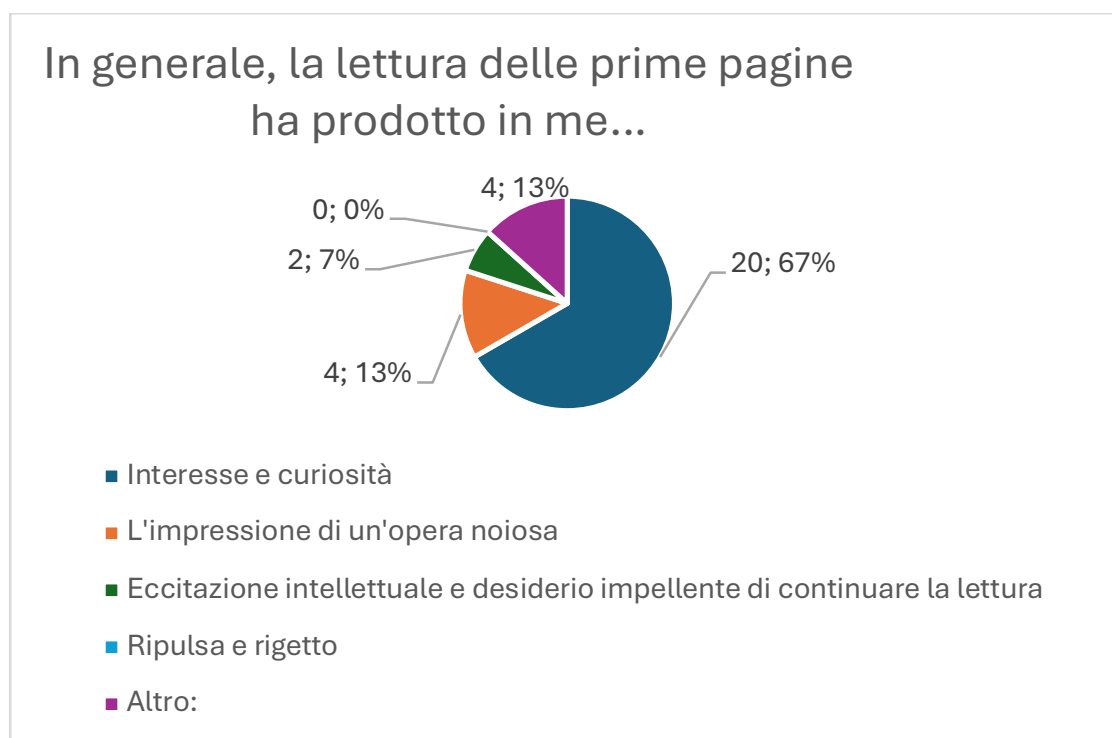


Figura 4: *Questionario preliminare*, domanda n. 6.

Dal primo *Questionario intermedio* trapela un'interpretazione più chiara dell'opera. Il 44% dei lettori ha ritenuto che si trattasse di un romanzo storico con tematiche sociali, mentre il 39% ha pensato di assistere a una rappresentazione della vita russa nell'800. Sebbene queste definizioni siano affini, presentano delle differenze. Una risposta aperta ha unito entrambe le possibilità, aggiungendo che l'opera "denuncia, anche tramite l'ironia e la satira, gli acquirenti di anime morte" (Figura 5).

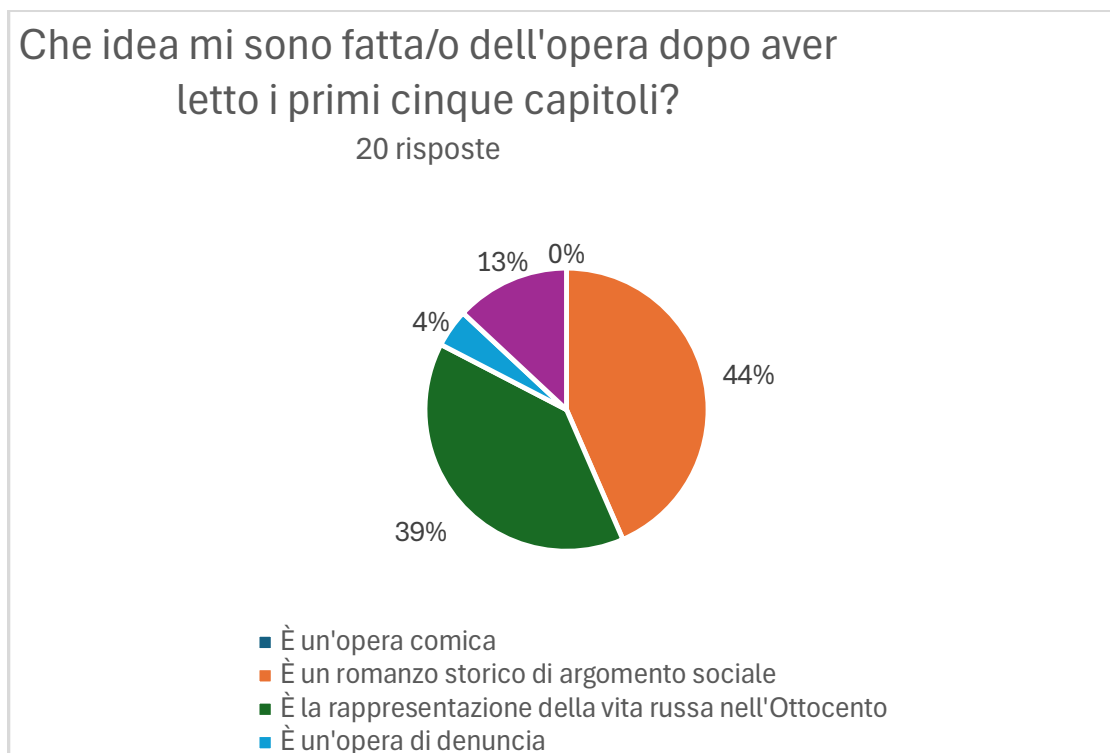


Figura 5: *Questionario intermedio*, domanda n. 1.

Alla domanda riguardante la reazione bio-fisiologica alla lettura il 39% dei lettori ha riportato di aver provato eccitazione intellettuale, il 35% ha avvertito energia e vitalità, mentre solo il 3% ha evidenziato una sensazione di fatica. Sul piano delle reazioni emotive, la maggioranza (78%) ha espresso curiosità, a fronte di 4 lettori che si sono sentiti annoiati. Nella maggior parte dei partecipanti l'idea iniziale sull'opera ha subito un mutamento dopo la lettura dei primi capitoli; tuttavia, in cinque casi non si è registrata alcuna variazione.

Dopo aver discusso le risposte ai primi quesiti del secondo *Questionario intermedio*, ho operato un confronto con il testo in russo. Questo ha convinto 13 lettori a riconoscere il valore della lettura in originale, mentre 6 lettori hanno ritenuto la traduzione in loro possesso adeguata. Solo in un caso è stato affermato che non vi fosse alcuna differenza tra la lettura in traduzione e quella in originale, e soltanto un lettore ha giudicato inadeguata la traduzione in suo possesso. Il commento su brevi estratti di testo in russo ha chiarito la comprensione del romanzo nel 71% dei partecipanti, modificando l'idea iniziale nel 19% dei casi, mentre in un lettore non ha prodotto alcun effetto (si presume che si tratti di colui che non ha notato differenze tra la lettura in traduzione e quella in originale). Infine, nel 95% dei casi l'intenzione di continuare a leggere l'opera è stata espressa con fermezza, con un solo lettore che si è dichiarato incerto.

Il *Questionario finale* ha contribuito a stilare un bilancio dell'esperienza. Giova considerare con molta attenzione le risposte dei partecipanti: il 46% ha letto il romanzo per intero, il 50% ha visto mutate le proprie aspettative iniziali e il 58% ha riconosciuto in questo laboratorio di lettura un importante esercizio formativo. Inoltre, nell'80% dei

lettori il romanzo ha indotto una riflessione critica sui vari temi affrontati. La dimensione decontestualizzata e priva di schemi è stata giudicata positivamente, avendo favorito il godimento estetico della lettura come un viaggio alla scoperta di nuovi mondi.

Alla domanda se quest'opera e, più in generale, la letteratura russa possa essere utile per comprendere meglio la realtà attuale della Russia, la quasi totalità dei partecipanti (92%) ha risposto affermativamente (Figura 6).

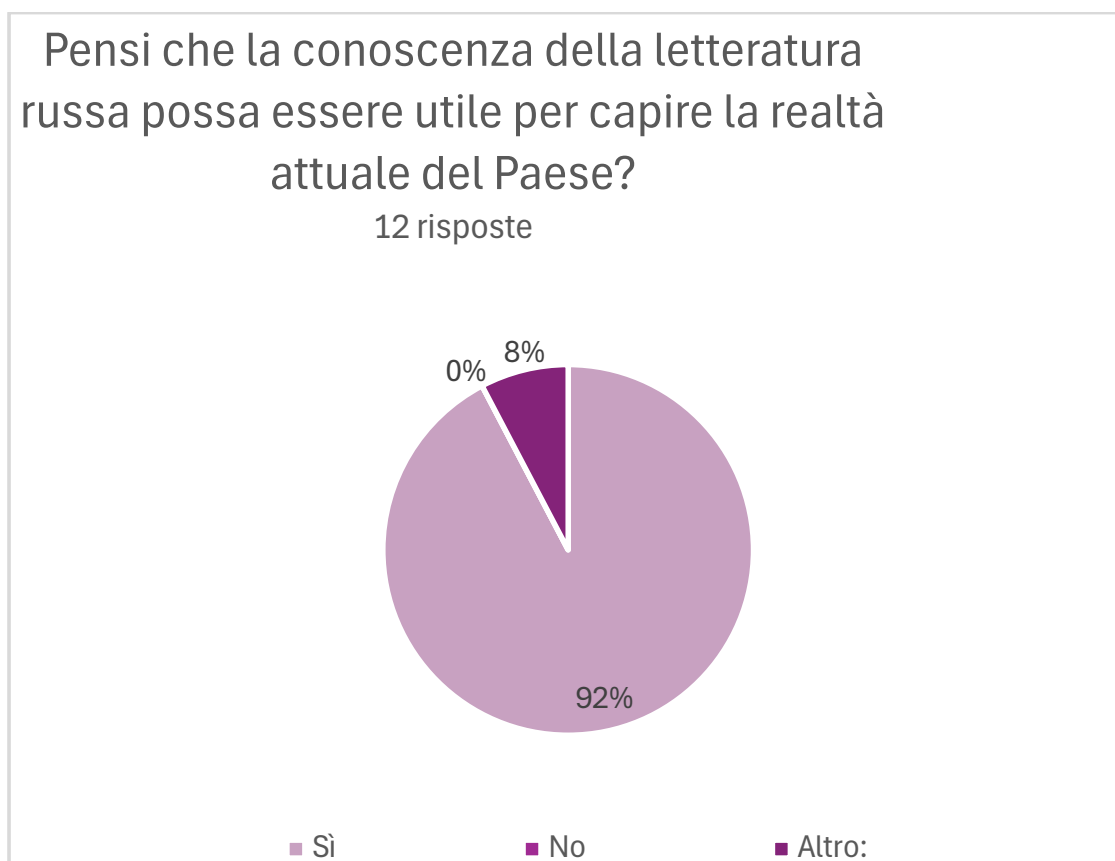


Figura 6: *Questionario finale*, domanda n. 9.

È interessante notare che, dopo aver contestualizzato autore e opera, l'idea iniziale sul romanzo non è mutata considerevolmente, anzi sono state confermate alcune intuizioni interpretative individuali. Questo dato non deve sorprendere se si considera, con Ricoeur, che il grado di dialogicità ermeneutica è intrinseco all'atto del leggere, il quale prevede che "il testo deve potersi decontestualizzare, sia dal punto di vista sociologico che psicologico, in modo da lasciarsi ricontestualizzare in una nuova situazione" (Ricoeur 2005: 49). Si tratta, di fatto, dell'obiettivo raggiunto attraverso l'esperimento proposto.

3. Note a margine delle discussioni

Come già osservato, ciascun incontro è stato caratterizzato da una discussione dedicata al commento della parte assegnata. Tra le impressioni suscitate dall'incipit (fino

alla comparsa del protagonista), ha avuto particolare rilevanza la percezione dei lettori riguardo all'ambientazione misera e sordida della locanda di provincia. Questo contesto, insieme alla descrizione del personaggio descritto e all'atmosfera cupa, ha evocato in alcuni lettori *Belye noči* (*Notti bianche*, 1848) di Dostoevskij – in particolare la prima notte, per la sporcizia del luogo descritto –, e in altri *Master i Margarita* (*Il Maestro e Margherita*, 1967) di Bulgakov, accostamenti probabilmente suggeriti dalla comune origine culturale degli scrittori.

Il poeta Zaccaria Gallo ha, invece, evidenziato la percezione di una condensazione di numerosi dettagli in uno spazio narrativo angusto, una tecnica che a suo avviso “ricorda le sinfonie di Čajkovskij”. Secondo un'altra lettrice lo scenario lercio e gli oggetti unti di cibo creano disagio e persino disgusto. Ha suscitato un forte impatto emotivo la frase “la stanza inviagli da Dio” (Gogol' 1998: 58) riferita alla sistemazione di Čičikov nell'albergo. Durante il dibattito i lettori hanno concordato nel riconoscere strette analogie tra la realtà descritta e il passato del nostro paese, in particolare con il mondo contadino dell'800. Secondo la testimonianza dei lettori provenienti da Corato, i luoghi descritti, i discorsi dei *mužiki* e la sporcizia quale indice di miseria riproducono tratti tipici della comunità rurale della loro terra, così come raccontato da padri e nonni riguardo a un passato nemmeno tanto lontano. Inoltre, qualcuno ha osservato che, per la perizia con cui descrive gli ambienti, l'autore sembra appartenere proprio a quella realtà che rappresenta artisticamente, cioè alla categoria dei possidenti.

Le lunghe descrizioni, tuttavia, sono state percepite da un ragazzino di prima media come un indice di “pesantezza” dell'intera opera.

Riguardo al titolo, che rappresenta un paratesto fondamentale, si è ritenuto quasi unanimemente che esso potesse riferirsi a persone annichilite dagli stenti. Solo pochi hanno pensato a spiriti, mentre alcuni vi hanno scorto persone prive di emozioni o destinate a morire, senza più alcuna motivazione per continuare a sperare. In generale, i lettori hanno interpretato il titolo in chiave metaforica, come un riferimento a persone vive che sembrano morte, piuttosto che a persone realmente morte ma considerate vive.

In definitiva, il romanzo è risultato vivace e a tratti divertente, specialmente nella rappresentazione della sovranità čičikoviana che, incrociata con le peripezie della sua tendenza a vivere in società, suscita continuamente la domanda: “Come andrà a finire?”. Esplorando le magagne nascoste dietro l'affare delle “anime morte”, i lettori sono stati indotti a riflettere sui vari temi affrontati, anche grazie alle digressioni filosofiche (*dumy*) di cui Gogol' fa ampio uso. L'immagine di Čičikov si è affermata come il modello del moderno imprenditore capace di adattare le proprie strategie alle varie circostanze per trarne vantaggio, una figura non scevra di quel potenziale trasgressivo che talvolta distingue gli individui in vista (come quando si invaghisce di un'adolescente o inventa storie fantastiche, convincendosi della loro veridicità).

L'ascolto e il commento dei primi due paragrafi dell'incipit in originale hanno favorito considerazioni interessanti tra i partecipanti. Innanzitutto, sono stati apprezzati il suono armonico e il tono cantilenante della lingua russa, la semantica, specialmente in riferimento all'impiego dei verbi di moto,² la coloritura popolare (“Viš' ty?”) difficile da rendere in

² Ai lettori è stato spiegato l'uso dei verbi di moto prefissati e la differenza nella qualità del movimento

traduzione, come anche l'aspetto denotativo dei realia *brička* e *mužiki*, tradotti rispettivamente con “calesse” o con l'iperonimo “vettura”, e “contadini”.

Il carattere equivoco del vestito del giovanotto “in pantaloni bianchi di tela, molto stretti e corti, in una marsina che tentava di seguire la moda e sotto cui si vedeva una pettorina tenuta chiusa da una grossa spilla di Tula” (Gogol' 1998: 57) ha necessitato di un approfondimento sulla moda del tempo, innestata sullo stile dandy di George Bryan Brummel risalente agli anni '10-'20 dell'800. Brummel, infatti, usava indossare *pantalons* lunghi, ma non così attillati (Gogol' usa appunto il francesismo *pantalony* e non il russo *brjuki*), un cappello a cilindro e una spilla con diamanti piuttosto che un manufatto di Tula con una pistola di bronzo (cfr. Barbey d'Aureville 2010). Lo straniamento ironico della descrizione gogoliana è risultato evidente a tutti i lettori, così come la personificazione dei sette vizi capitali rappresentati dai vari *pomešiki*: la superbia del governatore, l'avarizia di Pljuškin, l'ira della Korobočka, l'invidia di Čičikov, la lussuria di Nozdrev, la gola di Sobakevič e l'accidia di Manilov. È stata riconosciuta una proiezione dell'Inferno dantesco e la tematizzazione della psicologia di massa, giudicata molto attuale, che reagisce alle *fake news* fabbricate dalle due signore diversamente “affascinanti”, Sof'ja Ivanovna e Anna Grigor'evna, dopo il ballo a casa del governatore che aveva ospitato Čičikov come *special guest*. Le notizie sul suo conto, intrecciate alla denuncia della Korobočka, pervadono la città avviando una sorta di ‘risveglio di vitalità’ tra gli abitanti i quali, come zombie che rianimano corpi morti, escono dalle loro case, dove erano stati a lungo rintanati, assopiti nell'orizzontalità di una vita stagnante e immobile, e si riversano nelle strade alla ricerca di nuovi pettegolezzi.

La mediocrità intellettuale della società provinciale, che costruisce menzogne accusatorie senza prove, trova riflesso, agli occhi dei più giovani, nell'odierna pratica del cyberbullismo che può distruggere una persona-bersaglio specialmente sui social network.

Questo continuo raffronto con l'attualità ha implicato un ulteriore parallelismo tra i nomi parlanti nel romanzo (Manilov, Korobočka, Sobakevič...) e i nomignoli locali, che richiamano le qualità dei personaggi anche in una dimensione antieroica, come osserva Brancati (1978). Questa consuetudine è tipica delle società contadine, in cui si usava soprannominare intere casate in base ai nomignoli attribuiti ai capostipiti. Per fare alcuni tra i tanti esempi riportati, la famiglia pugliese dei Centoducati deriva il suo soprannome dal nonno Centoducati, noto perché chiedeva sempre soldi; Taggèruvote (“rivoltato”) era il nomignolo che originariamente identificava il capostipite di una famiglia di teste calde, passato poi a denotare un'intera generazione. Non mancano soprannomi affibbiati a singoli individui, come Centolì, un ospite dell'ex Istituto Psichiatrico di Bisceglie il quale, in cambio di cento lire, suggeriva i numeri da giocare al lotto e di solito indovinava. Infine, è stato sottolineato il malvezzo degli impiegati del tribunale, che accettano ‘bustarelle’ per facilitare la registrazione della compravendita di anime morte.

unidirezionale o pluridirezionale, sulla base delle prime frasi: “В ворота гостиницы губернского города NN въехала [...] бричка, в какой ездят холостяки»; «[...] доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?»; «когда бричка подъехала к гостинице [...]»; «Молодой человек [...] пошел своей дорогой» (Gogol' 2020: 593; corsivo mio, D.D.L.).

La testimonianza dei lettori più giovani ha, inoltre, offerto una visione più leggera del romanzo, cogliendo in particolare l'aspetto comico delle vicende e dei personaggi. La disponibilità dell'eroe ad adattarsi ad ogni situazione, unita alla sua maestria nell'ottenere vantaggi, ha attirato una certa simpatia nei suoi confronti, sebbene alla fine la sua parabola si concluda in modo drammatico. Sobakevič è apparso come il personaggio più buffo in quanto raffigurato con attributi animaleschi (il suo nome ricorda la parola russa *sobaka*, che vuol dire cane, e il suo viso sembra quello di un orso), e le caratteristiche della sua persona slittano sugli oggetti che finiscono per assomigliargli. Pljuškin, dal canto suo, è stato relegato nel girone del disprezzo a causa della sua estrema avarizia, della lordura della sua dimora e del maltrattamento ingiustificato riservato alla serva.

Infine, l'immagine della Russia come *trojka* ha colpito profondamente tutti i lettori, innescando un'interessante transizione dall'analisi dei personaggi alla decodificazione simbolica. Tale figurazione sposta l'attenzione dall'individuo al contesto sociale, suggerendo che la complessità delle relazioni umane e delle dinamiche sociali in Russia è paragonabile ai legami di una *trojka*, simbolo di forza e unità, ma anche di conflitti e tensioni.

4. Conclusioni

L'esperimento condotto nel laboratorio di lettura 'decontestualizzata' di un classico russo ha offerto un'opportunità per esplorare la ricezione attuale del capolavoro gogoliano in traduzione italiana con un approccio metodologico che privilegia un'interazione più diretta con il testo, senza schemi predefiniti o preconcetti su autore e opera. L'indagine ha messo in luce, per quanto possibile, le differenti modalità di lettura individuali e di gruppo e la modellazione della ricezione in base all'età e alla formazione dei singoli lettori. Si è osservato che l'esperimento ha prodotto risultati più positivi nei due circoli pugliesi rispetto a quanto riscontrato tra gli studenti dell'università abruzzese. Gli universitari si sono mostrati più vincolati al giudizio autorevole dei critici e meno liberi nell'esplicitare le proprie idee e impressioni, probabilmente a causa della loro subordinazione al ruolo del docente o del timore di sbagliare.

Nel saggio *Che cos'è la letteratura?*, Sartre intravede due percorsi di ricerca fondamentali per gli studi sulla ricezione, in particolare quelli sviluppati dalla scuola di Francoforte. Tali percorsi riguardano, da un lato, l'indagine sull'atto individuale della lettura e, dall'altro, quella sulla dimensione collettiva della ricezione (Sartre 1966: 51-115). In particolare, Sartre si concentra sul pubblico dei lettori, sulla loro interazione con il testo e sull'importanza creativa del lettore, sottintendendo tre domande-guida: Chi sono i lettori reali? Quali caratteristiche anagrafiche, sociali e culturali presentano? In quali forme, contesti e modalità, in seguito a quali strategie il testo letterario è stato da loro ricevuto?

Partendo da questi quesiti, ad alcuni dei quali si è già trovata una risposta nel corso del presente contributo, il mio limitato esperimento ha rilevato che tra i lettori reali quelli più piccoli hanno più che altro ascoltato il racconto, gli studenti universitari hanno assunto un atteggiamento di apprendimento finalizzato all'esame, i lettori generici, comprendenti giovani, adulti e anziani hanno potuto godere esteticamente della lettura.

L'indagine ha inteso recuperare le reazioni dei lettori nei confronti di un'opera letta in traduzione con l'aggiunta di brevi passaggi in originale, anche al fine di valutare l'impatto della traduzione sulla percezione dell'opera stessa. Analizzando l'interazione tra i partecipanti, sia a livello di gruppo che individualmente, è possibile confermare le teorie di Jan Mukařovský (1973) e Felix Vodička (1941), secondo cui il processo della lettura trasforma il testo letterario in un "oggetto estetico", capace di acquisire valore nel contesto della vita sociale. Inoltre, come evidenziato da Vodička, la traduzione di un'opera straniera è "una concretizzazione realizzata dal traduttore" (Vodička 1941: 201). Pertanto, cercare di comprendere come la traduzione venga percepita nell'ambiente culturale di destinazione comporta non poche difficoltà metodologiche, "dacché la norma è differente" (Vodička 1941: 201). A questo si è cercato di ovviare, anche se in maniera – ripeto – del tutto parziale, offrendo un confronto guidato tra il testo in russo e quello in traduzione.

Le principali risposte rilevate nel campione di lettori esaminato, in sintesi, sono state le seguenti: a) l'accostamento delle realtà russa e locale, con un'enfasi sulle analogie piuttosto che sulle differenze; b) il confronto tra il sistema feudale russo e quello italiano;³ c) il godimento estetico della lettura, anche se in traduzione.

In conclusione, si può osservare che "l'orizzonte di attese" di jaussiana concezione, che contribuisce a plasmare la ricezione nel suo "duplice atto che comprende l'effetto che è prodotto dall'opera, e il modo in cui il ricevente accoglie l'opera" (Jauss 1988: 136), nel caso di studio qui presentato non è stato modificato dallo *sdvig* (slittamento) linguistico e semantico. Il paradigma interpretativo è rimasto ancorato al contenuto piuttosto che alla forma, indice del raggiungimento dell'obiettivo comunicativo del testo letterario. È irrilevante se *brička* è stato mantenuto come *realium* o tradotto con "calesse" o "vettura": il lettore occasionale, maggiormente interessato alla trama e ai tipi umani, potrebbe trascurare tali 'sottigliezze da esperti', anche se, dal nostro punto di vista, si beneficerebbe senza dubbio di una traduzione quanto più possibile funzionale al trasferimento culturale.

BIBLIOGRAFIA

- Barbey d'Aureville, Jules (2010), *Il gran dandy. Il dandismo e George Brummel*, Viterbo, Stampa alternativa / Nuovi equilibri.
- Brancati, Vitaliano (1978), *I nomignoli // Id., Opere (1942-1946)*, Milano, Bompiani, pp. 1154-1158.
- Cadioli, Alberto (1998), *La ricezione*, Bari, Giuseppe Laterza & Figli.
- Devoto, Giacomo *et al.* (2023), *Il vocabolario dell'Italiano contemporaneo*, Milano, Le Monnier.
- Di Leo, Donata (2023), *Le opere di Gogol' in italiano: un secolo e (quasi) mezzo di traduzioni ed edizioni // Govoruchko, Roman (pod red.), Novye issledovanija v oblasti ital'janskogo jazyka i literatury*, Moskva, RGGU, pp. 134-173.

³ A tal proposito un lettore ha messo in luce la recente uscita del romanzo di Stefano D'Arrigo, *Il compratore di Anime morte* (Rizzoli, Milano, 2024) ispirato al capolavoro gogoliano, ma ambientato tra Napoli e la Sicilia.

- Escarpit, Robert (1994), *Sociologia della letteratura*, Roma, TEN.
- Genette, Gérard (1989), *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi.
- Gogol', Nikolaj (s.d.), *Le anime morte*, trad. di Agostino Villa, Ginevra, Einaudi / Editio-Service.
- Gogol', Nikolaj (1998), *Le anime morte*, trad. di Laura Simoni Malavasi, Milano, BUR.
- Gogol', Nikolaj (2009), *Le anime morte*, trad. di Serena Prina, Milano, Mondadori.
- Gogol', Nikolaj (2019), *Le anime morte*, trad. di Agostino Villa, Torino, Einaudi.
- Gogol', Nikolaj (2020), *Mertvyje duši. Poema // Maloe sobranie sočinenij*, Sankt-Peterburg, Azbuka, pp. 593-829.
- Gogol', Nikolaj (2021), *Le anime morte*, trad. di Laura Simoni Malavasi, Milano, BUR.
- Iser, Wolfgang (1987), *L'atto di lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino.
- Jauss, Hans R. (1988), *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida.
- La Rosa, Marco (2024), *Neuroscienze della narrazione. Lo storytelling nell'era delle neuroscienze e dell'intelligenza artificiale*, Milano, Hoepli.
- Leenhardt, Jacques, Józsa, Pierre (1999), *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris, L'Harmattan.
- Mukařovský, Jan (1973), *Il significato dell'estetica. La funzione estetica in rapporto alla realtà sociale, alle scienze, all'arte*, Torino, Einaudi.
- Ricoeur, Paul, Jüngel, Eberhardt (2005), *Dire Dio. Per un'ermeneutica del linguaggio religioso*, Brescia, Queriniana.
- Sartre, Jean-Paul (1966), *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore.
- Vodička, Felix (1978), *La storia della risonanza delle opere letterarie // Pazzaglia, Mario (a cura di), Letteratura e storia della letteratura*, Bologna, Zanichelli, pp. 191-202.

DONATELLA DI LEO • PhD in Eastern European Studies, serves as Subject Expert in Slavic Studies at the “Gabriele d’Annunzio” University of Chieti–Pescara. Her research, initially grounded in German–Russian comparative studies, has subsequently focused on the reception history and re-elaboration of Faustian motifs in Russian literature, on the Neapolitan “urban text” (Lotman) in the imagery of Russian travelogues, and on the history of translated Russian literature. She is a member of the Italian Slavists Association and of the European Society for Translation Studies. She is the author of two monographs and several peer-reviewed articles related to her fields of research.

E-MAIL • donata.dileo@unich.it

“E ORA SCARICA GOGOL SUL TUO CELLULARE!”

Gogol’ tra cinema e *app*

Laura PICCOLO

ABSTRACT • “And Now Download Gogol to Your Phone!”: Gogol Between Cinema and App. The present paper explores the formation of a transmedia narrative ecosystem based on a number of short stories by Nikolai Gogol’s *Evenings near the Village of Dikanka* that took shape in 2017 after the big screen release of *Gogol. The Beginning*, the first episode of the *Gogol* trilogy, was followed in 2018 by *Gogol. Vii* and *Gogol. A Terrible Vengeance* – directed by Egor Baranov. What came into life was not a mere adaptation of a classic, but a true cross-media narrative stemming from the transformation of Gogol into a character, committed to investigating a series of mysterious murders which took place in the Dikanka district, an experience that would later finely mark the writing of the *Evenings*. The release of the first episode of the trilogy triggered the propagation of the *Evenings* in other media as well, from television to comics or to a mobile phone application. While such transmedia transformations seem to undermine the very idea of the ‘original’ text, such ramifications and offshoots of cross-media plots and stories reveal a vocation, to borrow a concept from Nicolas Bourriaud, ‘radicant’ the transmedia universe that does not seem to threaten the survival of the classics as much as triggering their rediscovery and topicality through different media.

KEYWORDS • Gogol; *Evenings near the Village of Dikanka*; *Gogol. The Beginning*; Transmedia; Narrative Ecosystems.

*Come tutto è strano a questo mondo
Intorno un sussurro, avido respira.
Sento, vedo, ho tanta paura.
La penna scrive, e poi?
La notte più oscura!
La notte più oscura prima dell’alba!
Skrudži, Gogol’*

1. Dall'adattamento alla narrazione espansa

Nello spazio culturale postsovietico si è assistito, come in altri paesi, a una diffusa e costante “espansione visuale” (Fedorova 2022: 6) grazie a una intensa proliferazione di adattamenti cinematografici (e televisivi) dei classici divenuti “un deposito di valori che garantiscono la conservazione del prestigio della letteratura” (Fedorova 2022: 8)¹ ma anche un tentativo di comprendere il mondo contemporaneo. Negli anni '90, questa funzione è svolta soprattutto dagli adattamenti cinematografici, laddove nei primi dieci anni del nuovo millennio si registra un vero e proprio boom di serie tratte dai classici piuttosto fedeli al testo originale. Quello che accade invece negli ultimi quindici anni è un fenomeno più complesso in cui gli adattamenti diventano in alcuni casi veicolo della “mitologia imperiale” (Fedorova 2022: 19), celata sotto la derisione dell'ideologia ufficiale. Tra i film appartenenti a questa terza ondata Ljudmila Fedorova include anche *Gogol'. Načalo* (*Gogol'. Il principio*, 2017) di Egor Barabanov, al quale riconosce il merito di portare alla visione del pubblico di massa aspetti della vita e dell'opera di Gogol', ma che liquida abbastanza rapidamente come prodotto commerciale.² Se dopo la riflessione teorica di Linda Hutcheon l'adattamento è stato sdoganato dalla sua immagine di “opera minore e ancillare” (2011: 7), mera replica dell'originale in un altro formato (cinematografico, videoludico ecc.), più difficile appare riconoscere valore e merito ad alcuni progetti più recenti come *Gogol'. Načalo*, ancora prigionieri, a nostro avviso, di una “peculiare coesistenza di popolarità e svalutazione” (Hutcheon 2011: 10). Nei confronti di questo film e dei successivi della serie il pregiudizio non sembra legato al rapporto con l'originale letterario gogoliano ma interno alle logiche stesse del cinema d'autore, per cui paradossalmente da parte della critica si avverte nuovamente l'idea che l'adattamento nato da un chiaro progetto commerciale, con incassi che ammontano a più di un 1,3 miliardi di rubli – e con più di cinque milioni di spettatori nelle sale³ – sia una degradazione in fondo dell'originale.

Dal nostro punto di vista, invece, la trilogia e una serie di ulteriori ramificazioni transmediali dell'opera gogoliana, germinate proprio dal progetto *Gogol'*, appartengono a un vero e proprio “ecosistema narrativo”, vale a dire all'insieme di “narrazioni, pervasive e complesse, estese nello spazio e nel tempo” che “includono necessariamente una quantità

¹ Per una definizione di adattamento si rimanda a Linda Hutcheon (2011: 27): “Considerato nei termini di un'entità formale o di un prodotto, un adattamento è una trasposizione dichiarata ed esauriente di una data opera o di più opere. Tale ‘transcodificazione’ può comprendere un cambio di medium [...] o di genere [...] o della struttura complessiva del racconto e quindi del suo contesto”. Per i meccanismi delle migrazioni diegetiche si veda anche lo studio di Richard Saint-Gelais (2011: 10-11) sulla transfizionalità come “relazione di migrazione (con la modica che ne risulta quasi immancabilmente) di dati diegetici. È chiaro che questa migrazione si fonda su relazioni tra i testi. Ma queste relazioni inter- (o iper-) testuali sono tendenzialmente occultate, nella misura in cui lo spazio all'interno del quale circolano i personaggi e altri elementi diegetici sono dati come indipendenti da ciascuna delle sue manifestazioni discorsive”.

² Alcuni spunti interessanti di analisi si trovano ad esempio in Saenko, Ščeglova (2019: 111-124).

³ Cfr. dati EAIS (<https://ekinobilet.fond-kino.ru/>).

di oggetti testuali quasi impossibile da catalogare” (De Pascalis, Pescatore 2018: 20). Nel caso di *Gogol'. Načalo* tale ecosistema è innescato dalla produzione di “narrazioni estese” (De Pascalis, Pescatore 2018: 19)⁴ delle *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka* (e in parte anche del *Vij*), reso ancora più complesso da una marcata finzionalità in cui Gogol' è autore, tema, oggetto di passaggio transmediale e, soprattutto, personaggio.

2. La trilogia Gogol' e Dikan'ka transmediale

Gogol'. Načalo è il primo episodio di una trilogia destinata al grande schermo ispirata ad alcuni racconti delle *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka*. Sono poi seguiti *Gogol'-Vij* (aprile 2018) e *Gogol'. Strašnaja mest' (Gogol'. La terribile vendetta*, agosto 2018). Ciascun film è composto da due capitoli – in tutto sei – ai quali si aggiungono due film-puntata, *Mertvyje duši (Le anime morte)* e *Kolodec krovi (Il pozzo di sangue)*, andati in onda quando la serie è passata sul piccolo schermo a partire da dicembre 1917. I titoli dei capitoli rimandano a Dikan'ka ma anche ad altre opere di Gogol' (*Vij* e *Le anime morte*). Questa natura composita e seriale omaggia sia lo scrittore stesso, “grande creatore di cicli”, alla ricerca continua di una “reazione a catena” di pensieri, rimandi attraverso il rapporto tra le opere” (Januškevič 2006: 146), pur se con architettura differente, sia le *Veglie*: otto racconti – come gli otto capitoli della trilogia – vergati tra il 1829 e il 1832 e pubblicati in due volumi usciti nel 1831 e l'anno successivo senza l'indicazione dell'autore, presentati al pubblico come riuniti dall'apicoltore Rudyj Pan'ko e narrati dagli ospiti delle serate intorno al fuoco della fattoria di Dikan'ka. Osserva Adalgisa Mingati sulla narrazione a cornice delle ‘serate’ o ‘veglie’, genere diffuso all'epoca di Gogol',⁵ che si tratta di una serie di racconti “autonomi, separati, indipendenti l'uno dall'altro, e integrati in un tutto, interconnessi, interrelati. Siamo, insomma, in presenza di quella specifica relazione che caratterizza le forme cicliche, ossia quelle forme che rappresentano un tutto, le cui componenti sono variamente combinabili tra loro” (2018: 69).⁶

All'epoca la pubblicazione dei due volumi ha avuto un clamore analogo a quello della serie, con la fervida attesa dell'uscita del secondo tomo (similmente ai fan della trilogia degli episodi successivi), le copie che andavano a ruba e una vorace curiosità intorno all'opera e al suo autore – che si ritaglia il ruolo secondo Andrej Belyj di “attore-panegirista” (1996: 62) – ai più sconosciuto.⁷ Come scrive in una lettera lo stesso Gogol'

⁴ O “narrazioni espanse” (Fusillo *et al.* 2020: 8-10).

⁵ Sulle veglie o serate nella letteratura russa del tempo di Gogol' “contrassegnate dal caratteristico cronotopo secondo il quale il racconto, effettuato da uno o più narratori, si sviluppa nella fase serale/notturna della giornata in un luogo in genere appartato o circoscritto” che si riflette spesso anche nel titolo, vedi Mingati (2018: 74).

⁶ Sulla nascita, struttura, genere e stile delle *Veglie* copiosa è la letteratura, rimando in questa sede solo ad alcuni lavori in italiano: d'Amelia (1995: 34-46), Strano (2004: 17-73) oltre a Mann (2014).

⁷ “L'immagine di Rudi Pan'ko diventa una maschera letteraria, una sorta di biglietto da visita di uno scrittore alle prime armi molto più ‘riconoscibile’ per il pubblico rispetto al suo vero nome” (Vinickij *et al.* 2003: 614).

a Puškin, i tipografi e compositori si erano fatti coinvolgere dalla lettura dei suoi racconti, tanto che, scherzando, confida di essersi convinto di essere uno scrittore che incontra “pienamente il gusto del popolo”.⁸ E non solo: lo stesso Puškin è molto divertito dalla lettura dell’opera.⁹

Il nome di Gogol’, allora assente dal peritesto delle *Veglie*, diventa invece il titolo della trilogia e l’incipit di quello di ogni singolo episodio della serie nella sua versione per il grande schermo. Inoltre l’autore, nascosto dietro la maschera dell’apicoltore, diviene ora personaggio, centro e fulcro della sua Dikan’ka. Derive transfizionali che, negli ultimi decenni, si sono rivelate seducenti e accattivanti nella letteratura russa e in quella di altri paesi. Tuttavia ‘giochi’ narrativi con Gogol’-scrittore si diffondono già nel secolo precedente, come ad esempio nell’opera di Boris Sadovskoj: a Gogol’ si allude nel racconto *Prazdničnyj den’ poručika Matradurova* (*Il giorno di festa del tenente Matradurov*, 1908), le atmosfere pietroburghesi fanno da sfondo alle azioni di ... Chlestakov, passante sulla Prospettiva Nevskij gremita di dame che “mormorano, cinguettano, ridono”, mentre sfilano tra gli altri Bulgarin, la principessa Ligovskaja, nonché Puškin, accompagnato dalla moglie, e il “proprietario terriero Evgenij Onegin” (Sadovskoj 1908: 19). In altri racconti è invece Gogol’ stesso a invaderne pagine e trame: in *Krovavaja zvezda* (*La stella insanguinata*, 1919), accanto al nostro orbitano Napoleone Bonaparte, Karl Von Ritter, senza contare Benkerdoff, Puškin, Vjazemskij, Turgenev, Blok, Žukovskij, Aleksej Tolstoj, la baronessa Goethe, che turbinano sulle pagine tra un ballo in maschera al Palazzo d’inverno e le vie di Firenze e Roma.¹⁰ E tale ‘tradizione’ prosegue negli *anekdoty* di Daniil Charms in cui Gogol’ compare spesso in compagnia di Puškin, senza contare l’aereo-personaggio “Nikolaj Gogol’”, contaminazione di opere e generi nel recente film animato *Nos, ili Zagovor “ne takich”* (*Il naso o la cospirazione degli “anticonformisti”*, 2020) di Andrej Chržanovskij.

Il Gogol’ della trilogia cinematografica di Baranov, interpretato da Aleksandr Petrov,¹¹ appare coetaneo dello scrittore al tempo della stesura delle *Veglie*, poco più che ventenne, mentre fisicamente, pur proponendone il taglio di capelli e i baffi, omette forse il tratto

⁸ “La cosa più curiosa fu il mio appuntamento con la tipografia: non appena mi sono affacciato alla porta, i compositori, vedendomi da lontano, eccoli a trattenere le risa e a ridersela dietro la mano, girandosi verso la parete. La cosa mi sorprese alquanto: mi rivolsi al capotipografo e lui, dopo alcuni abili tentativi di divagazione, disse infine che le cose che erano state inviate da Pavlovsk per la composizione erano oltremodo divertenti e i compositori si sono divertiti molto. Ne dedussi che ero uno scrittore che incontrava pienamente il gusto del popolo” (Gogol’ 1940: 202).

⁹ Dopo aver letto il primo volume delle *Veglie*, Puškin scrive a Voejkov: “Mi hanno sbalordito. È una vera gioia, sincera, naturale, senza affettazione, senza cerimoniosità. E in alcuni punti, che poesia, che sensibilità! Tutto questo è così straordinario nella nostra odierna letteratura che non mi sono ancora riavuto dalla sorpresa” (Puškin 1990: III, 47).

¹⁰ Sulla presenza di Gogol’-personaggio e dei suoi testi nell’opera di Sadovskoj vedi Krivonos (2021: 5-15).

¹¹ Accanto a lui in *Gogol’. Načalo*: Oleg Men’šikov (Jakov Petrovič Guro), Taisija Vil’kova (Liza Daniševskaja), Evgenij Styčkin (Aleksandr Christorovič Binč), Julija Franc (Oksana), Sergej Badjuk (Vakula). Sul film vedi ad esempio <https://www.afisha.ru/movie/gogol-nachalo-231554/>.

semioticamente più pregnante dell'iconografia gogoliana (anche quella proposta da Chržanovskij che resta tradizionale), vale a dire il naso prominente. Il Gogol' scelto da Baranov ha fascino e anche successo con le donne. Che sia tuttavia la versione straniata dello scrittore di Dika'nka ce lo segnala con un procedimento di deformazione biografica – o della sua “ombra”¹² – tipica della transfizionalità, poiché è autore del *Ganc Kjučel'garten* (l'idillio licenziato nel 1927 da Gogol' con lo pseudonimo di Alov che fu aspramente criticato e che lo spinge a dare fuoco – nella realtà e nella serie – alle copie della rivista dove era stato pubblicato).

Nella serie, Gogol'-personaggio è un giovane stenografo di corte di tribunale che lavora alla III Sezione della Cancelleria di San Pietroburgo (nel film si occupa di crimini). Il giovane è soggetto a degli attacchi che gli provocano visioni di delitti e sogni spaventosi che trascrive in uno di stato di trance. L'investigatore Jakov Petrovič Guro (Oleg Men'sikov) lo coinvolge nell'indagine sull'omicidio di giovani fanciulle nel villaggio di Dikan'ka. Dell'originale impianto narrativo gogoliano troviamo frammenti di narrazione a volte ordinati in maniera differente, la presenza del soprannaturale, le atmosfere misteriose e oscure, l'orrore – demoni, morti e resurrezioni – che si ripetono anche negli episodi successivi, con personaggi come Guro che sono presenti nel primo e nel terzo film alla stregua di alcuni narratori di Dikan'ka, ad esempio Foma Grigorevič che apre e chiude le *Veglie*. Resta tuttavia in filigrana quello spirito comico e grottesco che aveva catturato i compositori della tipografia e che s'irradia sugli spettatori, ora spaventati ora divertiti. Similmente ai racconti gli avvenimenti della trilogia hanno, riprendendo le parole di Vittorio Strada, come “recipiente lo spazio infinito di un'Ucraina cosmica. La quale ha i suoi confini, naturalmente, ma oltre i quali c'è un'antiucraina, un antimondo” (1989: VII). Anche il tempo – feste popolari, religiose o altri momenti simbolici e rituali dell'anno – permette una frattura del quotidiano.¹³

Alla fine del terzo episodio, tornato a Pietroburgo e dopo essere peraltro salvato da Puškin – già apparso nel primo film – e Lermontov dalla morte, Gogol' entra nella confraternita che lotta contro la società segreta del conte Benkendorf e decide di scrivere dei racconti sulle sue drammatiche ed enigmatiche avventure a Dikan'ka. La trilogia quindi si rivela essere da un lato una sorta di *prequel* transmediale delle *Veglie presso la fattoria di Dikan'ka*; dall'altro la serialità e frammentazione della narrazione la rendono potenzialmente espandibile in un *sequel* o altri *-quel* che animano l'odierno mondo cinematografico e televisivo di massa.

¹² Molti aspetti di manie, psicosi e incubi gogoliani sono già state enucleati da Sinjavskij nella sua biografia, indagine del ‘continente’ Gogol', cfr. Terc (1992: 3-336).

¹³ Come osserva Jurij Mann (2014: 17) in questi momenti “viene meno il consueto modo di relazionarsi con gli altri e si stabilisce un nuovo universo di rapporti [...] che rompe con le regole sociali e morali”. Sullo spazio delle *Veglie* vedi anche Lotman (2001: 204 e segg.).

3. Narrazioni radicanti

All'uscita di *Gogol'. Načalo* nel 2017, il testo delle *Veglie* è stato oggetto di altre migrazioni transmediali legate innanzitutto al lancio del primo episodio della trilogia nella cornice di quella che Henry Jenkins (2007) definisce “un’esperienza di intrattenimento unificata e coordinata”: Gogol’ non diventa soltanto personaggio ma ‘testimonial’, sfruttato anche nel marketing. Con lo scrittore si può, ad esempio, chattare (nella reclame si parla di una ‘seduta spiritica’ grazie alla quale entrare in contatto con lui), mentre al cinema, prima dell’inizio del film, l’invito a spegnere il telefono cellulare in sala fa leva sul gioco tra realtà e finzione innescato nella pellicola: se Gogol’ entra nel mondo immaginario della sua Dikan’ka, esce ora dallo schermo per sottrarre il telefonino allo spettatore maleducato.¹⁴

Espansione transmediale è inoltre, ancora in occasione dell’uscita nelle sale cinematografiche di *Gogol'. Načalo*, il lancio dell’omonimo gioco per smartphone il cui messaggio pubblicitario recitava: “Per quanti anni ti hanno caricato con Gogol’ a scuola? E ora scarica tu Gogol’ sul tuo cellulare!”. La descrizione avvisa i giocatori che Gogol’ si trova in difficoltà, circondato da esseri demoniaci malvagi e dal Vij, i quali però “non sanno di cosa sia capace un classico! Aiuta il baffuto a sconfiggerli tutti! Scegli una *skin* (*prikid*) e combatti contro i diavoli nei diversi distretti di Dikan’ka”.¹⁵ Protagonista è... Gogol’ – il cui avatar ammicca chiaramente al Gogol’ della serie, per abbigliamento, capelli e baffi, ad eccezione del naso che è tornato a troneggiare con invadenza sul volto dello scrittore, per poi affrontare nei livelli successivi i nemici con l’*avatar* di Taras Bul’ba e in altre varianti di se stesso con la forza di *bogatyr*, fino a trasformarsi in... Marilyn Manson sullo sfondo ora di un luogo oscuro, ora del vecchio mulino abbandonato. Alle sue spalle

¹⁴ Questo rimestamento tra realtà e finzione è usato su più livelli per la promozione del film anche sui *social media*. Protagonista del video in questione accanto a Gogol’-Petrov è Sergej Burunov, volto noto assieme allo stesso Petrov della serie televisiva di Il’ja Kulikov *Policejskij iz Rublevki* (*Il poliziotto dalla Rublevka*, 2016-2019). I due attori sono protagonisti di altri video promozionali in cui, Burunov nei panni del poliziotto, interroga Gogol’-Petrov sul set in un gioco di continue rifrazioni, tra film, serie e realtà. *Tizernyj rolik k fil’mu “Gogol’. Načalo” s Aleksandrom Petrovym*, Vokrug tv, https://www.vokrug.tv/video/show/tizernyj_rolik_k_filmu_gogol_nachalo_s_aleksandrom_petrovym/. In *Gogol’. Načalo* inoltre Guro chiede a Gogol’ “A ne chlopnut’ li nam po rjumaške” (“Ci facciamo un bicchierino?”) citando un giovane se stesso nel ruolo di Kostik nel film cult *Pokrovskie Vorota* (*La porta di Pokrov*, 1982), cfr. l’intervista a Men’šikov di Julija Šigareva (2017).

¹⁵ <https://apkpure.com/ru/гогол-начало/ru.gpmrtv.gogol.game>. Nel vivace mondo dei videogiochi tratti dalla letteratura, Dikan’ka conta diversi prodotti. Nel 2004 la Crazy House crea *Vij. Istorija, rasskazannaja zanovo* (*Vij. La storia, raccontata di nuovo*), un videogioco con attori reali – altro slittamento transmediale – e *quest*, organizzato in una serie di quadri e livelli che aderiscono ai luoghi del racconto gogoliano, a cominciare dalla *bursa* (il livello si supera trovando una serie di oggetti sia nella stanza di Choma – un salterio e la borsa del tabacco – sia in una delle classi – il gesso e foglietti). Sono seguiti *Večera na chutore bliz Dikan’ki* (*Veglie presso la fattoria di Dikan’ka*, nel 2005), un *animation-game* ideato dalla Step Creative Group e distribuito dalla 1S-SoftKlab, di cui l’anno successivo è stato lanciato un secondo episodio, *Večer nakanune Ivana Kupala* (*La sera alla vigilia di Ivan Kupalo*).

emerge il Vij le cui palpebre più si aprono più si riduce il tempo a disposizione di Gogol'. Il videogioco anticipa la presenza del Vij e altri elementi degli episodi successivi della trilogia di Baranov, confermando la “sinergia” dello *storytelling* transmediale (Jenkins 2007). La grafica non è delle più sofisticate e molti utenti dalle aspettative molto alte rispetto al prodotto si sono lamentati. Resta il fatto che nella prima settimana dall'uscita l'*app* sia stata scaricata da oltre 60.000 utenti.¹⁶

A queste ramificazioni si aggiunge un'ulteriore espansione narrativa di Dikan'ka: durante il lancio del primo episodio, sul profilo *Instagram* del film è uscito un fumetto ispirato alla serie (con gli stessi personaggi), poi venduto (da ottobre del 2017) in formato cartaceo. Il fumetto, vietato ai minori di sedici anni e distribuito da Bubble in più numeri, non si sovrappone fedelmente alla serie, pur richiamandola per stile e atmosfere e ancora per frammenti di trama: gli omicidi, gli ambienti cupi, il cavaliere oscuro, Oksana l'annegata ma anche Liza che intrecciano, qui come nella serie, una linea narrativa amorosa.¹⁷

Serie, videogioco, fumetto, ma anche blog di appassionati e altre espansioni deflagrate a partire dalla serie hanno generato il proliferare di fanclub, gruppi e “franchise mediale” (Bertetti 2021: 12),¹⁸ come meme con protagonisti i personaggi della serie o, ancora, prodotti transmediali differenti su Pinterest, da foto a disegni di Gogol'-Petrov.

Dopo la messa in onda della serie nel suo formato televisivo e dei due episodi inediti, i produttori hanno inizialmente promesso una seconda stagione (televisiva), poi nel 2019 è stata annunciata la produzione di un nuovo film con un nuovo Gogol', giustificando l'assenza di Petrov con gli esempi di James Bond o Batman. Il film è in realtà rimasto irrealizzato.

4. Conclusioni

L'ecosistema narrativo transmediale creatosi intorno alle *Veglie* può essere, dunque, inteso come un ambiente caratterizzato dalla trasformazione di personaggi (con l'incurSIONE transfizionale di Gogol' stesso) e trame nello spazio e tempo mediale, non senza ramificazioni collaterali legate ad esempio al marketing (gadget, pubblicità ecc.) o filiazione dal basso (*grassroots*), che depotenziano in una certa misura la funzione (e il riconoscimento) del testo sorgente. Questo, infatti, non ha più confini definiti dal testo e dal paratesto (del libro come oggetto ma anche dal libro-testo nel suo formato elettronico). Osservano Massimo Fusillo e Mirko Lino che “le storie e gli immaginari transitano tra diversi territori mediali, si depositano momentaneamente su un medium di riferimento, si rimettono in circolazione tramite altri” (in Fusillo *et al.* 2020: 8), non solo adattando il testo sorgente, ma sfruttandone il “potenziale sviluppo crossmediale di un varco narrativo”

¹⁶ Dati riportati dalla piattaforma Fandom <https://www.fandom.com/explore-ru?uselang=ru>.

¹⁷ Per ulteriori dettagli sulla serie di fumetti vedi <https://bubbleverse.fandom.com>.

¹⁸ “Un insieme di testi, in forme mediali diverse, e di prodotti vari (ad esempio, merchandising, giochi ecc.) tra loro correlati, in genere incentrati su uno o più personaggi o un'ambientazione comuni” (Bertetti 2021: 12).

(Cajelli, Toniolo 2018: 117).¹⁹ L'espansione narrativa e il suo dilagare crossmediale richiedono diverse competenze del lettore del quale si 'espande' la definizione poiché è anche spettatore, giocatore, creatore di contenuti mediali, se non lui stesso di testi e mediavoli correlati a quello sorgente. Se il testo originario è il classico gogoliano, il testo-madre e sorgente della sua espansione transmediale sembra essere il primo episodio della trilogia, *Gogol'-Načalo*, propulsore di una serie di altre migrazioni crossmediali.

Rispetto a un adattamento cinematografico, filmico o di animazione, in cui le *Veglie* restano il testo-centrale di un passaggio da un media all'altro,²⁰ il nostro ecosistema sembrerebbe funzionare, continuando la metafora naturale con l'immagine del radicante teorizzata da Nicholas Bourriaud (2014: 20), quale "organismo che fa spuntare le proprie radici e le accresce man mano che procede". Nell'ecosistema narrativo 'germogliato' da *Gogol'-Načalo*, le *Veglie* sono divenute un testo-radicante, una 'pianta' che produce le sue radici man mano che cresce, si espande e "si traduce nei termini dello spazio in cui si muove" (Bourriaud 2014: 52),²¹ nel nostro caso anche quello dei diversi media nei quali si trasforma. Questo non implica la perdita della radice, ma una visione del classico come qualcosa che possa potenzialmente originarsi di continuo grazie, nota ancora Bourriaud (2014: 20), a "una moltitudine di radicamenti simultanei e successivi". E l'"esperienza transmediale" (Bertetti 2021: 10) ideata e 'coltivata' da Baranov ha diffuso nell'ecosistema narrativo delle *Veglie* diversi 'radicanti', dai film ai gadget, dai fumetti al videogioco senza tuttavia 'soffocare' l'opera originaria gogoliana, anzi dandole nuova linfa e rigoglio: dall'uscita del primo film le vendite delle opere gogoliane nelle librerie (anche digitali) hanno subito un incremento significativo.²²

In senso più ampio c'è da chiedersi se e in che modo queste ramificazioni, propaggini, nonché la vocazione 'radicante' dell'universo transmediale condizionano oggi la vita-sopravvivenza-riscoperta di un classico e se nella galassia terminologica del mondo della medialità – come la definisce Paolo Bertetti –, non sia forse da riconsiderare la definizione stessa di classico e di 'espanderla', osservarla all'interno del suo ecosistema narrativo e di sfruttare tutte le possibilità che tale ecosistema offre nell'analisi e nell'interpretazione del testo e della sua vita sociale e 'social', del lettore ma anche nella didattica della letteratura e dell'insegnamento dei classici.

¹⁹ Il varco narrativo è quel punto della narrazione in cui è possibile 'entrare' per "inserirsi all'interno della narrazione stessa per espanderla e svilupparla su ulteriori livelli" (Cajelli, Toniolo 2018: 111).

²⁰ Già dagli anni '10 del XX anche se le prime pellicole sono in molti casi andate perse, tra queste il primo lungometraggio gogoliano di Vladislav Starevič, *Strašnaja mest'* (*La terribile vendetta*) al quale seguirono *Noč' pered Roždestvom* (*Notte prima di Natale*, 1913), con protagonista Ivan Možuchin, *Portret* (*Il ritratto*), *Vij e Majskaja noč'* (*La notte di maggio*), per ulteriori approfondimenti vedi ad esempio Šlivar (2016: 200-205) e i preziosi contributi in Barykin (2009). Sulle trasposizioni gogoliane più recenti rimando almeno a Fedorova (2019) e Zorin, Rjasov, Mochammed (2021: 65-108).

²¹ Il corsivo è dell'autore.

²² <https://tv3.ru/post/gogol-popal-v-pereplet-kak-blokbaster-podnyal-prodazhi-klassika>.

BIBLIOGRAFIA

- Barykin, Evgenij (2009) (sost.), *Gogolevskij kinoslovar': annotirovannyj katalog fil'mov (1909-2009)*, Moskva, Paradiz.
- Belyj, Andrej (1996), *Masterstvo Gogolja*, Moskva, Malp.
- Bertetti, Paolo (2021), *Che cos'è la transmedialità*, Roma, Carocci.
- Bourriaud, Nicolas (2014), *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*, Milano, Postmedia Books.
- Cajelli, Diego, Toniolo, Francesco (2018), *Storytelling crossmediale. Dalla letteratura ai videogiochi*, Milano, Unicopli.
- De Pascalis, Ilaria A., Pescatore, Guglielmo (2018), *Dalle narrazioni estese agli ecosistemi narrativi* // Pescatore, Guglielmo (a cura di), *Ecosistemi Narrativi. Dal fumetto alle serie tv*, Roma, Carocci, pp. 19-30.
- Fedorova, Ljudmila (2022), *Adaptacija kak simptom. Russkaja klassika na postsovetskom ekrane*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- Fusillo, Massimo et al. (2020), *Le sfide degli adattamenti* // Fusillo, Massimo et al. (a cura di), *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, Bologna, Il Mulino, pp. 7-16.
- Gogol', Nikolaj (1940), *Pis'ma. 1820-1835 // Polnoe sobranie sočinenij v četyrnadcati tt.*, t. 10, Moskva/Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR.
- Hutcheon, Linda (2011), *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando.
- Januškevič, Aleksandr (2006), *Filosofija i poetika gogolevskogo Vsemira* // *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2006, 291, pp. 145-154.
- Jenkins, Henry (2007), *Transmedia Storytelling 101 // Pop Junctions. Reflections on Entertainment, Pop Culture, Activism, Media, Literacy, Fandom and More*, https://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html.
- Lotman, Jurij (2001), *Lo spazio artistico in Gogol'* // Lotman, Jurij, Uspenskij, Boris, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, pp. 193-248.
- Krivosos, Vladislav (2021), *B.A. Sadovskoj i N.V. Gogol': stilizacija, parodirovanie, interpretacija* // *Opera Slavica*, XXXI, 3, pp. 5-15.
- Mann, Jurij (2014), *La poetica di Gogol'*, Roma, Lithos.
- Mingati, Adalgisa (2018), *Forma breve e narrazione a cornice: le 'serate' o 'veglie' nella prosa russa (1770-1840)* // Pradel, Stefano, Tirinanzi De Medici, Carlo (a cura di), *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, Trento, Università degli Studi di Trento, pp. 67-86.
- Puškin, Aleksandr (1990 repr.), *Pis'ma. Tom 3, 1831-1833*, Moskva, Academia.
- Sadovskoj, Boris (1908), *Prazdničnyj den' poručika Matradurova* // *Vesy*, 12, pp. 17-32.
- Saenko, Natal'ja, Ščeglova, Ljudmila (2019), *PlayGogol: postmodernistskaja interpretacija rannego Gogolja v seriale E. Baranova*, “Servis PLUS”, 13, 4, pp. 111-124.
- Saint-Gelais, Richard (2011), *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil.
- Šigareva, Julija (2017), *Oleg Men'sikov : nam tol'ko kažetsja, čto my živem svobodno* // *Argumenty i fakty*, 30 avgusta, https://aif.ru/culture/person/oleg_menshikov_nam_tolko_kazhetsja_čto_my_zhivem_v_svobodnom_mire.
- Šlivar, Vasilisa (2017), *Ekranizacija V.A. Starevičem gogolevskoj povesti “Noč' pered roždestvom”* // Vikulova, Vera (red.), *Gogol' i slavjanskij mir. Šestnadcatye gogolevskie čtenija. Sb. nauč. st. po materialam Mežd. nauč. konf.*, Novosibirsk, Novosibirskij Izdatel'skij Dom, pp. 200-205.

- Strada, Vittorio (1989), *Nota introduttiva // Gogol', Nikolaj, Le veglie alla fattoria di Dikanka*, trad. di Giovanni Langella, Torino, Einaudi, pp. V-IX.
- Strano, Giacomina (2004), *Gogol'. Ironia, polemica, parodia (1830-1836)*, Soveria Mannelli, Rubettino.
- Vinickij, Il'ja *et al.* (2003), *Kommentarii // Gogol', Nikolaj, Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati trech tt.*, t. 1, Moskva, Nauka/Imli RAN, pp. 561-872.
- Terc, Abram [Andrej Sinjavskij] (1992), *V teni Gogolja // Sobranie sočinenij v dvuch tt.*, t. 2, Moskva, Start, pp. 3-336.
- Zorin, Artem, Rjasov, Daniil, Mochammed, Viždan (2021), *Večnaja revizija. Ekranizacii gogolevskih tekstov v XXI v. // Nauka televidenija*, 17 (4), pp. 65-108.

LAURA PICCOLO • Associate Professor of Russian and Soviet Literature and Culture at Roma Tre University. Her research interests focus on Russian Literature and Culture of Twenties of XX century, Contemporary Russian Culture and on Russian Diaspora. Her last book: *Reparto X. I luoghi della follia nella letteratura russa e sovietica* (Roma, 2024).

E-MAIL • lpiccolo@uniroma3.it

*CoME SE UNO
SCASSINATORE
SACCHEGGIASSE
LE SCALE*

ATTUALITÀ DOSTOEVSKIANA

Le ragioni di un classico

Alessandra CATTANI

ABSTRACT • Dostoevskian Topicality. The Reasons for a Classic. If it is true that a classic is a classic when it represents a work of art regardless of time and history, it is also true that the idea that the message conveyed retains its validity through time and history, thus becoming a highly topical element, belongs to this concept. The aim of this study is to answer the inner question that grips the readers of Dostoevsky, prompting them to search for the reason why they feel so deeply about the text. To this end, the method expounded in Francesco Orlando's Freudian theory of literature is particularly productive because, in allowing the so-called 'return of the repressed', it allows the reader to confront the message in a dialogical manner, while at the same time allowing him or her to be close to the message itself (whether moral or amoral, correct or incorrect, whether it offends the common sense of collective values or even betrays them). Freedom of opinion is determined by the absence of fear of judgement or proof, as the artistic text guarantees the anonymous and, so to say, inactive participation of the reader in the reception of the code. Stefano Brugnolo's study on the subject, applied here to Dostoevsky's work, allows us to identify certain constants that characterise classical texts in such a way that they flow into a canon that can be defined as universal (Brugnolo 2023). Of these constants, ambivalence and topicality are the foundations from which the investigation stems.

KEYWORDS • Dostoevsky; Orlando; Brugnolo; Classic; Topicality.

1. Metodo e corpus

Il 28 febbraio 2024 si è svolta, in modalità telematica, la prima giornata della terza conferenza dal titolo *Prestuplenie i nakazanie: sovremennoe sostojanie izučeniija*, organizzata dalla rivista *Dostoevskij i mirovaja kul'tura*.¹ Tra gli interventi che offrono una visione ad ampio spettro dello stato dell'arte sul tema, spiccano ai fini del presente lavoro quello

¹ La conferenza è disponibile sul canale YouTube della rivista al sito: <https://www.youtube.com/watch?v=fyd1Aq46XVA&t=8579s>.

di Elena Vladimirovna Stepanjan (Istituto Statale di Cultura di Mosca), dedicato al problema dell'empatia corporea del lettore per i personaggi di *Delitto e castigo*, quello di Faina Iosifovna Kartaškova (Università Statale di Ivanovo) e Vera Vladimirovna Ganina (Università Statale di Chimica e Tecnologia di Ivanov) che analizza le reazioni psicofisiologiche come marcatori di un cambiamento di stato emotivo (sempre in *Delitto e castigo*) e quello di Ljudmila Borisovna Karpenko (Università Nazionale di Ricerca di Samara) che si concentra sui problemi di traduzione interculturale del linguaggio artistico di Dostoevskij. Tra i temi affrontati nella terza giornata della conferenza, inoltre, un particolare interesse è stato rivolto alle trasposizioni cinematografiche più recenti del romanzo nonché alle potenzialità di un lavoro in classe su *Delitto e Castigo* basato sull'IA. Gli approcci utilizzati per le ricerche testimoniano la volontà di condurre un'ermeneutica del testo dostoevskiano che si avvale di strumenti della scienza contemporanea e tende a inserire il testo letterario in problematiche sociali altrettanto attuali. Non solo: ciò che appare maggiormente significativo è il processo inverso, laddove si parte dall'opera letteraria per comprendere risvolti e dinamiche della contemporaneità. Se è però vero che contemporaneità e attualità possono essere raccontate e persino rivelate da un'opera letteraria, è vero anche che non tutte le opere letterarie posseggono una simile forza d'urto. È su questo spinoso argomento che si inserisce la questione del canone.

Un'interessante ricerca sul canone europeo condotta da Michaela Böhmig pone il problema se esista o meno una sfera culturale i cui valori possano essere condivisi tra Europa occidentale e Europa orientale e che possano così confluire in un canone europeo unico, sebbene la studiosa evidenzia una scarsa "permeabilità dell'Europa occidentale rispetto a quella orientale" (Böhmig 2004:13). La questione viene affrontata anche in un recente studio di Rita Giuliani che ha mostrato, grazie a una ricerca descrittivo-quantitativa basata su questionari, come il canone occidentale teorizzato da Bloom verta principalmente sui nomi di Dante e di Shakespeare, escludendo di fatto tutti gli autori slavi con l'eccezione di qualche russo (fra questi, Dostoevskij conquista comunque uno spazio assai limitato, mentre i nomi di Puškin, Gogol', Nabokov sembrano non meritare neppure quello). Sorprende dunque l'esito del questionario sottoposto a colleghi russi e europei che, sollecitati sulla tipologia delle opere più importanti nel canone europeo, rispondono in maniera assai differente: se infatti nei russi emerge una netta preferenza verso i classici francesi, nei secondi spicca invece una predilezione verso quelli russi: "Per numero di capolavori 'votati' Dostoevskij è secondo solo a Shakespeare, che ne annovera 9" (Giuliani 2007: 171). Sull'effettiva sostanza del canone russo si interroga anche Donatella Possamai che individua nel *global novel* la sintesi dei "mutamenti della morfologia romanzesca contemporanea" (Possamai 2017: 23), ovvero quella forma mista di letteratura media che tende a soddisfare il gusto di un pubblico diversificato socialmente e culturalmente, oltre che anagraficamente. Sulla base degli studi citati e di molti altri riportati in una sezione dedicata della bibliografia, in questa sede si intende evidenziare come *Delitto e Castigo* di Dostoevskij appartenga a quel numero di capolavori – i classici, capaci di trasmettere un messaggio la cui validità si conserva nei tempi e nella storia, permettendo la lettura e la comprensione della realtà sociale e individuale.

A tal fine, il metodo esposto nella teoria freudiana della letteratura di Francesco Orlando risulta essere particolarmente produttivo (Orlando 1997). Tuttavia, Orlando fonda

la parentela tra il linguaggio letterario e quello dell'inconscio non sulla base degli scritti di Freud dedicati alla letteratura ma sull'unico testo dedicato al motto di spirito (Freud 1985). Nella sua indagine intende criticare le tradizionali applicazioni psicologiche agli studi letterari e si concentra invece sull'approccio semiologico che ricava dagli studi di Freud. Tale approccio, infatti, teorizza un'organizzazione della letteratura in 'formazioni linguistiche di compromesso' in cui due forze psichiche in contrasto diventano significanti attraverso la loro opposizione e permettono così il cosiddetto 'ritorno del represso', che si definisce in rapporto all'ordine sociale e morale dominante. Ciò determina l'ambivalenza del testo letterario poiché, nell'esprimere una certa idea, condivisa o meno dall'autore e dal suo pubblico, contemporaneamente dà voce anche al suo opposto, nonostante i pregiudizi o le convinzioni del suo autore.

2. *Delitto e castigo*. Le ragioni di un classico

Secondo quanto afferma Stefano Brugnolo nell'illuminante articolo *Per una possibile difesa del canone*, pubblicato per la rivista *Nuova Corrente*, è possibile individuare alcune costanti che caratterizzano i testi classici di modo che questi ultimi confluiscono in un canone che può definirsi universale (Brugnolo 2023). L'ambivalenza è proprio la principale di tali caratteristiche. Il classico infatti molto spesso rappresenta le ideologie dominanti in una determinata epoca ma, parafrasando Lotman, è fondamentale ricordare anche che l'opera si confronta e si scontra con l'insieme di tutti i modelli del mondo dell'autore e del lettore (Lotman 1972). Ciò riporta all'idea bachtiniana della capacità di un testo di costruire un dialogo che, in quest'ottica, può essere individuato come lo strumento in grado di offrire diritto esistenziale a un'idea, a un valore, a un'opinione ma anche al suo opposto. Questo, a mio parere, fa il capolavoro dostoevskiano. *Delitto e castigo*, infatti, nel celebrare la sconfitta del ribelle nonché la vittoria dell'equilibrio e delle dinamiche filosofico-religiose proprie dell'autore, rende comunque giustizia alla possibilità della ribellione stessa, dell'espressione del libero arbitrio, dello sbaglio e dello scontro. In ciò si esprime la straordinaria potenzialità sovversiva e liberatoria del classico. Comprensibili appaiono dunque gli attacchi al classico da parte della *cancel culture* che spesso etichetta l'opera letteraria come esponente di ideologie a volte inaccettabili, sebbene i medesimi attacchi risultino paradossalmente necessari poiché dimostrano, nonostante la loro veemenza e la loro convinzione, che il classico sopravvive e resiste nei tempi e nella storia. L'attuale polemica sull'opera e il pensiero di Dostoevskij, scatenatasi in seguito agli eventi drammatici che hanno coinvolto e coinvolgono tutt'ora il mondo russo, se da una parte bollano come inammissibili, oscurantistiche, fanatiche e scioviniste le idee dello scrittore, dall'altra posseggono il grande pregio di testimoniare la straordinaria resilienza della sua opera, la sua forza vitale, capace di instaurare un dialogo anche con chi la pensa diversamente o perfino con chi di pensarla diversamente non ne era consapevole fino al momento dell'incontro col testo. E questo risulta possibile solo grazie alla natura ambivalente del testo stesso, capace di restituire dignità esistenziale a quel 'represso' che comunque esiste nell'uomo e che nessuna *cancel culture* potrà, fortunatamente, seppellire.

Si legge nel testo di Brugnolo: "Ecco che cosa è dunque il cosiddetto canone: un archivio impareggiabile che reca testimonianza di tutte quelle tensioni e contraddizioni

che attraversano gli individui e le comunità. Se normalmente, e cioè nella realtà, quelle tensioni spesso insopportabili si risolvono in crisi drammatiche sul piano personale e collettivo, ecco che la letteratura se ne fa carico rendendo possibile a masse di lettori di confrontarsi immaginariamente con quelle contraddizioni” (Brugnolo 2023: 46).

Questo è il punto. Quando Paolo Nori ci dice che il romanzo di Dostoevskij “parla di me” (Nori 2021: 156),² non fa che avvalorare la tesi fin qui esposta poiché il testo permette, in virtù della sua natura di forma d’arte e quindi finzionale, di legittimare quella parte di noi che tendiamo a sopprimere, a soffocare, perché percepita come antivaloriale, amorale.

Si consideri, per esempio, quanto accade con l’evoluzione di Raskol’nikov in *Delitto e castigo*. Il suo percorso carnevalesco si attiva attraverso una mortifera caduta verso il basso, verso la terra che è tomba ma che è anche ventre, un ventre dal quale è possibile rinascere e intraprendere un cammino diverso. La metafora del chicco di grano tratta dal Vangelo secondo Giovanni assume veste letteraria e si trasforma in chiave di lettura. Secondo la lezione di Bachtin, si sa che il coinvolgimento del lettore nelle vicende del protagonista dipende in gran parte dalla capacità di Dostoevskij di farli per così dire ‘crescere insieme’, permettendo un graduale e contemporaneo raggiungimento della propria autocoscienza in un costante dialogo con l’altro (Bachtin 1963). Se a tale magica fusione si aggiunge la consapevolezza del lettore di trovarsi comunque davanti a una forma artistica (percepita dunque tanto apparentemente quanto ingannevolmente ‘innocua’), che non implica cioè una reale e diretta presa di posizione, allora ecco che esplose la libertà di condividere e di ammettere anche la partecipazione emotiva alla caduta, all’antivalorialità, che pure esiste e che, finalmente, si può accettare. L’idea del delitto, realisticamente inammissibile, si inserisce in una sfera semantica più ampia dove conquistano libertà espressiva concetti come egoismo, narcisismo, autoaffermazione ma anche violenza, aggressività, ribellione. A tal fine la tecnica narrativa dostoevskiana svolge, ovviamente, un ruolo fondamentale. L’autore infatti utilizza ogni possibile strumento in suo possesso per spingere il lettore a condividere l’idea del personaggio e a rendersene dunque complice, crea per così dire le circostanze attenuanti o aggravanti che consistono in fattori o situazioni che attenuano o aggravano il disvalore del reato, incidendo sulla misura della pena. Il lettore, tuttavia, di quest’ultimo fattore, ovvero della pena consequenziale al delitto, non si preoccupa più di tanto, è assai più libero del personaggio letterario in quanto la distanza permessa dalla funzione poetica del testo gli garantisce una sorta di immunità. Poter accettare di essersi posti le medesime domande di Ivan Karamazov, percepire la libertà di ammettere di essersi chiesti, almeno una volta, insieme a lui: “Ascolta: se tutti devono soffrire per comprare con le loro sofferenze un’armonia che duri eternamente, cosa c’entrano però i bambini, dimmi? Non si capisce assolutamente perché debbano soffrire anche

² Scrive Paolo Nori (2021: 156): “I romanzi di Tolstoj, e di Dostoevskij, sono opere d’arte perché non parlano solo la lingua ‘superiore dell’arte’, non rispondono solo alle ‘nobili necessità dell’anima’, parlano di me, delle mie miserie, delle mie paure, delle mie ferite, della mia famiglia, del mio essere solo, senza un babbo, senza una mamma, a cinquantasette anni, un ridicolo, vecchio orfano parmigiano che abita a Casalecchio di Reno”.

loro, e perché debbano pagare quest'armonia con le loro sofferenze! Per quale ragione anche i bambini servono da materiale e da concime per preparare un'armonia futura in favore di chi sa chi?" (Dostoevskij 1969: 355), ecco, in questa libertà interiore consiste lo straordinario dono del classico. Indubbiamente, la modernità dello scrittore russo colpisce il lettore dei nostri giorni che, con lo sgomento che nasce dall'assistere alle violenze e agli orrori della storia contemporanea, si chiede, insieme a Ivan, dove sia Dio. Tuttavia Dostoevskij supera la classica descrizione ottocentesca della sofferenza infantile, collocando il tema al centro dei grandi problemi dell'uomo, al centro di una satira menippea che si preoccupa delle questioni ultime, quelle che emergono dai dialoghi costruiti ad arte nelle bettole, nei bordelli, nelle fatiscenti case di una Pietroburgo ostile e malata. Non importa che alla fine arrivi o meno una soluzione, al contrario, il classico spesso non offre soluzioni di vita, non risolve ma rivela. La forza del testo dostoevskiano assume una funzione catartica poiché offre la possibilità di liberarsi da un'autocensura morale interiore. E non si tratta di una potenzialità transitoria o destinata a esaurirsi; al contrario, essa è capace di adeguarsi ai diversi tempi e ai diversi schemi morali e sociali che si susseguono nella storia, diventando così la prima e fondamentale spiegazione della sopravvivenza del classico.

Da tutto ciò deriva, ancora sulla suggestione dell'analisi di Brugnolo, un'altra fondamentale caratteristica di questa tipologia letteraria ovvero la sua 'universalità'. Alla recente critica che nega al classico tale criterio, opponendo il concetto che esso sarebbe invece espressione di specifiche culture o ideologie, di classe, di genere e via di seguito, si può invece controbattere che il classico va oltre tali tassonomie culturali. Proprio in virtù della sua carica sovversiva, che riesce a far emergere il represso (e quindi ciò di cui razionalmente ci si vergogna, ciò che non si vorrebbe percepire come parte dell'io per il contrasto che scatena con i valori morali, religiosi, politici), il classico attiva una carnevalizzazione sul suo pubblico, ponendolo tutto sul medesimo livello che non è più culturale ma naturale. I romanzi di Dostoevskij testimoniano la forza del messaggio che si libera dalle catene di sottocanonici specifici per elevarsi al rango di canone universale, valido dunque per tutti coloro che appartengono alla natura umana. Secondo Claude Lévi-Strauss, cui non sfugge che "l'Uomo è un essere biologico e contemporaneamente un individuo sociale", l'opposizione tra natura e cultura consisterebbe nel fatto "che tutto ciò che è universale, presso l'Uomo, appartiene all'ordine della natura ed è caratterizzato dalla spontaneità, e che tutto ciò che è assoggettato ad una norma appartiene alla cultura e presenta gli attributi del relativo e del particolare" (Lévi-Strauss 1969: 46-47). Facendo dunque salve le diversità più evidenti che appartengono alle varie culture, passando, per così dire, al setaccio tutte quelle varietà di valori di natura religiosa, sociologica, etnica ed etica derivanti dalla biodiversità e relativi alla cultura materiale delle popolazioni, resta quel residuo fisso e comune che può essere definito 'insieme di universali naturali'. La semplificazione qui proposta di una problematica così controversa sia in campo filosofico sia in quello antropologico (si vedano per es. gli studi di opposta tendenza di Lévi-Strauss e di Geertz)³ si è resa necessaria al fine di sottolineare come l'idea di universalità attribuita al testo classico

³ Lévi-Strauss, infatti, sostiene in sintesi che le culture non sono entità isolate, ma piuttosto variazioni su

presupponga che in esso si riscontrino elementi primordiali comuni all'intero genere umano, e che questi non possano essere individuati all'interno della sfera culturale ma di quella naturale.

Ancora nel testo di Brugnolo si legge:

A venire prima di tutto negata è l'esistenza di qualcosa che sia pure approssimativamente possiamo chiamare "natura umana" e cioè di alcune caratteristiche proprie dell'animale-uomo che vengono da molto lontano [...] in definitiva, ciò che differenzia gli esseri umani è oggi molto più valorizzato di ciò che li accomuna e li unisce. Ora, le differenze certamente esistono e sono una grande risorsa, ma perché negare che esse sono tanto più e meglio afferrabili e apprezzabili sullo sfondo di alcune grandi costanti antropologiche (Brugnolo 2023: 51-52).

Ciò non significa, d'altronde, che l'effetto liberatorio del classico non contenga in sé anche una componente disturbante, una sorta di tentativo da parte del lettore di autoescludersi da alcune categorie di pensiero che non vuole o non crede di condividere. Ed è anche in questo che risiede la potenza di un'opera come quella di Dostoevskij, ovvero la sua capacità di costringerci a metterci in gioco, attivando anche in noi il meccanismo perverso e doloroso del sottosuolo. Si tratta di un confronto con le contraddizioni dell'umano, con le pulsioni opposte che lacerano e sconvolgono quel cosmo ordinato che si vorrebbe fosse l'io più profondo. La tipologia di tali contraddizioni si inserisce nella macrocategoria delle famose 'questioni ultime' affrontate da Dostoevskij, come s'è detto, attraverso l'utilizzo della satira menippea, e acquistano per questo, anche esse, il carattere dell'universalità. A rifletterci, in ciò si può anche trovare un effetto consolatorio che libera dalla responsabilità personale dell'atto cruento o del pensiero amorale per attribuirlo all'intera umanità.

Resta da chiedersi, infine, se *Delitto e castigo* possa essere definito classico in base all'ultimo dei criteri individuati da Brugnolo, ovvero la conservazione nel tempo del suo *status*; in altre parole, la sua attualità.

Il fatto che alcuni testi letterari abbiano mantenuto la loro posizione negli anni o persino nei secoli è questione che necessita di una approfondita indagine. Pare particolarmente interessante a questo proposito la teoria di Elena Kurenkova che dimostra, in un recente articolo, come il legame tra Dostoevskij e la modernità si possa identificare nel particolare complesso di idee storiosofiche dello scrittore (Kurenkova 2021). Tra queste spicca quella che attraversa l'intera opera dostoevskiana e che si riassume nella possibilità

temi universali. La sua metodologia analitica si concentra sull'identificazione delle opposizioni binarie (come natura/cultura, vita/morte) che informano le mitologie e i riti delle diverse società. Questo approccio ha portato a una comprensione più profonda delle dinamiche culturali, ma ha anche attirato critiche per la sua tendenza a ridurre la ricchezza delle esperienze culturali a schemi rigidi. In netto contrasto con Lévi-Strauss, Clifford Geertz propone un approccio interpretativo all'antropologia in cui enfatizza l'importanza del contesto e del significato culturale. La sua opera più nota, *L'interpretazione delle culture* (1973), è un appello a considerare la cultura come un insieme di testi da decifrare attraverso il significato sociale e storico delle pratiche culturali.

di raggiungere la felicità e l'armonia universale nel cronotopo della storia terrena dell'umanità, ovvero entro i confini del mondo materiale. I processi storici che hanno accompagnato la stesura delle opere di Dostoevskij, infatti, hanno avuto sulla società russa un forte impatto i cui riflessi paiono prendere forma letteraria nelle lotte, con l'altro e con se stessi, affrontate dai personaggi dei romanzi. Se è vero che, come dice la studiosa "la storiografia dello scrittore può essere qualificata come l'applicazione diretta del Nuovo Testamento e dei testi patristici ai problemi dell'esistenza umana e all'intero corso della storia mondiale" (Kurenkova 2021: 64),⁴ è vero anche che tali idee storiografiche si incentrano sulla cristocentricità che le qualifica come 'senza tempo, trasportandole oltre i limiti del piano letterario fino a quello dell'eternità. L'immediata conseguenza di una simile interpretazione coincide perfettamente con la ragione principale dell'attualità del classico, ovvero la sua efficacia profetica (Cfr. Brugnolo 2023: 55 e segg.). È innegabile infatti che le opinioni di Dostoevskij sulla storia, sul ruolo sociale e sul posto della Russia nonché sulla minaccia di un aumento spropositato, trionfale, del potere immorale acquisiscono significato diverso quando tutto ciò viene verificato a posteriori: di tale affermazione si fecero testimoni anche figure apparentemente agli antipodi di Dostoevskij, come Marx e Engels i quali, come è noto, criticavano la filosofia idealista e sottolineavano l'importanza della pratica nella comprensione e nella trasformazione della realtà. In particolare, nella *XI Tesi su Feuerbach*, Marx affermava, in sintesi, che la teoria deve essere connessa con l'azione pratica e che il valore di una teoria si misura attraverso la sua applicabilità nella realtà.⁵

Nel rileggere il celebre passo di *Delitto e Castigo* in cui Raskol'nikov espone la sua teoria sulla divisione del genere umano in due categorie di persone, gli esseri ordinari e quelli straordinari, il lettore di qualunque epoca posteriore alla pubblicazione del romanzo non può fare a meno di vedere in quell'idea lo specchio dei suoi tempi:

Quanto poi alla mia distinzione tra uomini ordinari e straordinari, sono d'accordo che è un po' arbitraria, ma certo io non insisto nel dare cifre precise. Credo solo nell'idea di fondo. Che consiste nel fatto che gli uomini, per una legge della natura, si dividono *sempre* in due categorie: in quella inferiore (gli uomini ordinari), ovvero per così dire il materiale, che serve solo per riprodurre i suoi simili, e gli uomini veri e propri, quelli che hanno il dono o il talento di dire al proprio mondo, *una parola nuova*. [...] Ma se qualcuno di loro, per realizzare la sua idea, ha bisogno di passare sopra il corpo di qualcuno, di versare del sangue, bé, secondo me egli dentro di sé in coscienza ha diritto a decidere di versare quel sangue, ma questo, notate bene, a seconda anche dell'idea e della sua importanza (Dostoevskij 2022: 292-293).

La citazione nasconde oscure previsioni di futuri sconvolgimenti: in Raskol'nikov sono già visibili i vari Hitler, Chubais, Stalin, e altri dittatori che la storia moderna e con-

⁴ Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie, A.C..

⁵ Le *Tesi su Feuerbach* furono scritte da Karl Marx nel 1845 e pubblicate, dopo la sua morte, da Friedrich Engels nel 1888.

temporanea ha proposto e continua a proporre. L'idea della possibilità di una legge *ad personam* non solo morale ma anche civile suggerisce al lettore situazioni note ed effettivamente verificatesi, e dallo slittamento dal piano finzionale a quello della realtà scaturisce l'effetto profetico del testo. Se a ciò si aggiunge quanto già detto circa il coinvolgimento del lettore nella struttura dialogica della trama dostoevskiana, se egli si sente dunque chiamato in causa per partecipare e ammettere liberamente con se stesso un'opinione che può anche essere amorale o disdicevole (cosa resa possibile, ricordo, grazie alla natura artistica del testo letterario), è evidente che la potenza del messaggio racchiuso nel romanzo ha rotto gli argini che lo racchiudevano all'interno della sua funzione poetica per esplodere in quella referenziale.

Un altro passaggio che può servire da esempio lampante per dimostrare quanto appena detto si può identificare in quello che descrive l'inquietante fenomeno dello šigalevismo:

Egli propone, allo scopo di risolvere definitivamente il problema, di dividere l'umanità in due parti ineguali. Una decima parte godrà della libertà personale e di un diritto illimitato sugli altri nove decimi. Questi ultimi dovranno perdere la loro personalità, trasformarsi in una specie di gregge e, trovandosi in una condizione di assoluta dipendenza, raggiungeranno, attraverso tutta una serie di rigenerazioni, l'innocenza primitiva, una specie di primordiale paradiso, anche se, comunque, dovranno lavorare (Dostoevskij 2000: 520).

Poco più avanti si legge:

Tutti sono schiavi e sono uguali nella schiavitù. Nei casi estremi si ricorre alla calunnia e all'omicidio, ma l'essenziale è l'uguaglianza. Come prima cosa si abbassa il livello di istruzione, delle scienze e del talento. Un alto livello di conoscenze scientifiche e di talento è accessibile soltanto alle persone dotate di superiori capacità, ma di tali persone non c'è bisogno! [...] A Cicerone si taglia la lingua, a Copernico si cavano gli occhi, Shakespeare viene lapidato: ecco lo šigalevismo! [...] Non c'è bisogno dell'istruzione, basta con la scienza! Anche senza la scienza il materiale di cui disponiamo basterà per mille anni, ma dobbiamo organizzarci con l'obbedienza. Al mondo c'è una sola che scarseggia: l'obbedienza. La sete dell'istruzione è già una sete aristocratica. Non appena nascono la famiglia e l'amore, ecco che si afferma il desiderio della proprietà. Ma noi soffocheremo ogni desiderio: noi diffonderemo l'ubriachezza, la calunnia, la denuncia; scateneremo una corruzione inaudita; spegneremo ogni genio ancora in fasce (Dostoevskij 2000: 537).

Dalla libertà illimitata al dispotismo illimitato, il percorso di Šigalev, l'inquietante e oscuro personaggio dei *Demoni*, ci guida attraverso un 'bacchanale di immoralità' nel quale tanti, dolorosamente troppi risultano i rimandi ai nostri giorni, a partire dall'attacco alla cultura, oggi evidente in molti paesi, Italia compresa, e attivato sotto forma di mancanza di fondi, di disconoscimento, negazione e perfino rinnegamento del merito e del valore culturale. Per non citare poi il degrado della società attuale e l'evidente incremento dei processi entropici che aumentano contemporaneamente l'irresponsabilità delle *élites* dominanti e la loro immoralità.

Infine, ma solo per una questione di limiti del presente lavoro, particolarmente indicativi per l'avverarsi delle profezie di Dostoevskij sono gli eventi degli ultimi anni, quando la pandemia di Coronavirus ha slatentizzato situazioni politico-sociali e, soprattutto, psicologico-individuali già presenti. Si legge infatti in *Delitto e castigo*:

Quando era malato aveva sognato che tutta la terra cadeva preda d'una tremenda pestilenza, inaudita e incredibile, che proveniva dal profondo dell'Asia e avanzava verso l'Europa. Erano tutti destinati a morire, tranne pochi, un numero esiguo di eletti. Erano comparse certe nuove trichine, esseri microscopici che si insinuavano nel corpo umano. Solo che questi esseri erano spiriti dotati d'intelligenza e di volontà. E le persone in cui si insediavano diventavano immediatamente come indemoniate e folli. Mai, mai nessuno si era considerato tanto intelligente e sicuro delle proprie certezze come quelli che si erano infettati. Mai si erano sentiti tanto sicuri dei propri giudizi, delle proprie conclusioni scientifiche, delle proprie convinzioni morali e religiose. Interi villaggi, città, nazioni finivano infettati e venivano presi dalla follia. Erano tutti in ansia e nessuno capiva l'altro, ognuno pensava di essere l'unico depositario della verità, e guardando gli altri si disperava, si batteva il petto e piangeva nel più totale sconforto. Non si sapeva più chi giudicare, e come, non ci si accordava su cosa fosse il male e cosa il bene. Non si sapeva chi incolpare e chi discolpare. E la gente si uccideva con una cattiveria insensata (Dostoevskij 2022: 592-593).

L'incubo di Raskol'nikov riporta automaticamente al recente passato che ha costretto a un isolamento in cui la mancanza del confronto, del dialogo aperto e diretto ha comportato un inevitabile discorso con se stessi, sempre teso a ipotizzare le idee altrui, a percepire complotti e anticipare possibili repliche, come si fosse tanti uomini e donne del sottosuolo dalla volontà atrofizzata. Assai più importante del fatto in sé, ovvero dello scoppio di una pandemia dalle caratteristiche invero molto simili a quelle del Covid-19, è importante sottolinearne le conseguenze sociali, il trasferimento delle responsabilità dalle autorità statali alle persone comuni, l'ostilità sociale sfociata spesso in scoppi di violenza testimoniati anche dall'aumento dei casi di problematiche psichiatriche giovanili.

La profezia dostoevskiana pare avverarsi attraverso il diffondersi di un nichilismo valoriale che impera in questo terzo millennio dove 'tutto è permesso' e che determina un'esistenza senza obiettivi morali, nella quale il ruolo da protagonista è svolto da una profonda e dilagante solitudine.

Ecco, dunque, che il cerchio si chiude e l'attualità del classico si rivela innegabile.

A definitiva conferma di ciò sarebbe sufficiente monitorare la continua uscita in campo mondiale di studi su Dostoevskij e la sua opera che, nonostante alcuni periodi di oscurantismo dettati da una *cancel culture* di regimi diversi, ha continuato e continua a proliferare. Di tale fruttuosa produzione critica testimonia, tra gli altri, l'articolo di Vitalij Nikolaevič Zacharov *Aktual'nost' Dostoevskogo*, che offre, in chiave diacronica, una dettagliata e ricca panoramica dello stato dell'arte (Zacharov 2021).

Ma l'attualità di Dostoevskij non si rivela solo negli scritti che gli vengono dedicati; innumerevoli risultano infatti, come è noto, le produzioni cinematografiche⁶ e teatrali che

⁶ Si pensi, per esempio, alla serie *Delitto e Castigo* di Vladimir Mirzoev, famoso regista teatrale che ha

si rifanno ai suoi lavori, i nuovissimi esperimenti che li utilizzano per dimostrare l'efficacia dell'Intelligenza Artificiale. Per non citare la popolarità social dello scrittore che, con brani tratti dai suoi romanzi, stralci di lettere, episodi biografici pare insidiare alle moderne rockstar trap i primati di *like*.

3. Conclusioni

La teoria freudiana della letteratura di Francesco Orlando che permette il cosiddetto ritorno del represso ha rappresentato un interessante punto di partenza per dimostrare l'attualità del romanzo di Dostoevskij e la sua liceità a essere definito classico. Muovendomi sul solco di tale teoria, ho attinto a elementi dello studio di Stefano Brugnolo, discepolo del maestro Orlando, per verificare se quelle che vengono identificate come le caratteristiche principali del canone possano ritrovarsi in *Delitto e castigo*.

Un ruolo fondamentale gioca l'ambivalenza del testo che permette al lettore di confrontarsi con il messaggio in maniera dialogica, consentendogli al contempo la vicinanza al messaggio stesso (sia esso morale o amorale, corretto o scorretto, sia che offenda il comune senso dei valori collettivi o che se ne distacchi o che perfino li tradisca). La libertà di opinione è determinata dall'assenza di timore del giudizio o della prova, in quanto il testo artistico garantisce l'anonima e, se si vuole, inattiva partecipazione del lettore alla ricezione del codice. L'esperienza dimostra però l'indiscussa presenza di fattori anti-etici e antivaloriali in tutti gli esseri umani, fattori che trovano la loro giustificazione in quanto naturali e istintivi e pertanto non culturali e normati. Tale esperienza è dunque comune a tutti gli uomini e qualifica l'effetto del testo come universale.

Applicato al romanzo di Dostoevskij e inserito nella lezione bachtiniana, quanto detto pare spiegare perché ci si senta tanto avviluppati dalla vicenda narrata e perfino perché il lasciarsene avviluppare assuma una veste catartica e liberatoria. A conferma della forza propulsiva dell'opera di Dostoevskij si è poi verificato il suo carattere profetico. Si tratta di un aspetto già più volte messo in evidenza dalla critica ma che qui è parso particolarmente funzionale alla dimostrazione dell'assunto. A prescindere da passi certamente inquietanti per la loro straordinaria somiglianza con realtà attuali (e comunque riscontrabili in molti altri testi che, non a caso, rientrano nella definizione di classico), ciò che rende davvero profetico il romanzo dostoevskiano è la ricaduta del suo messaggio ad ampio spettro nella sfera sociale e collettiva.

rilanciato la sua carriera grazie allo streaming. Mirzoev ha criticato a lungo e apertamente il regime di Putin firmando, nel 2014, una lettera contro l'aggressione russa in Ucraina e pronunciandosi nel 2022 contro una guerra su vasta scala. Nell'ottobre del 2024 era prevista l'uscita su *Kinopoisk* della prima puntata di *Delitto e castigo* ma una serie di inspiegabili cancellazioni ne ha posticipato l'uscita al 2 novembre. Si tratta, secondo la presentazione che ne offre *Kinopoisk*, di un classico modernizzato, costruito secondo la logica di un incubo in cui è difficile riconoscere l'ambientazione dostoevskiana sebbene tutti parlino la lingua di Dostoevskij. Non c'è caduta e successiva resurrezione, solo psicosi permanente. Lo stesso Mirzoev, d'altronde, ha affermato che la ricostruzione del suo *Delitto e castigo* non è quella moderna, ma quella della "Russia eterna" e dello "spazio della psicosi collettiva", nella consapevolezza che l'idea di Dostoevskij secondo cui chiunque abbia ucciso una volta è destinato a rimorsi di coscienza si è screditata già nel XX secolo.

Nessuno, leggendo *Delitto e castigo*, può sottrarsi al confronto con se stesso. E ciò vale per ogni società, per ogni essere umano di qualunque età anagrafica tantoché, per il tramite di questo romanzo, anche la ‘generazione Z’ può confrontarsi con i suoi fantasmi, con la solitudine del mondo dei *social*, con l’isolamento derivato dalla pandemia Covid, con l’esplosione della rabbia, con la violenza che si porta dentro.

Ecco perché percepiamo Dostoevskij così attuale e così vicino. Nel sentirci a volte uomini e donne persi, il grande regalo che ci viene fatto è quello di non farci sentire soli.

BIBLIOGRAFIA

A. Bibliografia in lingua italiana e traduzioni

- Bachtin, Michail (2002), *Dostoevskij, poetica e stilistica*, Torino, Einaudi.
- Böhmig, Michaela (2004), *Alla ricerca di un canone europeo tra plurilinguismo e multiculturalità // Studi Slavistici*, 1, pp. 11-23.
- Brugnolo, Stefano (2023), *Per una possibile difesa del canone // Nuova corrente*, 172, 2, pp. 43-57.
- Dostoevskij, Fedor (1969), *I fratelli Karamazov*, trad. di Pina Maiani, Torino, Sansoni.
- Dostoevskij, Fedor (2022), *Delitto e castigo*, trad. di Damiano Rebecchini, Milano, Feltrinelli.
- Dostoevskij, Fedor (2000), *I Demoni*, trad. di Gianlorenzo Pacini, Milano, Feltrinelli.
- Freud, Sigmund (1985), *Il motto di spirito e altri scritti (1905-1908) // Id., Opere V*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Geertz, Clifford (1987), *Interpretazione di culture*, Milano, Il Mulino.
- Giuliani, Rita (2007), *Quando la Russia parla europeo // Critica del testo*, X/1, pp. 165-176.
- Lévi-Strauss, Claude (1969), *Le strutture elementari della parentela*, Milano, Feltrinelli.
- Lotman, Jurij (1972), *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia.
- Nori, Paolo (2021), *Sanguina ancora. L’incredibile vita di F.M. Dostoevskij*, Milano, Mondadori.
- Orlando, Francesco (1997), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Possamai, Donatella (2017), *Il romanzo russo della contemporaneità: per una ridefinizione morfologica (e non solo) // Violazioni: Letteratura, cultura e società in Russia dal crollo dell’URSS ai nostri giorni*, Roma, TrE-Press, pp. 21-37.

B. Bibliografia in lingua russa

- Akel’kina, Elena (2022), *Itogi Meždunarodnoj jubilejnoj konferencii k 200-letiju F.M. Dostoevskogo: osnovnye tendencii issledovanija // Nauka o čeloveke: gumanitarnye issledovanija*, 16, 1, pp. 7-11.
- Bachtin, Michail (1963), *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva, Sovetskij pisatel’.
- Dostoevskij, Fedor (1973), *Prestuplenie i nakazanie // Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tt.*, t. 6, Leningrad, Nauka.
- Dostoevskij, Fedor (1974), *Besy // Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tt.*, t. 10, Leningrad, Nauka.
- Dostoevskij, Fedor (1976), *Brat’ja Karamazovy // Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tt.*, t. 14, Leningrad, Nauka.
- Kurenkova, Evgenija (2021), *F.M. Dostoevskij i XXI vek: obrazy i proročestva v fokuse aktual’nych vyzovov sovremennosti // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Serija: Istorija i političeskie nauki*, 3, pp. 59-69.
- Osokina, Elena (2012), *Gimnografičeskij kanon v forme plana Brat’ev Karamazovyh*

- Dostoevskogo // *Problemy istoričeskoj poetiki*, Petrozavodsk, Izd-vo PetrGU, pp. 196-202.
- Tichomirov, Boris (1996), *Iz nabljudenij nad romanom Prestuplenie i nakazanie // Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, 13, Sankt-Peterburg, Nauka, pp. 232-246.
- Tichomirov, Boris (1988), *K voprosu o prototipach obraza idei Rodiona Raskol'nikova (P. Ž. Prudon) // Dostoevskij i sovremennost': tezisы vystuplenij na Starorusskich čtenijach*, Velikij Novgorod, Novgorodskij muzej-zapovednik, pp. 109-111.
- Zacharov, Vladimir (2021), *Aktual'nost' Dostoevskogo // Neizvestnyj Dostoevskij*, 8, 1, pp. 5-20.

C. Bibliografia suggerita sull'attualità di Dostoevskij

- Akel'kina, Elena (2012), *F.M. Dostoevskij: osnovnye tendencii i aktual'nye aspekty izučeniya nasledija v 2000-ch godach // Vestnik Omskogo universiteta*, 1, pp. 232-236.
- Alekseev, Petr (2016), *Vostok v tvorčeskom soznanii F.M. Dostoevskogo perioda Krymskoj vojny // Imagologija i komparativistika*, 1 (5), pp. 30-43.
- Alekseeva, Ljubov' (2015), *Problemy atribucii v issledovanijach o F.M. Dostoevskom (obzor predložennyh rešenij) // Neizvestnyj Dostoevskij*, 4, pp. 3-10.
- Andrianova, Irina (2019), *Dostoevskij v Bostone: XVII Simpozium International Dostoevsky Society // Neizvestnyj Dostoevskij*, 4, pp. 173-189.
- Andrianova, Irina (2014), *Pis'ma Dostoevskogo k žene: problema cenzurnych ispravlenij // Neizvestnyj Dostoevskij*, 1-2, pp. 66-72.
- Andrianova, Irina (2019), *Professional'nyj put' "stenografki" Dostoevskogo // Dostoevskij i sovremennost': materialy XXXII Meždunarodnyh Starorusskich čtenij 2018 goda*, Velikij Novgorod, Novgorodskij muzej-zapovednik, pp. 3-10.
- Baršt, Konstantin (2020), *Kraj i seredina autentičnosti. Zametki o tekstologii F.M. Dostoevskogo // Voprosy literatury*, 4, pp. 154-169.
- Baršt, Konstantin (2017), *O "realizme v vyššem smysle" i simvole very F.M. Dostoevskogo // Russica Romana*, 24, pp. 29-46.
- Borisova, Valentina (2006), *Dvadcat' let spustja: retrospektivnyj vzgljad na Dostoevskie čtenija v Staroj Russe // Dostoevskij i sovremennost': materialy XX Meždunarodnyh Starorusskich čtenij*, Velikij Novgorod, Staraja Russa, pp. 44-53.
- Borisova, Valentina (2010), *Dviženie dostoevskovedeniya // Tri veka russkoj literatury: aktual'nye aspekty izučeniya: mežvuz. sb. nauč. tr.*, Moskva, Irkutsk, pp. 130-134.
- Borisova, Valentina (2016), *Dnevnik pisatelja F.M. Dostoevskogo v fokuse sovremennyh interpretacij // Idei i idealy*, 2 (28), pp. 128-137.
- Bučneva, Dar'ja (2020), *Kto avtor redakcionnoj stat'i Želanie v pervom nomere "Graždanina" za 1873 god? // Neizvestnyj Dostoevskij*, 2, pp. 142-161.
- Drejfel'd, Oksana (2024), *Sootnošenje voobražаемого i real'nogo v psihologičeskoj introspekcii personažej F. Dostoevskogo // Voprosy literatury*, 6, pp. 13-24.
- Fokin, Pavel (2013), *Dostoevskij: perepročtenie*, Sankt-Peterburg, Amfora.
- Fridlender, Georgij (1974), *Dostoevskij v sovremennom mire // Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, 1, Leningrad, Nauka.
- Gačeva, Anastasija (2007), *Roman Brat'ja Karamazovy v krugu idej i problem russkoj religiozno-filosofskoj mysli XIX veka // Dostoevskij i mirovaja kul'tura*, 22, pp. 27-84.
- Karaulov Jurij, Ružickij Igor' (2015), *Ot slovarja jazyka pisatelja k poznaniju ego mira: o nekotoryh bazovyh konceptach v tvorčestve F.M. Dostoevskogo // Voprosy kognitivnoj lingvistiki*, 4, 2015, pp. 16-22.
- Kasatkina, Tat'jana (2007), *Dostoevskij i XX vek v dvuch tt.*, t. 2, Moskva, IMLI RAN.
- Kasatkina, Tat'jana (2017), *O subyekt-subyektnom metode čtenija // Novyj mir*, 1, pp. 126-144.

- Kasatkina, Tat'jana (2007), *Roman F.M. Dostoevskogo Brat'ja Karamazovy: sovremennoe sostojanie izučenija*, In-t mirovoj lit. im. A. M. Gor'kogo RAN, Moskva, Nauka.
- Kibal'nik, Sergej (2020), *Osnovnye tendencii sovremennogo izučenija F.M. Dostoevskogo // Izvestija RAN. Serija: literatury i jazyka*, 4, 79, pp. 67-83.
- Latynina, Alla (1975), *Dostoevskij i XX vek // Voprosy literatury*, 8, pp. 309-313.
- Lipskij, Vladimir (2018), *Zapadnoevropejskaja civilizacija i kul'tura v mirovosprijatii F.M. Dostoevskogo // Jaroslavskij pedagogičeskij vestnik*, 1, pp. 156-160.
- Otlivančik, Aleksandr (2016), *Gonorarnaja rospis' "Graždanina" (1873. nn. 23-39) kak istočnik atribucii anonimnyh i psevdonimnyh publikacij // Neizvestnyj Dostoevskij*, 3, pp. 14-27.
- Popovič, Iustin (2002), *Dostoevskij o Evrope i slavjanstve*, Moskva-Sankt-Peterburg, Sretenskij monastyr'.
- Rebel', Galina (2010), *Problemy izučenija Dostoevskogo // Voprosy literatury*, 3, pp. 427-458.
- Saraskina, Ljudmila (2010), *Ispytanie buduščim. F.M. Dostoevskij kak učastnik sovremennoj kul'tury*, Moskva, Progress-Tradicija.
- Šarakov, Sergej (2013), *Christianskij simvolizm v romane F.M. Dostoevskogo Besy // Problemy istoričeskoj poetiki*, Petrozavodsk, Izd-vo PetrGU, pp. 202-218.
- Šaulov, Sergej (2012), *Religioznost' Dostoevskogo kak metodologičeskaja problema sovetskogo literaturovedenija // Problemy istoričeskoj poetiki*, 10, pp. 216-223.
- Svitel'skij, Vladislav (2000), *Sbilis' my. Čto delat' nam!.. (K segodnjašnim pročtenijam romana "Idiot") // Dostoevskij i mirovaja kul'tura: al'manach*, 15, pp. 205-228.
- Sergeev, Viktor (2021), *F.M. Dostoevskij v kontekste ocenok XXI veka // Naučnye vyskazyvanija*, 4 (4), pp. 7-14.
- Tichomirov, Boris (2005), *Lazar'! Grjadi von... Roman F.M. Dostoevskogo Prestuplenie i nakazanie v sovremennom pročtenii: kn.-komment*, Sankt-Peterburg, Serebrjanyj vek.
- Viktorovič, Vladimir (2003), *Roman F.M. Dostoevskogo Podrostok: vozmožnosti pročtenija*, Kolomna, KGPI.
- Vlaskin, Aleksandr (2009), *Proekt Enciklopedija Dostoevskogo v kontekste razvitija leksikografii // Problemy istorii, filologii, kul'tury*, 2 (24), pp. 780-785.
- Zacharov, Vladimir (2009), *Tekstologija kak tehnologija // Problemy tekstologii F.M. Dostoevskogo*, Petrozavodsk, PetrGU, pp. 3-26.
- Zacharov, Vladimir (2008), *Dostoevskij i Bachtin v sovremennoj naučnoj paradigme // Dostoevskij i mirovaja kul'tura*, 24, 2008, pp. 43-52.
- Zacharov, Vladimir (1994), *Kanoničeskij tekst Dostoevskogo // Novye aspekty v izučenii Dostoevskogo: sbornik naučnyh trudov*, Petrozavodsk, PetrGU, pp. 355-359.
- Žožikašvili, Sergej (1997), *Zametki o sovremennom dostoevskovedenii // Voprosy literatury*, 4, pp. 126-161.

ALESSANDRA CATTANI • is an associate professor of Slavic studies at the University of Sassari. She has studied 19th-century Russian literature (N.V. Gogol, F.M. Dostoevsky) using a dialogical-Bachtinian approach, and has conducted onomastic analysis of literary texts (L. Andreyev and M. Bulgakov). Lately, she has turned her studies to the relationship between Nobel Prize winner Grazia Deledda and Russian culture, focusing her analysis on a dual literary and linguistic profile (see the recent monograph *Grazia Deledda e la Russia. Riflessioni letterarie e linguistiche sulla traduzione russa di Elias Portolu*, which was awarded the "Premio Nazionale Grazia Deledda").

E-MAIL • acattani@uniss.it

MASCHERE E INGANNI

La critica del reale, ovvero *Le nozze di Krečinskij*
di Aleksandr Suchovo-Kobylin

Gloria POLITI

ABSTRACT • *Masks and Deceit: The Critique of Reality, or Krechinsky's Wedding by Alexander Sukhovo-Kobylin.* This essay aims to analyse *Krechinsky's Wedding* (1854) by Alexander Sukhovo-Kobylin, highlighting its ability to intertwine social critique with theatrical mechanisms. The play, the first instalment of a trilogy continued by *The Case* (1861) and *The Death of Tarelkin* (1869), offers a portrayal of a society in which deceit and corruption prevail over authenticity, turning the stage into a tool for investigating the dynamics of power. The play's solid dramaturgical structure enables the author to construct a theatrical universe where social conventions reveal themselves as fragile masks, foreshadowing certain elements of twentieth-century avant-garde theatre. The protagonist, indeed, stands as an emblem of a social system built on appearances and manipulation, embodying the cyclical nature of collective vices and reflecting the stagnation of a world condemned to perpetually repeat the same mistakes. This dynamic, which permeates the entire trilogy, endows the work with an almost metaphysical dimension, where theatre becomes not merely a mirror but an active instrument of revelation. This analysis highlights how *Krechinsky's Wedding* retains its expressive power even in contemporary times, thanks to theatre's ability to 'estrangle' the spectator, compelling them to a critical reading of reality. Far from offering definitive answers, Sukhovo-Kobylin's work employs theatrical representation to unmask the illusions of power, transforming the apparent lightness of comedy into a powerful act of social denunciation.

KEYWORDS • *Krechinsky's Wedding*; Alexander Sukhovo-Kobylin; Theatre; Social critique; Social dynamics.

* Le immagini del presente contributo hanno un carattere illustrativo e perseguono finalità scientifiche e di ricerca, ovvero non commerciali; esse sono tratte dalla messa in scena de *Le nozze di Krečinskij* del 1948 (in piena epoca sovietica) al Teatro Drammatico di Leningrado A.M. Gor'kij, oggi BDT G. Tovstonogov, sotto la direzione di Oleg Bojcov. Lo spettacolo, che mirava a coniugare fedeltà alla tradizione e valorizzazione dei registri satirici, si impose per la coerenza registica e per l'interpretazione incisiva di Aleksandr Žukov (Krečinskij), affiancato da Vasilij Sofronov (Raspljuev), Ol'ga Vinding (Atueva), Aleksandr Larikov (Muromskij) e Roza Nikitina (Lidočka). La documentazione fotografica è consultabile nell'archivio della biblioteca del teatro ed è libera da vincoli di riproduzione ai sensi della L. 633/41.

Grossman da Grossman corre veloce,
 e a Grossman grida con voce feroce:
 Dove possiamo pranzar, amico mio,
 e chi ci può dire dove sarà il mio?
 Grossman a Grossman risponde deciso:
 Lo so, il pranzo sarà ben preciso:
 Nel campo, sotto il salice che si piega,
 giace la francese che il destino spiega.
 Emil' Krotkij, Krokodil

1. Introduzione

Una rilettura contemporanea di *Svad'ba Krečinskogo* (*Le nozze di Krečinskij*, 1854) di Aleksandr Vasil'evič Suchovo-Kobylin (1817-1903) offre l'opportunità di riscoprire un'opera dell'800 russo che, mantenendo intatta nel tempo la sua potenza performativa e la forza del messaggio, si distingue per una solida struttura artistica in cui emerge la capacità autoriale di intrecciare abilmente la critica sociale con i meccanismi della trasposizione scenica, trasformando il reale in valore estetico. Del resto, è proprio in tal senso che l'universo teatrale si definisce e si arricchisce in costante correlazione con le esperienze condivise, i valori culturali e le tensioni che attraversano il tessuto sociale. Le tematiche affrontate nelle opere, le modalità espressive adottate nelle messe in scena e persino le reazioni del pubblico si rivelano, dunque, profondamente influenzate da simili processi, a conferma del ruolo del teatro quale specchio e interprete anche delle trasformazioni storiche. Un siffatto legame consente al sistema performativo di esplorare le complessità delle interconnessioni, facendone uno strumento privilegiato per la riflessione critica sui rapporti di potere, sulle convenzioni culturali e sulle dinamiche identitarie (Meldolesi 1986: 83-85).

Non può sorprendere, dunque, che le interazioni sociali della contemporaneità richiama spesso le logiche proprie della rappresentazione scenica, tanto da riconoscere a questa forma espressiva una peculiare funzione esplorativa, in grado di portare in superficie i simulacri convenzionali, le strategie del dominio e le ambiguità insite nei rapporti umani. Il teatro di Suchovo-Kobylin esprime tale capacità innovativa, già anticipando alcune soluzioni del teatro avanguardista, come quello di Ionesco, che più tardi avrebbe messo in scena proprio la distorsione degli schemi culturali e il gioco di ruoli fittizi. Nella trilogia, costituita da *Le nozze di Krečinskij*, *Delo* (*L'affare giudiziario*, 1861) e *Smert' Tarelkina* (*La morte di Tarelkin*, 1869), l'autore sfrutta abilmente la dimensione drammaturgica per smascherare le insidie della corruzione, l'inganno celato dietro l'apparenza e il pretestuoso artificio di un mondo che sovente privilegia la finzione rispetto all'autenticità.

Va rimarcato, inoltre, che uno degli aspetti più significativi del teatro di Suchovo-Kobylin consiste nell'introduzione di personaggi che, attraverso il loro ripetersi, non solo mostrano la sequenzialità negativa della società e dei suoi vizi, ma si arricchiscono, nello sviluppo della vicenda, di peculiarità sceniche, conferendo coesione e profondità all'intero arco narrativo. A partire da *Le nozze di Krečinskij*, in sintonia con le riflessioni più moderne dell'avanguardia teatrale, dove l'assurdo e la ciclicità diventano strumenti di analisi critica della realtà e delle sue contraddizioni, i protagonisti non sono mai entità isolate, ma si

pongono in un continuo rimando tra le pièces, creando un senso di reiterazione che, proprio mediante l'annullamento del singolo individuo, riflette sul carattere ricorrente e quasi inevitabile delle dinamiche sociali. La riaffermazione dei ruoli e dei temi – dalla commedia al dramma e da questo alla farsa – non solo rinforza l'effetto di stasi e di intrappolamento dei personaggi, ma sottolinea anche una visione del mondo come un sistema circolare e implacabile, in cui l'essere umano sembra condannato a replicare sempre gli stessi errori (Artaud 2000; Stanislavskij 2008; Szondi 2000).

Come accade in opere teatrali innovative, anche ne *Le nozze di Krečinskij* il palcoscenico diviene il *medium* per attuare il disvelamento delle ipocrisie e delle distorsioni del potere, mostrando così la fragilità di un mondo che, dietro il velo delle convenzioni, si rivela vulnerabile e drammaticamente umano. La capacità del teatro di non 'spiegare' la vita, ma piuttosto di 'straniare' lo spettatore, offrendo una visione inedita della realtà, si tramuta così, nelle mani del drammaturgo, in una potente arma critica in grado di illuminare le ombre della società e delle sue molteplici contraddizioni. *Le nozze di Krečinskij* si inseriscono appieno in quello spazio drammaturgico che, pur essendo radicato in una struttura di civiltà appartenente al passato, mantiene una straordinaria capacità di dialogare con il presente. Questo saggio intende evidenziare, attraverso l'esame della prima parte della trilogia, come la drammaturgia autoriale sia in grado di intrecciare critica sociale e dinamiche sceniche, dimostrando come certi meccanismi teatrali possano offrire una chiave interpretativa delle dinamiche collettive. In questo senso, l'opera di Suchovo-Kobylin non solo fa emergere il legame tra azione drammatica e qualificazione nel tempo, ma mostra anche come la dimensione rappresentativa, attraverso il suo peculiare rapporto con l'esistenza, possa incrinare e rivelare le finzioni del potere e delle relazioni tra gli individui (Tessari 2005). Proprio nell'interazione costante con la realtà immanente, il teatro si rinnova ogni volta, rendendo le tematiche messe a nudo da Suchovo-Kobylin sorprendentemente attuali anche oggi; questa capacità di rilettura continua del classico è parte della forza espressiva del teatro stesso. Così, pur potendo spiegare ben poco della vita, la drammaturgia dell'azione riesce tuttavia a far 'vedere', e questa sua apparente debolezza si trasforma in una straordinaria forza espressiva, capace di illuminare le dinamiche nascoste del reale.

2. L'inquietante tramonto di un'epoca

Le vicende biografiche di Aleksandr Vasil'evič si intrecciano intimamente con la sua parabola artistica, imprimendo all'opera narrativa una profonda intensità e una spiccata carica di denuncia sociale; proprio la dolorosa esperienza personale, se da un lato lo spinge verso la scrittura, dall'altro ne offusca per anni il pieno riconoscimento come drammaturgo.

Nel 1854, all'età di trentasei anni, Suchovo-Kobylin compone *Le nozze di Krečinskij*, una commedia che gli vale una fama paragonabile a quella dei grandi maestri del teatro russo (Gerasimov, Lotman 1982). Paradossalmente, è la vicenda esistenziale a condurlo verso la scrittura: coinvolto in un controverso processo per omicidio – un'inchiesta estenuante che si protrae dal 1850 al 1857 – l'autore, che fino ad allora non aveva mostrato particolare inclinazione per l'attività letteraria, trova in essa un inatteso rifugio espressivo.

Le nozze di Krečinskij nascono, in larga parte, come un esercizio di evasione durante la detenzione nelle prigioni imperiali, divenendo però l'atto iniziale di un percorso teatrale destinato a lasciare un'impronta significativa nella drammaturgia e nella cultura russa. Quella prova amara si rivela, infatti, la scintilla che alimenta l'estro creativo di Aleksandr Vasil'evič, spingendolo a dar forma a una trilogia teatrale di straordinaria incisività. Accanto a *Le nozze di Krečinskij*, le pièces successive – *L'affare giudiziario* e *La morte di Tarelkin* – affondano le radici nelle vicende giudiziarie che sconvolsero la sua esistenza, trasformando il dolore personale in una potente riflessione sociale. Percorsi da un'elegante ironia, questi testi si presentano come una feroce requisitoria contro le storture della giustizia zarista antecedente alle riforme di Alessandro II: un *j'accuse* che non risparmia né ministri né funzionari, e che restituisce con straordinaria vividezza le ombre di quel processo lungo e tormentato che segnò l'esistenza di Suchovo-Kobylin. L'implacabile realismo che caratterizza *L'affare giudiziario* e *La morte di Tarelkin* ne compromette di fatto la fortuna teatrale. Nel 1862, quando l'autore cerca di ottenere il permesso per rappresentare la seconda parte della trilogia, la censura ne vieta la messa in scena, con l'imputazione di promuovere tendenze rivoluzionarie. L'attesa per l'autorizzazione si protrae per vent'anni, e solo nel 1882, dopo le corpose riduzioni inferte dalle maglie censorie, il dramma farà il suo debutto al Teatro Aleksandrinskij di San Pietroburgo (Rassadin 1989: 12-22). Ancora più travagliato il destino della terza parte, *La morte di Tarelkin*, ultimata nel 1868 e pubblicata l'anno successivo:

Nel 1869, le *Nozze di Krečinskij* furono incluse nella trilogia *Scene del passato* (*Kartiny prošedšego*), in una versione ampiamente censurata, assieme alle altre due pièces: il dramma satirico *Un affare giudiziario* [...] e la commedia grottesco-fantasmagorica *La morte di Tarelkin* [...], dove, in situazioni diverse, ritroviamo in parte gli stessi personaggi. (De Giorgi 2023: 2)

Attualmente, come afferma con giusta ragione De Giorgi (2023: 2), l'edizione di riferimento più autorevole è quella pubblicata nel 1989 in un volume di *Literaturnye pamjatniki* che, nel tentativo riuscito di ricostruire sul piano anche filologico lo sviluppo della drammaturgia di Suchovo-Kobylin, pone a suggello delle tre pièces un suo bozzetto letterario in forma di missiva. *Kvartet* (*Il quartetto*, 1889), questo il titolo, si inserisce appieno nel solco dell'intera opera teatrale, rivelando una critica sociale tagliente che rispecchia le medesime problematiche già esplorate nelle sue opere più celebri. Suchovo-Kobylin propone un affresco vivace e beffardo della società russa dell'epoca, mettendo in luce con acume la stagnazione e le distorsioni provocate dalla burocrazia e dai soprusi del potere. Con il ricorso al consueto stile sardonico che connota inequivocabilmente l'intera sua produzione letteraria, l'autore dipinge la società russa intrappolata in un apparato burocratico opprimente, dove le riforme e le leggi, pur annunciate con enfasi, si rivelano impotenti di fronte alla paralisi della classe dirigente. Qui la critica alla corruzione del sistema, divenendo più esplicita, intende smascherare una volta per tutte il vuoto delle promesse di cambiamento e la farsa di istituzioni impegnate a perpetuare senza sosta le stesse tormentose dinamiche:

Io stesso, vivendo ora a K***, dormo su letti impossibili e mangio porcherie orrende, nonostante davanti a me vi sia il Volga pieno di pesci e, oltre il fiume, i boschi colmi di francolini. Che talento hanno gli uomini: possedere tutto e riuscire comunque a rovinare ogni cosa! Vivo prigioniero di un caso giudiziario, ovvero sono costretto a contemplare le eterne lungaggini russe, cioè osservo nello sconforto come pile di inutili Scartoffie migrino da un ufficio all'altro. Sempre Burocrati, ovunque Burocrati, nient'altro che Burocrati! I Privati, cioè le Nullità, in altre parole i Nobili, sono stati spazzati via o si arrabattano avviluppati in una Ragnatela di debiti, nella morsa di ogni genere di Ragni, Pidocchi e Cimici che, al calduccio, rimpinzati a dovere, brulicano libidinosi nei loro Cimici.

Si vocifera di nuove Istituzioni, per esempio, dei Capi Distrettuali. Vi sono gli Illusi o, in sostanza, i Sempliciotti che, nella loro Ingenuità, si aspettano il Meglio. Che Sciocchezza! Le leggi saranno pure nuove, ma gli uomini restano sempre gli stessi e tutto continuerà con la solita vecchia solfa (Suchovo-Kobylin 1989: 231).¹

Alla base delle amare riflessioni di Aleksandr Vasil'evič vi è la duplice consapevolezza della propria personale rovina e, al tempo stesso, del declino inesorabile della Russia. Se da un lato la corruzione degli apparati statali e la bassezza morale delle più alte cariche stanno conducendo alla disfatta il cuore stesso del paese, dall'altro la sua vita è segnata dall'ombra di un'accusa infamante. Suchovo-Kobylin si ritrova infatti coinvolto, in qualità di principale indiziato, in un intricato caso giudiziario, un enigma destinato a rimanere insoluto, in sostanza ciò che oggi potremmo definire un *cold case*. La condizione di sospetto perpetuo si intreccia con la sua visione della crisi della Russia sull'orlo del baratro, travolta da un sistema ormai irrimediabilmente compromesso. Il drammaturgo individua le cause della tragedia imminente nel dissesto della nobiltà, una condizione che egli stesso subisce in prima persona: con un patrimonio che, ben lungi dal prosperare, si mantiene a stento, egli diviene il simbolo della precarietà di un'intera classe sociale destinata a soccombere (Mil'don 2024: 16). Questa realtà, tragicamente concreta, trova espressione nel suo teatro, dove proprio la parabola discendente della classe nobiliare dei proprietari terrieri è resa con una lucidità implacabile: Muromskij, il nobile decaduto de *Le nozze di Krečinskij*, è definitivamente rovinato nell'*Affare giudiziario*, mentre la burocrazia statale, ritratta ne *La morte di Tarelkin*, trionfa incontrastata nella sua danza macabra sulla tomba di un'intera epoca.

La vicenda biografica del drammaturgo, segnata dalla drammatica controversia legale, possiede una sorprendente attualità, richiamando le caratteristiche degli errori giudiziari moderni. Proprio come accade oggi con i casi irrisolti che nel tempo perdono chiarezza, anche la storia di Suchovo-Kobylin è avvolta nell'ambiguità, con indagini che si trascinano per anni e una verità sfuggente, tra prove contraddittorie e incertezze istituzionali, evidenziate nella serie *Rossija v memuarach* attraverso un'avvincente ricostruzione degli eventi (Seleznev, Selezneva 2002). Il quadro che emerge, arricchito dalla collazione dei documenti originali, restituisce un ritratto straordinario della Russia dell'epoca e del nostro autore, al punto da rendere condivisibile il giudizio di un recensore:

¹ Ove non diversamente indicato le traduzioni sono mie, G.P..

Ignoro quale effetto possano avere sugli altri, ma in me, privo di nobili ascendenti, nomi di tale prestigio suscitano un'emozione quasi reverenziale: Lappo-Danilevskij! Rimskij-Korsakov! Nemirovič-Dančenko! Maj-Maevskij! Suchovo-Kobylin... Eh! È facile parlare di genealogie che risalgono al XIV secolo, quando si può vantare una simile origine! Tuttavia, le origini sono una cosa, ma questo nome così singolare non avrebbe mai brillato se il suo detentore non avesse scritto la grande trilogia teatrale *Scene del passato: Le nozze di Krečinskij, L'affare giudiziario, La morte di Tarelkin*. E Aleksandr Vasil'evič non avrebbe creato questo capolavoro, se non fosse stato per l'intromissione nella sua vita felice di ricco aristocratico, prima della tetra mentalità criminale della polizia, e poi, cosa ancora più significativa, della macchina onnipotente e spietata della burocrazia russa. Da quel 10 novembre 1850, giorno in cui fu trovato il corpo della francese Louise Simon-Dimanche, passarono sette lunghi anni di indagini in cui si cercò di stabilire se Aleksandr Vasil'evič fosse colpevole dell'omicidio della sua amante. E che indagini!

Il Ministero della Giustizia, il Senato, il Consiglio di Stato, l'imperatore Nicola I in persona vengono tirati in ballo per risolvere il mistero dell'omicidio della modista francese, che il brillante nobile moscovita aveva portato via con sé da Parigi. Arresti e perquisizioni si alternano a scarcerazioni, la disperazione lascia spazio alla speranza. Lo stesso ministro della Giustizia, il conte Panin, diviene nemico personale del futuro autore de *Le nozze di Krečinskij*, scritte, tra l'altro, in una cella. E proprio Panin è costretto a cedere alla volontà dell'imperatrice, che accoglie le richieste della madre del principale indiziato. Alla fine, Suchovo-Kobylin è scagionato da ogni accusa (Borobikov 2003).

Con un'opinione pubblica, divisa anche in tempi più recenti tra colpevolisti e innocentisti,² andiamo ai fatti. La sera del 9 novembre 1850, il corpo di una giovane donna, piuttosto attraente, sui trent'anni, fu rinvenuto in un cumulo di neve nei pressi delle mura di recinzione del cimitero di Vagan'kovo, nella allora periferia di Mosca. La vittima presentava una profonda ferita alla gola, oltre a numerose altre ferite presenti sul corpo. Le indagini della polizia portarono in breve tempo all'identificazione del cadavere: si trattava di Louise Simon-Dimanche, francese di origine e per di più amante da circa dieci anni di Aleksandr Vasil'evič Suchovo-Kobylin, affascinante aristocratico, molto conosciuto nei circoli moscoviti. Curiosamente, proprio quest'ultimo ne aveva denunciato la scomparsa quello stesso giorno, affermando di non avere sue notizie da quarantotto ore.

² Famose le posizioni contrastanti dei due Grossman – Leonid e Viktor, che animarono il dibattito letterario negli anni '20-'30 del XX secolo. La tesi di Suchovo-Kobylin colpevole di omicidio, come sostenuto dal primo in *Prestuplenie Suchovo-Kobylina (Il delitto di Suchovo-Kobylin, 1928)*, si basa su una sorta di falso ideologico a partire dallo stesso titolo. All'accusa di Leonid fece seguito, nel 1935, l'appello di Viktor Grossman che confutava, punto per punto, la versione precedente. Del resto, come argomenta Majja Bessarab nel suo studio dedicato alle vicissitudini bio-letterarie di Aleksandr Vasil'evič, pur apprezzando lo stile brillante di Leonid Grossman, non ci si può esimere dal rilevare i due limiti fondamentali che contrassegnano l'opera: da un lato, l'inaccessibilità di alcune fonti archivistiche, incluse quelle francesi, dall'altro, il pregiudizio sotteso al lavoro, che spingeva a considerare il nobile Suchovo-Kobylin più incline al crimine, proprio a causa del suo lignaggio e delle sue peculiarità caratteriali, rispetto ai servitori contadini (Bessarab 1981).

Le indagini successive rivelarono che Simon-Dimanche era stata assassinata altrove e poi trasportata fino a quel luogo, lontano dalla scena del crimine. Dapprincipio il caso si presentava piuttosto semplice nella risoluzione: tracce di sangue furono rinvenute nell'ala privata della residenza dei genitori di Suchovo-Kobylin, che egli allora si trovava ad occupare. Inoltre, il pettegolezzo diffuso – da intendersi non a guisa di mero chiacchiericcio ma come strumento di *reputation management* (Emler 1990) in grado di compromettere o distruggere la reputazione altrui o alterarne la percezione – dava il nobiluomo ormai stanco della donna e impegnato nel corteggiamento di Natal'ja Ivanovna Naryškina (futura moglie di Alexandre Dumas figlio), una delle figure più in vista dell'alta società moscovita.

Alla luce di queste scoperte, l'arresto di Suchovo-Kobylin segnò l'inizio del lento e tortuoso ingranaggio della giustizia russa del XIX secolo. Da quel momento, una serie di eventi enigmatici si intrecciò al caso, lasciando dietro di sé interrogativi irrisolti e misteri che perdurano ancora oggi.

I quattro domestici di Simon-Dimanche, che ricevevano il salario direttamente da Suchovo-Kobylin e quindi erano al suo servizio, alternarono versioni differenti dei fatti, se non addirittura opposte. Dopo aver inizialmente dichiarato di non sapere nulla del crimine, confessarono di aver architettato l'omicidio della loro padrona. Il motivo? Un profondo risentimento accumulato a causa del comportamento autoritario e del trattamento brutale che la donna riservava loro. La confessione sembrava plausibile, poiché le crudeltà inflitte ai domestici non erano certo una novità nella Russia dell'epoca, ma due elementi nel caso di Louise Simon-Dimanche ne alteravano le circostanze: per i servi, la donna era una persona di nessuna importanza e per di più straniera. I presunti assassini furono sottoposti a rigorosi interrogatori, processati e infine condannati alla fustigazione pubblica, alla marchiatura a fuoco e a vent'anni di lavori forzati. Questo epilogo fece decadere le accuse nei confronti di Suchovo-Kobylin che fu, dunque, liberato sebbene la vicenda fosse ben lontana dal dirsi conclusa.

Le contraddittorie testimonianze della servitù e i persistenti dubbi di una parte degli inquirenti sulle incongruenze di quella che stava rapidamente diventando una delle vicende più sensazionali nella storia della giurisprudenza russa portarono, nel 1853, alla creazione di una nuova commissione governativa per il riesame del caso. I fanti furono nuovamente interrogati e, con grande sorpresa degli ufficiali incaricati della revisione, ritrattarono le confessioni, sostenendo di essere stati minacciati e prezzolati in cambio di una dichiarazione di colpevolezza per un delitto mai commesso. Questo colpo di scena portò alla riapertura del fascicolo nei primi mesi del 1854, spostando nuovamente il peso della colpa su Aleksandr Vasil'evič che, arrestato, trascorse mesi in carcere, prigioniero di un'accusa fondata su prove indiziarie e testimonianze discordanti. Rilasciato, ma ancora in attesa di giudizio, divenne protagonista di un'odissea processuale che si trascinò per anni nei meandri della burocrazia imperiale. Tuttavia, la sua famiglia, determinata a dissipare l'ombra dell'accusa di omicidio, mobilitò ogni risorsa fino a ottenere l'intervento dell'imperatrice Aleksandra Fedorovna (Rudnickij 1957).

Nel 1857, il Consiglio di Stato assolse i domestici e revocò l'imputazione del crimine a carico di Suchovo-Kobylin, imponendogli però una 'penitenza ecclesiastica' per la sua relazione *more uxorio* con la vittima. La decisione venne ratificata dallo zar Alessandro II, ponendo di fatto fine a un caso che aveva infiammato l'opinione pubblica per sette anni.

Nel 1858, con un passaporto finalmente in mano, Suchovo-Kobylin lasciò la Russia per la Francia, senza tuttavia liberarsi di un'esperienza che segnò irrimediabilmente la sua vita, influenzando in modo indelebile la sua visione del mondo e la sua opera.

3. *Le Nozze di Krečinskij*, ovvero il prologo della persecuzione

L'idea de *Le nozze di Krečinskij* potrebbe risalire già ai primi anni '40 dell'800, quando Aleksandr Vasil'evič accarezzava l'idea di intraprendere una carriera letteraria. Ispirandosi alle *comédies-vaudevilles* che tanto ammirava nei teatri di Parigi dove era ospite frequente, prese forma il progetto di scrivere una commedia di contenuto satirico-sociale.³ Tuttavia, le circostanze lo costrinsero a rimandare a lungo il lavoro di stesura: solo nel 1852, quasi due anni dopo l'omicidio di Louise Simon-Dimanche, l'opera cominciò a delinearsi con maggiore chiarezza. A quel punto, la sua stessa esistenza pareva aver assunto i tratti di un dramma e *Le nozze di Krečinskij* iniziavano a tradurre in forma scenica quell'amara esperienza. Fu il secondo arresto e la successiva detenzione, tra maggio e novembre del 1854, a fornire l'impulso decisivo: durante quei sei lunghi mesi trascorsi dietro le sbarre, Suchovo-Kobylin si dedicò quasi esclusivamente alla scrittura, affinando la commedia con ostinata determinazione. Tre settimane prima della sua scarcerazione, avvenuta il 4 novembre, il testo era ormai ultimato e necessitava soltanto di marginali revisioni.

La prima rappresentazione ebbe luogo il 28 novembre 1855 al Teatro Malyj di Mosca, impreziosita dall'interpretazione magistrale di Michail Ščepkin e Prov Sadovskij nei rispettivi ruoli di Muromskij e Raspljuev. Il 7 maggio 1856, l'opera calcò la scena del prestigioso Teatro Aleksandrinskij di San Pietroburgo, con Vasilij Samojlov nel ruolo di Krečinskij, Fedor Burdin in quello di Raspljuev e Fedor Maksimov nei panni di Nel'kin. Accolta con entusiasmo dal pubblico, la pièce conobbe un successo destinato a perdurare nel tempo (Klejner 1961: 11-50). Tra le numerose produzioni, spicca quella diretta da Mejerchol'd nel 1933 (Slonimskij 1933: 10-11), un evento che segnò uno dei momenti più alti della storia del teatro sovietico, ma ancora prima, quando era in vita l'autore, l'opera aveva varcato i confini russi per essere rappresentata a Parigi, Praga, Atene, rimanendo nel tempo l'unico capitolo della trilogia ad acquisire una risonanza internazionale.

³ Durante i suoi viaggi a Parigi, Suchovo-Kobylin non riuscì a resistere al richiamo del teatro e lo frequentò assiduamente. Grazie alla sua amicizia con Natal'ja Naryškina, ebbe l'opportunità di conoscere Alexandre Dumas figlio, oltre a entrare in contatto con numerosi attori e attrici parigini, esperienze che arricchirono e influenzarono profondamente la sua drammaturgia. Due aspetti della vita teatrale francese contemporanea catturarono l'attenzione di Aleksandr Vasil'evič, orientando la composizione della sua trilogia. Il primo fu la pièce *bien faite*, una commedia di intrigo abilmente strutturata, perfezionata dall'incredibile penna di Eugène Scribe, in quel tempo molto popolare a Parigi, e successivamente sviluppata da autori come Alexandre Dumas figlio, Émile Augier e Victorien Sardou. Il secondo fu il teatro popolare dei *boulevard* parigini, celebre per le straordinarie trasformazioni sceniche realizzate dai comici Marie Bouffe e Pierre Levassor (Taylor 2013: 11-33).

La commedia è costruita attorno all'abile stratagemma con cui un nobile decaduto, Michail Vasil'ič Krečinskij, cerca di risanare le proprie finanze sposando Lidočka, figlia di Petr Konstantinyč Muromskij, un facoltoso proprietario terriero di provincia. I Muromskij, gente onesta e di natura sincera, si trovano temporaneamente in città per affari, ma avvertono l'estraneità della dimensione urbana. Lidočka, giovane affascinante e facilmente impressionabile, è corteggiata con ardore – seppure senza successo – dal giovane possidente Nel'kin, un uomo semplice nei modi ma genuino nei sentimenti. Tuttavia, a far breccia nel cuore della fanciulla è Krečinskij, il vero artefice dell'intrigo le cui mire sono sostenute da Atueva, zia di Lidočka e donna dominata da sfrenate ambizioni sociali. Krečinskij, infatti, è elegante e sofisticato, ma al tempo stesso cinico, spregiudicato e in rovina a causa della sua passione ossessiva per il gioco d'azzardo e la bella vita:

Lidočka: Ah, cara zia, sento un'irrefrenabile voglia di piangere...

Atueva: Piangere? E per quale motivo? Non ti è forse gradito? [Si fa riferimento a Krečinskij con cui Lidočka ha trascorso l'intera serata al ballo].

Lidočka: No, cara zia, al contrario, mi è profondamente caro! (*Si getta tra le sue braccia e scoppia in lacrime.*) Zietta, mia dolce zietta! Io lo amo...

Atueva: Suvvia, mia cara, non tormentarti così! (*Le asciuga le lacrime con un fazzoletto.*) Ebbene? È un uomo di grande valore... possiede legami prestigiosi... Dopotutto, è conosciuto ovunque, non è vero?

Lidočka: Sì, zietta, ovunque; non v'è persona al ballo che non gli sia nota... Temo soltanto la reazione di mio padre: nutre per lui una viva avversione. Continua a ripetere che il mio destino dovrebbe essere legato a Nel'kin.

Atueva: Oh, mia cara, non sono che sciocchezze! Tuo padre desidera Nel'kin per un semplice motivo: è nostro vicino, la sua dimora è in campagna, le sue terre confinano con le nostre, per così dire, solco dopo solco... Ecco l'unica ragione di tale insistenza.

Lidočka: Ma papà sostiene che sia un uomo di grande bontà.

Atueva: Ah, mia dolce fanciulla! Nel mondo funziona così: chi è sciocco passa per buono, e chi non ha forza si rende servile... Ma se tu dovessi sposare Krečinskij, pensa alla meravigliosa magione da mettere su, alla società da frequentare! E poi lui ha un gusto straordinario... (Suchovo-Kobylin 1989: 15).

Mentre i debiti si accumulano e i creditori lo incalzano con minacce di rovina pubblica, Krečinskij teme che il suo matrimonio di convenienza – l'unica via per risolvere i problemi finanziari – possa andare in frantumi se i Muromskij dovessero scoprire la sua bancarotta. Per scongiurare il disastro, oltre ad affabulare l'anziano proprietario terriero con il dono di un torello, deve procurarsi rapidamente una somma di denaro sufficiente a placare i creditori più insistenti e a mantenere intatta la rispettabilità di facciata:

Krečinskij: Devo assolutamente procurarmi del denaro! A qualunque costo, a qualsiasi prezzo, è indispensabile ottenere quei soldi, e senza indugio! [...]

Krečinskij: [riferendosi al suo accolito, Raspliuiev] Ascoltami bene: sono sull'orlo del baratro, nei debiti fino al collo. Mi serve del denaro, subito, e a qualunque condizione! Tutto il mio futuro, l'intera mia esistenza, ogni mia prospettiva dipende da una somma ridicola – tremila rubli d'argento! Trovali, e portameli. Hai capito? Se necessario, impegnati l'anima... anzi, che dico! Ruba, ma porta quei soldi! Corri da Bek, da Sprengel', da Starov, da tutti gli usurai della città! [...] sto per sposare la Muromskaja. Lo sapevi?

È un partito straordinario, una donna di immense ricchezze. La promessa è stata fatta ieri, e tra dieci giorni ci sarà il matrimonio.

Raspljuev (*esterrefatto*): Mi... Mi... Michail Vasil'evič! Ma cosa state dicendo?!

Krečinskij: Ho tra le mani millecinquecento anime, il che equivale a un milione e mezzo di rubli, più duecentomila in capitale liquido. Con questa somma posso moltiplicare la mia fortuna, trasformarla in due milioni! E lo farò, ne sono certo! Costruirò un patrimonio solido, e sarà fatta: una dimora sfarzosa, una vita di agi, una moglie sciocca e docile, e una vecchiaia serena, rispettata da tutti. E a te, Raspljuev, darò duecentomila rubli... una ricchezza che ti assicurerà un'esistenza dorata! Lusso, banchetti, onori, conoscenze prestigiose... tutto ciò che puoi desiderare! (Suchovo-Kobylin 1989: 32).

Sotto la crescente pressione, Krečinskij concepisce un audace stratagemma: con un abile raggio⁴ si fa consegnare da Lidočka una preziosa spilla di diamanti e la offre in pegno a un usuraio, Bek. Nel momento in cui questi distoglie lo sguardo, sostituisce il gioiello con un'imitazione di vetro senza valore, ottenendo così il denaro necessario per estinguere i suoi debiti e scongiurare lo scandalo. Una volta sistemata la sua situazione finanziaria, prevede di restituire il vero gioiello a Lidočka, certo che lei non sospetterà di nulla. Il piano sembra perfetto e Krečinskij è ormai a un passo dal matrimonio, quando il destino lo tradisce: alla vigilia delle nozze, Nel'kin, Bek e la polizia fanno irruzione, pronti a smascherarlo. In un ultimo, disperato tentativo di salvare l'uomo che ama, Lidočka restituisce la vera spilla all'usuraio, evitando l'arresto di Krečinskij ma, senza saperlo, implicando se stessa nella truffa. Su questo drammatico colpo di scena si chiude la commedia, aprendo la strada agli eventi de *L'affare giudiziario*.

⁴ Di grande effetto scenico è il momento in cui Krečinskij, con una lettera "intrisa di passione", chiede a Lidočka di consegnargli la spilla: "Krečinskij (*intento a scrivere la lettera; si interrompe*): No, non così! (*Strappa il foglio, ricomincia.*) Ancora non va. (*Strappa l'altro foglio, riprende la penna.*) Che diavoleria! Occorre scrivere una lettera tale da scuotere persino un'anima ormai spenta, una lettera intrisa di passione. Poiché da passione nasce passione. Ah, passione, passione! Dove sei? (*Sogghigna amaramente.*) La mia passione, il mio amore... frugo in una brace spenta alla ricerca di legna... eh, eh, eh! Ma è necessario, non posso sottrarmi a ciò... (*Compono la lettera, rilegge, corregge, scrive daccapo.*) Che impresa ardua: sono madido di sudore. (*Si asciuga il viso e scorre con gli occhi il testo.*) Uhm...m...m...m... Mio angelo silenzioso... dolce... dolce rifugio del cuore, fulcro della famiglia... m...m...m... tenera costellazione... che follia indicibile!... il diavolo nel mortaio... stivali in poltiglia, e così via. (*Sigilla la lettera e vi appone l'indirizzo.*) Ecco dunque: mio angelo silenzioso! Inviatemi una delle vostre candide ali, la vostra spilla con il solitario (*scimmiottando*), che riflette il fulgore della vostra patria celeste. Dobbiamo equipaggiare la nave su cui solcheremo i mari sospinti dai quattro venti: quadri, fiori, picche e cuori, attraverso l'oceano tumultuoso dell'esistenza. Io terrò saldo il timone, Raspljuev governerà le vele, e voi... voi sarete il nostro prezioso contrappeso!... Ma quel Raspljuev... ma dov'è... che strano..." (Suchovo-Kobylin 1989: 39).



Suchovo-Kobylin, con *Le nozze di Krečinskij*, plasmò una sintesi armoniosa tra la commedia sociale e la pièce *bien faite* (cfr. nota 3 di questo testo), attingendo al raffinato senso della struttura e alla maestria nell'intreccio narrativo che avevano segnato la tradizione francese, dando vita ad un'opera in cui il rigore formale si coniuga con un'acuta critica sociale. L'ingenuità e la credulità di Lidočka e di Atueva consentono all'autore di mettere in ridicolo le ambizioni sociali dei provinciali arricchiti nelle città, smascherandone la superficialità e il desiderio di ascesa.



Лидочка — Р. М. Никитина



Атуева — О. Д. Виндинг

Al contrario, le sue simpatie si rivolgono in maniera evidente a Muromskij e Nel'kin, personaggi che, pur in un contesto di corruzione e decadenza, mantengono un legame indissolubile con la terra, preservano una fede autentica e incarnano un'onestà cristallina, opponendosi con fermezza al richiamo delle vanità urbane e alla frivola mondanità che le anima. Benché entrambi svolgano, seppur in misura diversa, il ruolo di *raisonneurs*, come portavoce delle idee dell'autore, Suchovo-Kobylin evita qualsiasi inclinazione verso un

sentimentalismo o un'idealizzazione eccessiva, puntando invece alla rappresentazione del verosimile. Muromskij e Nel'kin esprimono un'integrità morale indiscutibile ma, al contempo, non sono esenti da debolezze e fragilità, e proprio queste imperfezioni li rendono ancora più credibili e, in definitiva, più umani, offrendo al pubblico una visione complessa e realistica dei loro caratteri.

Anche Krečinskij, malgrado sia l'eroe negativo nell'economia dell'opera, acquisisce una dimensione più umana, impedendo che la sua figura si riduca a una mera incarnazione del male assoluto. Egli è colto, proviene da una famiglia rispettabile e vanta un fascino indiscutibile; un imbroglione, ovvio, ma non privo di un certo onore, come egli stesso dichiara in un passaggio cruciale:

Krečinskij: Hai capito, hai capito... Non hai capito un accidente, razza di cretino [Krečinskij si riferisce a Raspljuev]. Lui pensa che io voglia rubare, che io sia un ladro. Eh no, caro mio! Ci teniamo ancora all'onore! Abbiamo ancora le nostre risorse in saccoccia (*indica la testa*). E ora, a lavoro! (Suchovo-Kobylin 1989: 40).

In definitiva, ne *Le nozze di Krečinskij*, Suchovo-Kobylin mette alla berlina i vizi degli aristocratici dissoluti, giovani di nobile lignaggio che conducono esistenze frivole e senza scopo, cedendo alle proprie passioni – il gioco d'azzardo nel caso di Krečinskij – sfruttando l'ingenuità, la credulità e la fiducia degli altri. In tal modo, l'autore delinea il ritratto di un mondo decadente e aristocratico, che richiama quello stesso descritto da Lermontov nel dramma in versi *Maskarad (Un ballo in maschera, 1835)*, e rievoca sotto molti aspetti, la realtà dalle tinte oscure in cui egli, ancora giovane, si muoveva con disinvoltura, immerso nelle frivolezze della mondanità della capitale.

Nonostante l'indiscutibile componente satirica de *Le nozze di Krečinskij*, espressa con maestria nelle caratterizzazioni di Atueva, Krečinskij e del suo *factotum* e complice Raspljuev, che funge da contraltare comico rispetto al suo padrone, l'intento di Suchovo-Kobylin in questa prima pièce non può essere ridotto a una mera critica mordace. Nel disegno complessivo della trilogia, siamo dinanzi al prologo della persecuzione dei Muromskij, attraverso la quale il drammaturgo intende svelare la corruzione di una burocrazia invischiata nell'assolutismo del proprio potere, congiunto alla brutalità della polizia. Ed è proprio questa rivelazione, con le sue profonde implicazioni filosofiche, che Suchovo-Kobylin concepisce come il suo obiettivo supremo, riservando per essa la sua satira più pungente e incisiva che, attraverso *L'affare giudiziario*, toccherà vette altissime ne *La morte di Tarelkin*.

BIBLIOGRAFIA

- Artaud, Antonin (2000), *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi.
 Bessarab, Majja (1981), *Suchovo-Kobylin*, Moskva, Sovremennik.
 Borobikov, Sergej (2003), *Delo Suchovo-Kobylina. Dva dela // Znamja*, 12, <https://znamlit.ru/publication.php?id=2226>.
 De Giorgi, Roberta (2023), *Aleksandr Suchovo-Kobylin, Le nozze di Krečinskij (1856) // Bragone*, Maria Cristina, Caramitti, Mario, De Giorgi, Roberta, Rossi, Laura, Toscano Silvia (a cura

- di), *OpeRus: la letteratura russa attraverso le opere. Dalle origini ai nostri giorni*, Pomigliano d'Arco (NA), Wojtek Edizioni, pp. 1-23, <https://operus.uniud.it/opere/novecento-giorni-nostri/il-saggio-1/aleksandr-suchovo-kobylin-le-nozze-di-krecinskij-1856>.
- Emler, Nicholas (1990), *A Social Psychology of Reputation // European Review of Social Psychology*, I, 1, pp. 171-193.
- Gerasimov, Jurij, Lotman, Lidija (pod red.) (1982), *Istorija russoj dramaturgii XVII – pervaja polovina XIX veka*, Leningrad, Nauka.
- Grossman, Leonid (1928), *Prestuplenie Suchovo-Kobylina*, Leningrad, Priboj.
- Grossman, Viktor (1935), *Delo Suchovo-Kobylina*, Moskva, Goslitizdat.
- Klejner, Isidor (1961), *Dramaturgija Suchovo-Kobylina*, Moskva, Sovetskij pisatel'.
- Krotkij, Emil' [Emmanuil Jakovlevič German, pseud.] (1930), *Grossman k Grossmanu letit // Krokodil*, 31, p. 5, <https://krokodil.dlibrary.org/ru/nodes/313-31>.
- Meldolesi, Claudio (1986), *Ai confini del teatro e della sociologia // Teatro e Storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali*, Bologna, Il Mulino, I, 1, pp. 77-151.
- Mil'don, Valerij (2024), *A.V. Suchovo-Kobylin kak istoričeskij pisatel' // Penskaja, Elena, Kupcova Ol'ga (sost.), "Nevidimaja veličina". A.V. Suchovo-Kobylin. Teatr, literatura, žizn'*, Moskva, Vysšaja škola ekonomiki, pp. 15-22.
- Rassadin, Stanislav (1989), *Genij i zlodejstvo, ili Delo Suchovo-Kobylina*, Moskva, Kniga.
- Rudnickij, Konstantin (1957), *A.V. Suchovo-Kobylin. Očerki žizni i tvorčestva*, Moskva, Iskusstvo.
- Seleznev, Viktor, Selezneva, Ekaterina (2002), *Delo Suchovo-Kobylina*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- Slonimskij, Aleksandr (1933), *"Svad'ba Krečinskogo" v postanovke Vs. Mejerchol'da // Rabočij i teatr*, 12, pp. 10-11.
- Stanislavskij, Konstantin (2008), *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Bari, Laterza.
- Suchovo-Kobylin, Aleksandr (1989), *Kartiny prošedšego*, Leningrad, Nauka.
- Szondi, Peter (2000), *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Torino, Einaudi.
- Taylor, John Russell (1967), *Rise and Fall of the Well-Made Play*, Oxford and New York, Routledge.
- Tessari, Roberto (2005), *Teatro e avanguardie storiche*, Roma, Laterza.

GLORIA POLITI • is tenured researcher and adjunct professor of Russian Language and Literature at the University of Salento, where she has taught since 2003. She has been Principal Investigator of PRIN projects (2015, 2022) and scientific coordinator of a PNRR / Horizon Europe project on the digitalization of archival sources concerning Slavic pilgrims in Apulia. Her research focuses on Russian linguistics, Russian as a second language, contemporary Russian literature, and translation studies. Her work has been published in Italian and international scholarly journals.

E-MAIL • gloria.politi@unisalento.it

ANTON ČECHOV

Un classico che riscrive se stesso

Giacoma STRANO

ABSTRACT • Anton Chekhov, a Classic Who Rewrites Himself. Chekhov constructs his own identity, creating the image of the author who will become a classic, through a continuous process of rewriting his own works. While preparing the Marks edition (1899-1902), he selects and reworks his early compositions. He changes titles, endings and purposes, merges texts and introduces significant variants. The parody of *svetskaya povest* is associated with the controversy with Merezhkovsky (*An Enigmatic Nature*); compassion for human vicissitudes takes over from the burlesque representation of “mania” (*The Trousseau*); gentle irony replaces cynical humour (*Dachniki*); the same theme connects two stories (*At the banya*). In reality, rewriting is a constant, uninterrupted task for the author, preceding the Marks edition, revealing the evolution of his *weltanschauung* and documenting his relationship with contemporary life. Suffice it to compare the different versions of *His first Love* (*Volodya*, 1887, 1890), *Lady N-‘s Story* (1887, 1897), and *The Teacher of Literature* (1889, 1894). In addition, Chekhov restructured and published some of his short stories in a single volume (*Kashtanka*, 1887, 1891; *The Name Day*, 1888, 1893) and repeatedly presented his own collections (e.g. *Motley Tales*, 1886-1891), modifying their content. Reflection, rigour and the search for ethical consistency shaped Chekhov, the man and the *intelligent*.

KEYWORDS • Chekhov’s Fiction; Marks Edition; Rewriting processes; *Weltanschauung*.

*Aveva preso a rileggere i suoi vecchi racconti,
alcuni li riscrisse quasi, tanto erano deboli – a suo dire.
Ivan Bunin, A proposito di Čechov*

1. L’edizione Marks

Dell’opera di Čechov esistono attualmente numerose riletture critiche, riscritture, rivisitazioni, trasposizioni prosastiche, teatrali, filmiche.¹ Ma Anton Pavlovič è anzitutto

¹ Fra i contributi recenti segnalo: Olivieri (2016), Fedorova (2021), Marcucci, Boschiero, Raimondi, Di Leo (2022).

un autore, che rilegge e riscrive se stesso. E non si tratta di un fatto sporadico, limitato a singoli testi. Gran parte dei racconti, delle *povesti*, delle pièces contano diverse stesure. Appunto attraverso un lavoro continuo, capillare di revisione, di (ri)elaborazione, Čechov costruisce la propria identità, crea l'immagine dell'autore, che diventerà un classico. Si pone perciò un problema filologico di base: occorre chiedersi su quale testo e di quale momento, in russo o in traduzione, fondiamo il nostro giudizio.² Inoltre, in molti casi non ci sono pervenuti gli autografi: confrontare le redazioni a stampa è dunque l'unico modo per capire l'evoluzione della *Weltanschauung* čechoviana.

Mi soffermo principalmente sulla narrativa, muovendo dal fatto più rilevante: il 26 gennaio 1899 Čechov stipula con Adol'f Fedorovič Marks un accordo, nel quale gli cede per vent'anni i diritti delle proprie opere, e in vista dell'edizione comincia a raccogliere, rileggere, selezionare, riscrivere i propri componimenti, a partire da quelli giovanili.³ L'epistolario fornisce in tal senso utili indicazioni.

Il 1° febbraio Anton Pavlovič comunica ad Aleksandr Urusov: “Ho venduto a Marks le mie opere per l'eternità e gli ho già mandato per il primo tomo un intero *pud* dei miei racconti ‘liceali’, non inclusi ancora in nessuna raccolta, minuti come sperlani. E tutti insieme somigliano al *boršč* di quaresima con gli sperlani” (Čechov 1980: P VIII, 67).⁴ Čechov è ormai uno scrittore maturo, affermato, ha ricevuto il prestigioso Premio Puškin (1888) e, accostando i propri saggi giovanili ai versi liceali puškiniani, si pone con giocosa autoironia a livello del grande poeta; quindi, giudica con sorridente condiscendenza i suoi primi esercizi letterari (li paragona ai pesciolini della zuppa di magro). Tuttavia il giudizio non è costante: nella corrispondenza con Lidija Avilova, il 26 febbraio e il 6 aprile 1899, solo pochi gli appaiono “decenti”, molti li considera “pessimi”, addirittura “disgustosi”, o quantomeno sciocchi, noiosi (Čechov 1980: P VIII, 107, 149). A Marks in febbraio-aprile spiega come intende procedere. Se i componimenti apparsi in raccolte sono ancora reperibili, è complicato rintracciare la massa di piccole cose disperse in vari periodici e di cui non ricorda date, titoli, firma; amici e conoscenti lo aiutano nella ricerca, a Mosca e a Pietroburgo ricopiano per lui intere pagine; in base a quanto concordato gli invierà più materiali possibile, ma i testi, che riterrà inadatti all'edizione, recheranno la sigla “N.V., v polnoe sobranie ne vojdet” (“N.R., non rientra nella raccolta completa”). Per comodità correggerà sulle bozze (Čechov 1980: P VIII, 104, 148).

La produzione čechoviana degli esordi (1880-1885) forma oggi un corpus ampio ed eterogeneo. Include racconti ironici, parodici, grotteschi, *povesti* parodiche e drammatiche, pezzi umoristici (epistole, appunti, rassegne, annunci, calendari, bibliografie, regolamenti, rendiconti), *feuilletons*, pubblicati su almanacchi, giornali, riviste quali *Strekosa*, *Budil'nik*,

² La questione è stata affrontata da Ghini (2018, 2019). Sulle prime versioni italiane cfr. Marcucci (2022).

³ Per i rapporti tra Čechov e Marks, i particolari dell'accordo e i successivi contenziosi rimando a Vidueckaja (1997).

⁴ Cito da Čechov (1974-1983); accanto alle citazioni indico il volume e le pagine, distinguendo tra opere (S) e lettere (P). Le traduzioni sono mie G.S.

Zritel', Oskol'ki, Peterburgskaja gazeta, con vari pseudonimi, in particolare "Antoša Čechonte" e "Čelovek bez selezenki" ("L'uomo senza milza").

Uscita a Pietroburgo in dieci volumi tra il 1899 e il 1902, l'edizione Marks non può certo dirsi completa.⁵ Non vi troviamo i pezzi umoristici, spesso semplici aneddoti come *I to i se. Poezija i proza. Pi'sma i telegrammy* (Questo e quello. Poesia e prosa. Lettere e telegrammi, in *Zritel'*, 1881), o legati a fatti e polemiche ormai inattuali, come *Po-amerikanski* (All'americana, in *Strekoza*, 1880), un burlesco annuncio matrimoniale di un gentiluomo, il quale, dopo aver elencato i propri pregi, chiede alla futura consorte di "non lasciarsi commuovere dagli articoli progressisti delle *Moskovskie vedomosti*". Dal 1863 redigeva le *Moskovskie vedomosti* Michail Katkov, noto estensore di articoli reazionari e censore di Dostoevskij, passato a miglior vita nel 1887. Non compaiono nemmeno le *povesti* del 1880-1882. La seconda raccolta, *Skazki Mel'pomeny* (Le fiabe di Melpomene, 1884) è rappresentata da un unico racconto, *Tragik* (L'attore tragico).⁶ Figurano invece una settantina di componimenti del 1883-1885, in parte riveduti, corretti e inseriti nei *Pestrye rasskazy* (Racconti variopinti, 1886) – ove, nel frontespizio del volume, accanto ad "A. Čechonte", si legge tra parentesi il vero nome dell'autore, – e in seguito diventati celebri.⁷

Il lungo, attento processo di selezione è peraltro segnato da ripensamenti. *Ras v god* (Una volta l'anno, in *Strekoza*, 1883), preparato per la stampa, è barrato in croce sulle bozze e scartato. Di *Slova, slova i slova* (Parole, parole, parole) e di *Gordyj čelovek* (Un uomo orgoglioso) restano rispettivamente i ritagli di *Oskolki* del 1883 e del *Moskovskij listok* del 1884 con la sigla "N.V". A Marks, il 30 aprile 1899 tra i racconti da includere Čechov indica *Bumažnik* (Il portafogli, in *Budil'nik*, 1885), che sarà escluso.

Altrettanto laborioso è il procedimento di riscrittura. Cambiano titoli, nomi eloquenti, finali e finalità, ma anche varianti in apparenza marginali risultano significative. Riporto alcuni dei possibili esempi, relativi ad "Antoša Čechonte" e "Čelovek bez selezenki".

Zagadočnaja natura (Una natura enigmatica, in *Oskolki*, 1883) è ambientato in treno (Čechov 1975: S II, 90-92). Nel vagone di prima classe una dama racconta a un funzionario del governatorato, nonché scrittore esordiente, la propria storia. "Sono infelice!", esclama, e ricorda l'infanzia misera (il padre beveva, giocava a carte, prendeva bustarelle), la "mostruosa educazione" in collegio, la lettura di stupidi romanzi, gli errori di gioventù, il desiderio di qualcosa di straordinario, il matrimonio con un generale, vecchio e ricco, e i suoi volgari, insopportabili abbracci. Poi il generale muore, lasciandola libera, agiata, e la felicità sembra vicina: ama, riamata, un giovane. Ma – ahimè! – sulla sua strada si profila

⁵ L'indice è riportato in appendice da Vidueckaja (1997). Otto tomi rappresentano la narrativa, uno contiene la drammaturgia (i *vaudevilles* e *Ivanov*), l'ultimo è interamente occupato da *Ostrov Sachalin* (L'isola di Sachalin).

⁶ Della prima raccolta, *Šalost'* (*Birichinata*, 1882), bloccata dalla censura, si conservano solo due esemplari tipografici.

⁷ Tra questi *Smert' činovnika* (La morte dell'impiegato), *Doč' Al'biona* (La figlia di Albione), *Tolstij i tonkij* (Il grasso e il magro), *Chameleon* (Il camaleonte), *Ustricy* (Le ostriche), *Unter Prišibeev* (Il sottufficiale Prišibeev).

un ostacolo: un altro vecchio ricco... Fin dall'inizio risulta chiara la parodia della *svetskaja povest'* dell'età romantica, resa celebre da Aleksandr Bestužev-Marlinskij e dagli epigoni del genere.⁸ Tra le righe si inserisce un'ulteriore, preciso riferimento. La dama si definisce "una martire alla maniera di Dostoevskij" e il funzionario commosso, baciandole la mano accanto al braccialetto, balbetta: "Meravigliosa! [...] Non voi bacio, divina creatura, ma la sofferenza umana! Ricordate Raskol'nikov? Così egli baciava". In *Delitto e castigo* Raskol'nikov, sconvolto dal tormento di Sonja, si inginocchia, le bacia il piede e dice: "Non mi sono inginocchiato davanti a te, ma davanti a tutta la sofferenza umana" (Dostoevskij 1973: VI, 246). Nell'edizione Marks l'intento parodistico si associa a una finalità polemica, rimarcata da un'aggiunta (ne evidenzio in corsivo la parola-chiave): il funzionario-scrittore compone "piccoli racconti, o com'egli li chiama, *novelle*, sulla vita del gran mondo". Per di più il termine è reso graficamente non con "e" (che in russo si pronuncia <je>), ma con "э" (<e>, "новэллы"), a imitarne la pronuncia italiana.⁹ Nel 1888, recensendo la raccolta čechoviana *V sumerkach* (*Al crepuscolo*, 1887), Dmitrij Merežkovskij, allora studente di filosofia e poeta esordiente, mostrava apprezzamento per "le novelle del Sig. Čechov", vedeva nell'autore "un autentico poeta della natura" e identificava il suo eroe-tipo nello "sfortunato", nel "fallito" (Merežkovskij 2007). Anton Pavlovič sente il termine estraneo alla propria opera – e alla cultura russa –, si irrita profondamente e scrive a Suvorin: "[Merežkovskij] chiama me poeta, novelle i miei racconti, falliti i miei eroi, insomma la solita solfa. È ora di finirla con gli sfortunati, gli uomini superflui, etc., e pensare a qualcosa di proprio" (Čechov 1976: P III, 53-55). Da quel momento Čechov e Merežkovskij saranno "l'un l'altro estranei e cortesi" (Tolstaja 2002).

In *Pridanoe. Istorija odnoj manii* (*Il corredo. Storia di una mania*, in *Budil'nik*, 1883) una donna e la figlia trascorrono intere giornate a cucire capi di biancheria; passano gli anni e la donna, rimasta vedova, continua a cucire davanti alla fotografia della figlia ormai morta. Nella prima redazione il testo ridonda di descrizioni paesistiche, particolari di vita quotidiana, riferimenti cronologici, tratti ridicoli dell'aspetto dei personaggi, commenti ironici e interventi diretti del narratore. Nella stesura dell'edizione Marks il testo è scarnito: scompare il sottotitolo, si riducono descrizioni, cronologia, dettagli, commenti, interventi, ed emerge nitida la tragica vanità di un'azione ossessiva, che si perpetua nel vuoto di

⁸ La parodia della *svetskaja povest'* ricompare nel VI capitolo di *Step'. Istorija odnoj poezdki* (*La steppa. Storia di un viaggio*, in *Severnij vestnik*, 1888): al bivacco notturno si unisce un'ospite inatteso, un certo Konstantin Zvonyk, il quale, sorridendo beato, ripercorre le fasi del suo innamoramento e dell'ardua conquista dell'amata sposa (Čechov 1977: S VII, 75-77, 633); l'episodio ribalta le componenti-base della celebre *povest'* di Bestužev, *Večer na bivvake* (*Una sera al bivacco*, 1823), manifesto del Romanticismo. Cfr. Strano (1998). Nel 1883-1885 le opere di Bestužev venivano ristampate dalla tipografia di Suvorin nella serie *Deševaja biblioteka*.

⁹ A Boccaccio dedicava gran parte dei propri studi Aleksandr Veselovskij (1838-1906), dal profilo apparso su *Beseda* (1872) alla traduzione del *Decamerone* (1891-1896). Intanto un articolo del *Vestnik Evropy* (1880, nn. 2-3), *Ital'janskaja novella i "Dekameron"* (La novella italiana e il *Decamerone*) aveva illustrato al pubblico il capolavoro dello scrittore fiorentino.

un'esistenza desolata (Čechov 1975: S II, 188-192; 414-418). Alla rappresentazione burlesca della "mania" è subentrata la partecipazione, la compassione per le vicende umane e il risultato è un effetto drammatico.

V bane accorpa due racconti, connessi dall'ambientazione, dal tema, dalla struttura, e distinti in due capitoli. L'accorpamento accresce l'effetto umoristico. Nel primo, appunto *V bane* (*Al bagno pubblico*, in *Budil'nik*, 1885), un barbiere-parrucchiere, nonché sensale di matrimoni, mentre applica le ventose a un cliente, si lamenta delle pretese di certe ragazze: non cercano un buon partito, vogliono una persona istruita. Una signorina, alla quale "faceva i boccoli", esige un fidanzato scrittore. Lui ne aveva procurato uno, povero in canna, ma la signorina lo aveva rifiutato, perché non aveva abbastanza malinconia in viso! La manfrina del barbiere innesca la reazione di un individuo pelle e ossa, dagli occhi spiritati. Costui, per il suo aspetto trasandato – i lunghi capelli scarmigliati – e i suoi discorsi in difesa dell'istruzione e dell'onesta povertà, viene scambiato per un nichilista. Gli abiti lasciati all'ingresso del bagno rivelano poi che si tratta di un prete. Il testo è dunque costruito sull'artificio dell'errore, causato dalla nudità (cfr. Šklovskij 1976: 81).¹⁰ Prima dello scioglimento al lettore è stato tuttavia offerto un indizio sull'identità del personaggio. Nel suo elogio degli scrittori, laici ed ecclesiastici, "che hanno illuminato la terra", lo sconosciuto cita i "luminari" della Chiesa: Dmitrij Rostovskij, Innokentij Chersonskij, Filaret Moskovskij.¹¹ Nel secondo, *Otnositel'no ženikov* (*A proposito di fidanzati*, in *Budil'nik*, 1883), al piano superiore del bagno Nikodim Egoryč Potyčkin chiede a Makar Tarasyč Peškin come mai sua figlia non si sia ancora maritata. La domanda induce Peškin a una lunga tirata: i pretendenti, accolti in casa, nutriti, mantenuti, al momento di venire al sodo si rifiutano con varie scuse (la ragazza mostra già le sue "inclinazioni", ha troppi parenti, la dote non basta...). Forse – dice – i padri dovrebbero mostrare maggiore determinazione: portare i renitenti dal giudice, prenderli a ceffoni... *V bane*, già rielaborato nell'autografo inviato al redattore della miscellanea *Pamjati V.G. Belinskogo* (*Ricordi di V.G. Belinskij*, 1889), risulta pressoché inalterato. In *Otnositel'no ženikov*, inserito senza il titolo, Makar Tarasyč *Pepelov* (da *pepel*, cenere) si trasforma in *Peškin* (da *peška*, pedina), la tirata sui fidanzati viene ridotta, scompaiono invettive, ragionamenti, intere frasi sui bei tempi andati o sulle zitelle: "Se il sesso femminile avesse un vero carattere e se i padri fossero più severi, non ci sarebbe al mondo merce vecchia... fanciulle in giacenza!" (Čechov 1975: S III, 509-510).

¹⁰ Nello stesso saggio Viktor Šklovskij (1976) definisce i racconti di Čechov "novelle" dal punto di vista della struttura.

¹¹ Il russo gioca sul significato dei termini *prosvetit'* (illuminare), *svjatitel'* (titolo riservato agli alti ecclesiastici, luminare) e *prosveščenie* (cultura, Illuminismo). A Dmitrij (Danil Savvič Tuptalo, 1651-1709), vescovo di Rostov, fondatore della Rostovskaja Grammatičeskaja škola, si devono quattro tomi di *Čet'i-Minei*, agiografie ordinate secondo i giorni del mese, prediche, versi. Innokentij (I.A. Borisov, 1800-1857), arcivescovo di Cherson, studioso, pedagogo, membro della Rossijskaja Akademija e del Santo Sinodo, è autore di sermoni, riflessioni sulla fede, inni liturgici. Filaret (V.M. Drosdov, 1783-1867), metropolita di Mosca, membro dell'Accademia delle Scienze, dedicò la propria vita alla versione in russo della Sacra Scrittura.

Con la firma “Čelovek bez selezenki” esce *Obratite, nakonec, vnimanie! (Užasnoe proisšestvie)* (*Fate attenzione, insomma! Un terribile evento*, in *Oskolki*, 1885), che nella nuova stesura subisce notevoli sforbiciature e diventa *Dačniki (I villeggianti)*. Il testo rimasto si articola in tre scenette – direi in tre vignette con didascalie. Eccole. 1) Saša e Varja, una coppia di giovani sposi, passeggiano di sera accanto alla dacia vicino alla stazione ferroviaria, mentre dall’alto qualcuno li osserva: “Dagli squarci tra le nuvole la luna li guardava accigliata: era forse invidiosa e stizzita dal suo noioso e inutile stato verginale”. 2) Gli sposi si scambiano tenere effusioni, suscitando le smorfie dell’osservatrice: “La luna, come se avesse fiutato tabacco, si nascose dietro una nuvola: la felicità umana le ricordava la sua solitudine, il suo letto solitario oltre i boschi e le valli...”. 3) Quando arriva in visita una torma di parenti, l’idillio della coppia si trasforma in litigio e l’espressione dell’osservatrice cambia decisamente: “Da dietro la nuvola fece di nuovo capolino la luna; sembrava che sorrisse, sembrava che fosse lieta di non avere parenti” (Čechov 1976: S IV, 16-17). Oltre a titolo e sottotitolo il racconto perde alcuni dettagli dell’esordio e il “terribile evento” dell’epilogo. Le esclusioni sono correlate. Durante la passeggiata Saša pregusta la cena e un bicchierino, si sente soddisfatto, felice. Ma appena capisce che i parenti-invasori non sono quelli della mogliettina, bensì i suoi, si afferra i capelli, emette un gemito e si butta sotto il treno; Varja impazzisce (Čechov 1976: S IV, 392). Nella nuova stesura un’ironia garbata, un disegno divertito soppianta l’umorismo *sui generis* di *Oskolki* (e dei periodici consimili): l’assurdo, la vena di cinismo. *Dačniki* si collega a un’altra attività del nostro autore. Nel 1881 “A. Čechonte”, con il fratello Nikolaj, allievo dell’Istituto d’arte, buon pittore e disegnatore, firma per *Zritel’* una serie di caricature su una “festa di nozze” (*Svad’ebnyj sezon*) a Taganrog. Nel 1883-1885 “Čechonte”, con i suoi *alias*, fornisce a *Oskolki* una serie di temi (a volte veri e propri racconti), da cui vengono tratte le illustrazioni di artisti quali Aleksandr Lebedev, Vasilij Porfir’ev, Nikolaj Bogdanov, o dello stesso Nikolaj, e le relative didascalie (Čechov 1975: S III, 449-480, 598-605). Dal 1879 insieme a Nikolaj e all’altro fratello, Aleksandr, scrittore dilettante, Anton Pavlovič frequenta l’ambiente *bohémien* degli universitari e dei giovani artisti moscoviti, inizia un duraturo rapporto di amicizia con Franz Šechtel’, futuro architetto, e il paesaggista Isaak Levitan, visita *ateliers* e mostre, apprezza i *peredvižniki* (i cosiddetti pittori ambulanti), conosce Valentin Serov e Il’ja Repin (dal 1887).¹²

Per l’edizione Marks Čechov seleziona e rifà anche... Anton Čechov: ora elimina decisamente, ora espunge dai testi gli aspetti inattuali rispetto alla contemporaneità e alla propria *Weltanschauung*. Mi limito di nuovo a qualche esempio.

¹² Nikolaj, che morirà nel 1889, illustra la *povest’* čechoviana *Zelenaja kosa (La falce verde)*, in *Moskva*, 1882) e dipinge il ritratto di Van’ka Žukov, il piccolo protagonista dell’omonimo racconto (1886). Šechtel’ crea il disegno di copertina dei *Pestrye rasskazy*. Segnalo i film *Brat’ja Č.*, regia di Michail Ugarov, sceneggiatura di Elena Gremina, 2014, e *Čechov i Levitan. Dvojnoj portret v inter’ere epochi*, regia di Galina Evtušenko, 2018. Sulle ‘intersezioni’ fra la prosa čechoviana e l’arte coeva cfr. Podorol’skij (2013).

Dei componimenti del 1888-1890 viene scartato *Ogni* (*Fuochi*, in *Severnyj vestnik*, 1888). Lo scrittore non ne è soddisfatto: cerca un punto focale, accorcia, lima, ma il risultato non cambia: nella corrispondenza con Pleščeev, Korolenko e Leontev (Ščeglov) del 9 aprile e del 3 maggio la giudica “una *povestuška* noiosa come l’ondeggiare del mare”, “tanto filosofeggiante da risultare stucchevole” (Čechov 1975: P II, 239, 261).

Tra il 1886 e il 1890 la filosofia di Tolstoj aveva affascinato profondamente Anton Pavlovič, poi – soprattutto dopo Sachalin – il fascino si era trasformato in critica. Basti citare le lettere a Pleščeev del 15 febbraio 1890 (Čechov 1976: P IV, 18) e a Suvorin del 27 marzo 1894; (Čechov 1977: P V, 283), nonché i racconti *Duel’* (*Il duello*, 1891) e *Kryžovnik* (*L’uva spina*, 1898). Così *Sestra* (*La sorella*, in *Novoe vremja*, 1886) evolve in *Chorošie ljudi* (*Brava gente*) e perde molte delle articolate discussioni sul tolstoismo (Čechov 1976: S V, 583-591). Le polemiche di un decennio vengono riassunte in righe laconiche: “Era l’epoca, gli Anni Ottanta, in cui da noi in società e sulla stampa si iniziava a discutere della non resistenza al male, del diritto di giudicare, punire, combattere, l’epoca in cui qualcuno del nostro ceto cominciava a fare a meno delle persone di servizio, si ritirava in campagna ad arare, si asteneva dalla carne e dai rapporti sessuali” (Čechov 1976: S V, 417). La narrazione si concentra sulla situazione di incomunicabilità, che allontana Vera, una donna-medico, e il fratello Vladimir Ljadovskij, uno scrittoreucolo. Il tema si rapporta a *Košmar* (*Incubo*, 1886), *Vragi* (*Nemici*, 1887), *Knjaginja* (*La principessa*, 1889), *Skripka Rotšil’da* (*Il violino di Rotschild*, 1894): i conflitti tra gli individui nascono dall’incapacità di trasmettere e recepire bisogni e sentimenti, dall’impossibilità di stabilire un contatto, una corrispondenza spirituale, o ideologica con l’altro, di mostrare compassione; si associano a inconciliabili visioni del mondo, a insanabili contrasti sociali; mostrano l’insensatezza, la stupidità dei comportamenti umani.

2. I precedenti

In realtà Čechov riscrive i componimenti dei suoi *alias* e di Anton Čechov ancora prima dell’edizione Marks: rielaborando i testi, accoglie istanze contemporanee e modula un personale sistema di valori.

Ego pervaja ljubov’ (*Il suo primo amore*), pubblicato nel 1887 sulla *Peterburgskaja gazeta* a firma “A. Čechonte”, narra l’innamoramento di Volodja – un diciottenne bruttino, malaticcio, timido – per la trentenne Anna (Njuta). Ospite con la madre nella dacia degli Šumichin, Volodja è immerso in tristi pensieri. L’indomani lo aspetta un esame di matematica e probabilmente l’ennesima bocciatura. Il soggiorno dagli Šumichin lo offende: lui e *maman* sono visti come parenti poveri, scrocconi. Lo turba soprattutto la presenza di Njuta. Volodja capisce che il suo sentimento non è certo ‘l’amore poetico’, descritto nei romanzi, eppure non riesce a dominarsi. Tenta un approccio goffo, lei non lo respinge, poco più tardi però ride dell’audacia del ragazzo con M-me Šumichina e *maman*. Volodja decide allora di farsi valere. Per restare alla dacia, salta gli esami, ma le sue velleità di conquista sono bloccate dall’arrivo del marito di Njuta. Il finale è dunque ironico: la storia si conclude con la partenza del ragazzo e della madre dalla dacia (Čechov 1976: S VI, 529-536). Nel 1890 il racconto, intitolato *Volodja* e completamente rifatto, viene incluso nella raccolta *Chmurye ljudi* (*Gente tetra*). Si accentuano la frustrazione e le pulsioni

sessuali del protagonista – qui un diciassettenne –, viene aggiunta *ad hoc* la scena di un incontro notturno, spicca l’atteggiamento – prima da seduttrice, dopo sprezzante – di Njuta. Durante il viaggio di ritorno in città la crisi psicologica del ragazzo si acuisce: prova disgusto per l’accaduto, per se stesso, per la fatuità della madre, che ha dilapidato il patrimonio. A casa – due misere stanzette in affitto nell’appartamento di una “dama aristocratica” – non sa dove rifugiarsi, dove fuggire: alla sua infelicità, all’angoscia crescente si contrappone il ricordo di un felice episodio d’infanzia col padre buonanima. Questo ulteriore inserto è funzionale al nuovo, tragico epilogo. Al buio, nella camera di un altro inquilino, Volodja si uccide con un colpo di revolver: suo padre “lo afferrò tra le braccia e sprofondarono entrambi in un abisso scuro, profondo. Poi tutto si confuse e sparì” (Čechov 1976: S VI, 209).

La seconda redazione si collega ad eventi reali. Nel maggio 1887 si era sparato il figlio di Suvorin, ancora studente, nel dicembre dello stesso anno Grigorovič invitava Čechov a scrivere un romanzo sui suicidi giovanili in preoccupante aumento, ma Anton Pavlovič tergiversa, pensa di affrontare il tema nel seguito (mai realizzato) di *Step’* (*La steppa*; Čechov 1975: P II, 174, 190). Nel marzo 1888 Vsevolod Garšin, soggetto a crisi maniaco-depressive e spesso ricoverato, si toglie la vita. Al volume in memoria di Garšin (1889) Čechov partecipa con *Pripadok* (*Un attacco*), incentrato sul turbamento psicopatologico del giovane Vasil’ev, infine riscrive *Ego pervaja ljubov’*. Tuttavia il dato rilevante della riscrittura non consiste soltanto nello smontaggio e rimontaggio del tessuto narrativo: all’ordito preesistente si intrecciano brani-chiave, che rispondono alla *Weltanschauung* dell’autore maturo. Eccoli. Il mattino seguente l’incontro con Njuta l’illusoria felicità di un momento è già svanita, cancellata dalla repulsione: “La luce del giorno, i suoni [dal giardino] dicevano che da qualche parte al mondo c’è una vita pura, bella, poetica. Ma dove? Nessuno ne aveva mai parlato a Volodja, né *maman*, né le persone che la circondavano” (Čechov 1976: S VI, 205). Il brano si ripete più avanti con alcune variazioni. In treno, al freddo sul terrazzino del vagone, Volodja “sentiva che da qualche parte al mondo, per qualcuno, c’era una vita pura, nobile, calda, bella, piena d’amore, di tenerezza, di gioia, di libertà” (Čechov 1976: S VI, 206). Quando, nel salotto della “dama”, la madre, si vanta della sua parentela altolocata, Volodja va in collera: “Sapeva benissimo che *maman* affermava il vero: in ciò che raccontava del generale Šumichin, della baronessa nata Kolb, non c’era nulla di falso. Ma sentiva ugualmente che lei mentiva; sentiva la menzogna nel suo modo di parlare, nell’espressione del suo viso, in tutto” (Čechov 1976: S VI, 208). L’aspirazione a un’esistenza appagante costituisce il leitmotiv di molta prosa čechoviana; la verità – e la conseguente condanna della menzogna, come abito mentale e comportamentale – è il fondamento del codice morale dello scrittore: questo principio detta il racconto *Imeniny* (*L’onomastico*, 1888) e impronta il tono della lettera a Pleščeev del 4 ottobre di quell’anno (Čechov 1976: P III, 11). Nessuno ha inculcato a Volodja i valori, di cui però ha coscienza, nessuno lo ha educato alla condotta delle “persone per bene” (*vospitannye ljudi*), ossia a quelle norme, che Anton Pavlovič elenca nella nota lettera a Nikolaj del marzo 1886: temere la menzogna come il fuoco, mitigare e nobilitare l’istinto sessuale, cercare nelle donne freschezza, grazia, umanità, studiare, lavorare senza posa (Čechov 1974: P I, 221-225).

Sempre sulla *Peterburgskaja gazeta*, firmato “A. Čechonte”, nel 1887 appare *Zimnye slezy. Iz zapisok knjažny NN* (*Lacrime d’inverno. Dagli appunti della principessina N.N.*), che nel 1897, sostanziosamente abbreviato, diventa *Rasskaz gospoži NN* (*Il racconto della signorina N.N.*). Nella narrazione in prima persona, tutta femminile, tagli e varianti accentuano l’amarezza dei sentimenti irrisolti, delle occasioni perdute. È il tema di *O ljubvi* (*Sull’amore*) e *Jonič*, entrambi del 1898.

Col suo vero nome nel 1889 su *Novoe vremja* Čechov pubblica *Obyvateli* (*Gente del posto*), nel 1894 sui *Russkie vedomosti* pubblica quindi *Učitel’ slovesnosti* (*L’insegnante di letteratura*). Lo stesso anno, con quest’ultimo titolo e vari aggiustamenti, nella raccolta *Povesti i rasskazy* (*Storie e racconti*) fonde i due componimenti in due capitoli, connessi dalla figura dell’eroe. Il procedimento, in apparenza analogo a quello esaminato per *V bane*, segue una finalità ben diversa. All’inizio (cap. I) Nikitin, innamorato e felice, trova piacevole la vita in casa degli Šelestov; in seguito (cap. II) disilluso, soffocato dalla volgarità di un’esistenza noiosa, banale, vuole fuggirne. Nella prosa čechoviana l’immagine della “casa” registra una molteplicità di varianti: è tenuta familiare, “nido”, “microcosmo” della vita domestica, quotidiana, si contrappone al “mondo” esterno delle idee, delle passioni, generando il motivo della fuga (*V rodnom uglu*, *Nel cantuccio natio*, 1897; *U znakomych*, *Da conoscenti*, 1898); è dimora altrui, abitazione provvisoria, persino “covo di inganni” (*V ovrage*, *Nella bassura*, 1900) (cfr. Sobennikov 1996; Nabokov 1996: 338-355).

Inoltre Čechov ripresenta più volte le proprie raccolte, sicché la scelta, la disposizione, la cura e le modifiche dei testi al loro interno costituiscono una parte importante della sua attività. Dei *Pestrye rasskazy* tra il 1886 e il 1891 si contano quattordici edizioni ed ogni volta il contenuto cambia, di *V sumerkach* quattro (1887-1891), dei *Rasskazy* (*Racconti*) cinque (1888-1891), di *Detvora* (*Bambini*) tre (1889-1890), di *Povesti i rasskazy* due (1894, 1898), di *Chmurye ljudi* sette. Nel contempo il nostro autore propone in volume singolo diversi racconti. *V učenom obščestve* (*Nella dotta società*, in *Novoe vremja*, 1887), ampliato col titolo di *Kaštanka*, nel 1892 si trasforma in un libretto e in questa veste viene riproposto fino al 1903. *Imeniny* esce nel 1893 per i tipi del *Posrednik* drasticamente ridotto.

La raccolta *P’esy* (1897) contiene, già rielaborate, le opere teatrali del 1887-1889 incluse nel volume VII (1901) dell’edizione Marks con altri aggiustamenti (singole parole e frasi, correzioni stilistiche e grammaticali). Vi troviamo la seconda stesura della commedia *Ivanov*, un dramma breve e tre *vaudevilles*: *Kalchas. Lebedinaja pesnja. Dramatičeskij etjud v odnom dejstvii* (*Calcante. Il canto del cigno. Studio drammatico in un atto*), *Medved’. Šutka v odnom dejstvii* (*L’orso. Scherzo in un atto*), *Predloženie. Šutka v odnom dejstvii* (*La proposta di matrimonio. Scherzo in un atto*), *Tragik ponevole (Iz dačnoj žizni). Šutka v odnom dejstvii* (*Un attor tragico suo malgrado. Dalla vita in dacia. Scherzo in un atto*). Dei testi restano gli esemplari manoscritti per la censura, le edizioni giornalistiche e litografate, alcune ristampe. *Lebedinaja pes’nja* è l’adattamento di un racconto di “A. Čechonte”, *Kalchas* (in *Peterburgskaja gazeta*, 1886); presentato in forma ridotta nello *sbornik Sezon* (1887), appare ampliato e corretto nei manoscritti per la censura (1888) (Čechov 1978: S XI, 405-408). Ancora un racconto di “A. Čechonte”, *Odin iz*

mnogich (*Uno fra tanti*, in *Peterburgskaja gazeta*, 1887) soggiace a *Tragik ponevole* e anche qui il confronto tra l'autografo (1889) e le edizioni a stampa (1890) attesta un laborioso percorso di tagli e aggiunte (in particolare viene creata *ex novo* la scena finale) (Čechov 1978: S XII, 368-373).

3. Osservazioni (senza pretesa di conclusione)

Anton Pavlovič giovane studente, che inizia a comporre racconti umoristici per mantenersi alla Facoltà di Medicina, firma con dei puntini e la consonante finale del cognome, seguita dallo *er* secondo la grafia dell'epoca ("...Въ"), il suo primo esercizio letterario, *Pis'mo donskogo pomeščika Stepana Vladimiroviča N. k učennomu sosedu d-ru Fridrichu* (*Lettera del possidente del Don Stepan Vladimirovič N. al dotto vicino dott. Fridrich*, in *Al'manach Strekoza*, 1880). Compare quindi una serie di pseudonimi. "Antoša Čechonte" (con "Antoša", "Čechonte", "An. Č.", "An. Č-e", "A. Čechonte") è il soprannome di Čechov fin dal ginnasio di Taganrog. Nel 1883 lo scrittore conia "Brat moego brata" ("Il fratello di mio fratello"), per distinguersi da Aleksandr, giacché entrambi pubblicavano sugli stessi giornali. Lo pseudonimo di "Čelovek bez selezenki" ("Č. bez S.", "Č.B.S.") gli è verosimilmente suggerito dai corsi universitari, ma contiene anche riferimenti letterari. Già secondo la medicina ippocratica l'umor nero della milza (gr. *σπλην*) causava l'ipocondria; di conseguenza un uomo senza milza non sarà oppresso da ansia, angoscia, tetraggine, melanconia: non manifesterà, insomma, il britannico *spleen* o la russa *chandra* dell'Onegin puškiniano. Nella *povest'* di Bestužev-Marlinskij (1981: II, 191) *Fregat "Nadežda"* (*La fregata "Speranza"*, 1833), due personaggi – il medico di bordo Stellinskij e il tenente di vascello Nil Pavlovič – discutono di stati patologici ("ipocondria, mania, frenesia") e in particolare della follia amorosa, che affligge il capitano Pravin. A tal proposito Stellinskij riferisce un fatto curioso: un celebre dottore russo, dissezionando il corpo di un marinaio, non vi aveva trovato la milza, cioè lo *spleen*, che dà il nome alla malattia, e ne aveva dedotto che si tratta di un organo, senza il quale si può vivere.¹³

Il nome completo, "An. P. Čechov", si legge – come si è detto – tra parentesi accanto ad "A. Čechonte" nel frontespizio dei *Pestrye rasskazy* del 1886. Intanto la collaborazione con i fogli, pure menzionati, della *malaja pressa* (la stampa 'minore'), e le loro regole-capestro (cento righe, non di più) hanno insegnato allo scrittore l'arte del racconto breve.

È ormai scontato affermare che appunto il 1886 è per Čechov l'anno della svolta: l'umorista diviene l'autore serio, che da febbraio-marzo al giornale di Suvorin *Novoe vremja* consegna racconti quali *Panichida* (*Messa di suffragio*), *Agaf'ja*, *Mečty* (*Fantasticherie*), *Veročka*, *Na puti* (*In viaggio*), *Perekati-pole* (*Rotolacampo*). Ovviamente il cambiamento – l'evoluzione – non avviene *ex abrupto*.

¹³ Di pseudonimi se ne contano una sessantina, alcuni momentanei, forgiati a scopo puramente comico, ad es. "Prosaičeskij poet" ("Il poeta prosastico"), "Vrač bez pacientov" ("Il medico senza pazienti"), altri persistenti; per l'elenco cfr. *Psevdonimy A.P. Čechova*, <https://bibliograf-les.ru/psevdonim.html>. I racconti e i pezzi umoristici dell'"Uomo senza milza" sono divisi per "gruppi tematici" da Košev (2005).

“A. Čechonte” figura su *Oskolki* fino al 1887 con il divertente *Proizvedenie iskusstva* (*Un’opera d’arte*) e il sarcastico *Mstitel’* (*Il vendicatore*), sulla *Peterburgskaja gazeta* fino al 1888 con *Vanka, Toska* (*L’angoscia*), *Spat’ chočetsja* (*La voglia di dormire*), che nulla hanno di comico. E su *Sverčok*, nel 1886, “Čelovek bez seizenki” sigla *Šutočka* (*Uno scherzetto*), radicalmente modificato nel 1899 (cambia il finale e il cinico burlone, che illude una fanciulla con frasi d’amore pronunciate nel vento, si pente del suo scherzo insensato).

L’evoluzione si attesta dal 1888, quando Anton Pavlovič inizia a pubblicare sui *tolstye žurnaly* (le riviste ‘grosse’) – *Severnyj vestnik*, *Russkaja mysl’*, *Russkie vedomosti* –, diradando e poi interrompendo i rapporti con *Novoe vremja* (1892). I titoli diminuiscono, i testi si allungano, si articolano in capitoli; caratteri, situazioni, ambienti si approfondiscono. Dominano riflessioni e ragionamenti sulla realtà complessa, contraddittoria dell’epoca e, in prospettiva più ampia, sulla condizione umana: il fallimento di una generazione, lo snervante oscillare tra lotta e inerzia, speranza e sconforto, le fratture della psiche, le prigioni dell’anima e del corpo, il rapporto con la fede. Nascono così *Skučnaja istorija* (*Una storia noiosa*, 1889), *Raskaz neizvestnogo človeka* (*Il racconto di uno sconosciuto*, 1893), *Palata N.6* (*Il reparto n. 6*, 1892), *Černyj monach* (*Il monaco nero*, 1894), *Dom s mezoninom* (*La casa col mezzanino*, 1896), *Čelovek v futljare* (*L’uomo nell’astuccio*, 1898), *Dama s sobačkoj* (*La signora col cagnolino*, 1899), *Student* (*Lo studente*, 1894), *Archierej* (*L’arcivescovo*, 1902).

Resta in sottofondo il rimpianto degli anni giovanili. Il 22 maggio 1889, mentre assisteva Nikolaj morente, a N.A. Lejkin, l’editore di *Oskolki*, Čechov scriveva: “Se il pittore stesse bene, andrei nel Caucaso o a Parigi; da Parigi scriverei *feuilletons* umoristici. Mi sembra che quando comincerò a vivere da essere umano, quando avrò cioè un mio angolino, una moglie mia e non altrui, quando in una parola sarò libero dalle faccende e dai litigi, riprenderò le opere umoristiche, che mi appaiono perfino in sogno. Sogno sempre di scrivere racconti umoristici” (Čechov 1976: P III, 218).

E in un ultimo guizzo, nel 1892 a Melichovo, riemergeva “L’uomo senza milza”, che inviava a Lejkin tre “cosucce” “nello spirito di *Oskolki*”: *Otryvok* (*Un frammento*), *Iz zapisnoj knižki starogo pedagoga* (*Dagli appunti di un vecchio pedagogo*) e il delizioso *Ryb’ja ljubov’* (*Amor di pesce*), poi lasciati fuori dall’edizione Marks.

Il volto di Čechov cambiava, afferma Jurij Lotman (2005: 465), riprendendo le memorie di Ivan Bunin (2015: 42-43, 104, 128). Le vicende personali e familiari, l’autoeducazione, il rigore, la ricerca di coerenza etica formavano l’uomo e l’*intelligent*. E nei ritratti si succedono il ventenne dal viso rotondo, il medico-scrittore, il ‘pellegrino’ a Sachalin, il distinto signore in *pince-nez*. Del resto i volti dei classici cambiano sempre. E il cambiamento – l’evoluzione – è una delle componenti, che fanno di un autore un classico.

BIBLIOGRAFIA

- Bestužev-Marlinskij, Aleksandr (1981), *Sočinenija v dvuch tt.*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
- Bunin, Ivan (2015), *A proposito di Čechov*, Milano, Adelphi.
- Čechov, Anton (1974-1983), *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tt.*, Moskva, Nauka.
- Dostoevskij, Fedor (1973), *Prestuplenie i nakazanie // Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tt.*, t. 6, Leningrad, Nauka.
- Fedorova, Ljudmila (2021), *Adaptacija kak simptom. Russkaja klassika na postsovetskom ekrane*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- Ghini, Giuseppe (2018), *Il giovane Čechov, finalmente! // A. Čechov, Primo amore e altri racconti inediti*, Milano, Ares, pp. 5-19.
- Ghini, Giuseppe (2019), *I dolori del giovane Čechov. Considerazioni filologiche sui racconti giovanili // Bragone, Maria Cristina, Bidovec, Maria (a cura di), Il mondo slavo e l'Europa. Contributi presentati al VI Convegno Italiano di Slavistica. Torino, 28-30 settembre 2016*, Firenze, Firenze University Press, pp. 147-155.
- Košev, Vjačeslav (2005), *Čelovek bez selezenki*, <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200501608&ysclid=m7tf9u5xr3475029799>.
- Lotman, Jurij (2015), *Vospitanie duši. Vospominanija. Interv'ju. Besedy o ruskoj kul'ture*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB.
- Marcucci, Giulia (2022), *Čechov in Italia. La duchessa d'Andria e altre traduzioni (1905-1936)*, Macerata, Quodlibet Studio.
- Merežkovskij, Dimitrij (2007), *Staryj vopros po povodu novogo talanta // Id., Večnye sputniki. Portrety vseмирnoj literatury*, Moskva, Nauka, pp. 348-371.
- Nabokov, Vladimir (1996), *Lekcii po ruskoj literature*, Moskva, Nezavisimaja gazeta.
- Olivieri Claudia (2016), *Distacco e (dis)appartenenza nel teatro russo contemporaneo. A proposito di Čechov // Banjanin, Liljana, Jaworska, Krystyna, Maurizio, Massimo (a cura di), Disappartenenze. Figure del distacco e altre solitudini nelle letterature dell'Europa centro-orientale*, Bari, Stilo Editrice.
- Podorol'skij, Aleksandr (2013), *Čechov i chudožniki*, Moskva, Čechovskaja komissija Soveta po istorii mirovoj kul'tury Akademii Nauk.
- Šklovskij, Viktor (1976), *La struttura della novella e del romanzo // Id., Teoria della prosa*, Torino, Einaudi.
- Sobennikov, Aleksandr (1996), *Oppozicija Dom-Mir v chudožestvennoj aksiologii A.P. Čechova i tradicija russkogo romana // Čechoviana. Čechov i ego okruženie*, Moskva, Nauka, pp. 144-149.
- Strano, Giacoma (2008), *La steppa, ovvero l'enciclopedia čechoviana // Le forme e la storia. (n.s. Studi in ricordo di Gaetano Compagnino I-II)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, II, pp. 1169-1184.
- Sulle orme di Čechov. Riletture, adattamenti, trasposizioni*, (2022), Marcucci, Giulia, Boschiero, Manuel, Raimondi, Giorgia, Di Leo, Donatella (a cura di), Roma, WriteUp Books.
- Tolstaja, Elena (2002), *Drug drugu čuždy i ljubezny. Čechov i Merežkovskij // Id., Poetika razdraženija. Čechov v konce 1880-načale 1890ch godov*, Moskva, RGGU, pp. 151-279.
- Vidueckaja, Irma (1997), *A. P. Čechov i ego izdatel' A. F. Marks*, Moskva, Nauka.

GIACOMA STRANO taught Russian Literature and Russian Language at the Department of Humanities of the University of Catania. She has published essays and monographs on nineteenth-century writers (Pushkin, Gogol, Bulgarin, Senkovsky, Chaadayev, Küchelbecker, A.K. Tolstoy, Herzen, Chekhov) and twentieth-century writers (Bely, Zamyatin), as well as studies and textbooks on Slavic philology. She has also participated in national and international conferences and is a member of the Italian Association of Slavists.

E-MAIL • giacoma.strano@tin.it

*NON PENSATE CHE IO
AGISCA IN NOME
DI UTOPIE O IN NOME
DELLE VOSTRE
CONCEZIONI
FERROVIARIE*

ZAMJATIN E LA MATEMATICA DELLA DISTOPIA

Noi tra straniamento e critica della società

Alessandro CIFARIELLO

ABSTRACT • *Zamyatin and the Mathematics of Dystopia: We Between Alienation and Social Critique.* Evgeny Zamyatin's dystopian novel, *We*, written in 1920 and first published in 1924, is one of the earliest and most significant works of the genre. Through the first-person narration of the engineer D-503, the novel explores themes of power, freedom, and happiness within a futuristic totalitarian society. This article analyses the use of estrangement as a central element of the narrative, with particular attention to the application of mathematical and scientific concepts to daily life and human relationships. Specific aspects such as the identification of individuals with alphanumeric codes, the organisation of life according to rigid geometric patterns, and the reduction of happiness to a mathematical formula are examined. The article aims to demonstrate how Zamyatin's *We*, through its original language and innovative narrative style, criticises the tendencies of modern society towards homogenisation and control, whilst offering a profound reflection on human nature and its capacity for resistance.

KEYWORDS • Zamyatin; Dystopia; Russian Literature; Totalitarian Regime; USSR.

*Wir laden unsere Batterie
Jetzt sind wir voller Energie
Wir funktionieren Automatik
Jetzt wollen wir tanzen Mechanik
Wir sind auf alles programmiert
Und was du willst wird ausgeführt
Я твой слуга
Я твой работник
Wir sind die Roboter
Kraftwerk, die Roboter*

Nothing to fear, nothing to fear
Perfect, immaculate
Long live us, the persuaded we
Integral, collectively
To the whole project, it's brand new
Conceived solely to protect you
Everyone has their own number
In the system that we operate under
We're moving to a situation
Where your lives exist as information
One world, one reason
Unchanging, one season
We're concerned, you're a threat
You're not integral to the project
 Pet Shop Boys, *Integral*

1. Il romanzo

Il romanzo distopico *Noi* di Evgenij Zamjatin, scritto oltre un secolo fa, nel 1920, e pubblicato per la prima volta nel 1924, ma in traduzione inglese e negli Stati Uniti, è una potente opera premonitrice che esplora i temi del potere, della libertà e della realizzazione di un'utopia nel contesto di un futuro distopico e di uno stato totalitario. *Noi* è il primo importante romanzo distopico del '900, ma con una storia, al pari di quella del suo autore, complicata, travagliata. Arrivato a un assetto più o meno definitivo nel 1921, il capolavoro di Zamjatin nel corso degli anni '20 subisce gli effetti della censura, che non ne permettono la stampa in patria in originale. Il romanzo, tuttavia, è pubblicato in traduzione inglese (America), francese (Francia) e ceca (Cecoslovacchia). Nell'originale russo, se si eccettua una versione ridotta per la rivista dell'emigrazione russa a Praga *Volja Rossii* (numeri 2-4 del 1927), è pubblicato postumo, solo nel 1952, a cura dei tipi di Izdatel'stvo imeni Čechova, casa editrice dell'emigrazione russa a New York. Questa versione pseudo-integrale, che si diffonde in Italia grazie alla traduzione di Ettore Lo Gatto (Zamjatin 1955), tuttavia, differisce, se comparata, con il testo delle traduzioni inglese, francese e ceca degli anni '20. La prima edizione in patria può comparire solo durante la *perestrojka*, nel 1988, per i tipi di Izdatel'stvo Chudožestvennoj literatury. Questa versione corregge alcune imprecisioni dell'edizione del 1952, specialmente per quel che riguarda la punteggiatura, ma il testo non è ancora conforme alle traduzioni degli anni '20. L'originale, terminato tra il 1920 e il 1921, può esser letto in versione integrale russa soltanto nel 2011, a novant'anni dalla stesura, quando la casa editrice Mir" pubblica il volume con il testo completo e altri materiali importanti sull'autore e il suo romanzo (Zamjatin 2011). Di questa versione, che è quella presa in considerazione per il presente saggio, le uniche traduzioni sul mercato italiano sono quelle di Alessandro Niero (Zamjatin 2018) e del sottoscritto (Zamjatin 2021). Per una valutazione seria e rigorosa dell'opera si sconsiglia, pertanto, l'uso di versioni differenti dalle due citate. Infatti, le altre traduzioni del romanzo, anche le più recenti, non originano dalla versione integrale russa, e spesso neanche dal russo. Quest'at-

tenzione filologica alla versione più autentica dell'opera si inserisce pienamente nella necessità contemporanea di una ri-lettura dei classici, un approccio che, andando oltre le interpretazioni consolidate o le traduzioni infedeli, mira a riscoprire la complessità e la profondità del testo originale. Solo attraverso una rigorosa ricontestualizzazione e valorizzazione delle fonti primarie è possibile cogliere appieno l'attualità premonitrice di Zamjatin e le sue sfide alla modernità, permettendo al classico di dialogare in modo più autentico con la contemporaneità del presente.

2. La trama

Noi è il diario – o, per meglio dire, la raccolta di note giornalieri in un lontano futuro – di D-503, matematico-ingegnere dello Stato Unico. La narrazione in prima persona del protagonista ci conduce in un mondo dove ogni aspetto della vita è rigidamente controllato e regolamentato. L'opera, che sarà inserita all'interno del razzo spaziale Integrale progettato sempre da D-503, è indirizzata agli abitanti di altri pianeti, affinché essi stessi modellino la loro società sul 'felice' Stato Unico. Incarnazione di un'utopia negativa, lo Stato Unico si erge a garante della felicità collettiva, sacrificando l'individualità e la libertà di pensiero in nome del bene comune. La società è strutturata in modo da annullare ogni forma di dissenso e pensiero critico, promuovendo l'uniformità e l'omologazione. I cittadini dello Stato Unico, infatti, non sono contraddistinti da un nome, ma da un codice alfanumerico: la matricola. L'amore e le relazioni interpersonali tra matricole sono ridotti a meri atti funzionali alla riproduzione, privi di qualsiasi valore emotivo o sentimentale. I rapporti sessuali sono autorizzati, previa presentazione di un'istanza, attraverso una cedola rosa, che permette a chiunque di prenotare chiunque. Dunque, non esiste il rapporto di coppia, la famiglia è abolita, e si incoraggia a denunciare eventuali trasgressioni. L'immaginazione e la creatività sono viste come minacce all'ordine costituito e vengono represses con ogni mezzo. La logica e la razionalità sono elevate a valori supremi, mentre l'arte e la poesia sono considerate sovversive e vengono accettate unicamente se subordinate all'autorità dello Stato Unico, al fine di rappresentarne i principi considerati superiori a quelli di qualunque altra forma di società. La paura e la violenza sono strumenti utilizzati dal regime per mantenere il controllo sulla popolazione. La dissidenza è punita con la morte o con la lobotomia, una pratica che priva le singole matricole della capacità di pensiero critico e di volontà. Guida dello Stato Unico è il Benefattore che, attraverso il Meccanismo, ha diritto di vita o di morte su tutte le altre matricole. La città che forma lo Stato Unico è protetta da un'impenetrabile cupola di vetro detta Muro Verde. In questo spazio distopico tutto è di vetro trasparente, non esiste *privacy*, tranne che nel tempo per i rapporti sessuali, quando è possibile calare le tendine della propria abitazione come contrasto alla trasparenza dei materiali. La giornata – sveglia, colazione, lavoro, pranzo, passeggiate, cena, sonno – è regolata dal Tabulare delle Ore. In questo contesto è inserita la storia di D-503 – individuo perfettamente integrato nel sistema, convinto della sua felicità e della superiorità dello Stato Unico –, delle matricole che frequenta, con particolare riguardo a I-330 – donna misteriosa e anticonformista, che manda in crisi le sue certezze e lo spinge a mettere in discussione il mondo in cui vive –, e dell'incontro-scontro con la

setta ribelle ed eretica dei Mefi – che preparano la Rivoluzione per sovvertire lo Stato Unico e conquistare la libertà.

Noi non solo anticipa di alcuni anni le trame dello Stato totalitario del '900 e dell'uomo ridotto a semplice matricola, ma è attuale più che mai, descrivendo nel dettaglio elementi e contraddizioni propri del presente. È un romanzo scomodo per i rappresentanti di qualunque governo, forse più di quanto lo è stato *1984* di Orwell – che, com'è noto, è ispirato proprio a *Noi*, del quale ricodifica immagini, idee e contenuti. Zamjatin, come Čechov, che fu peraltro uno dei suoi autori preferiti, espone un problema, senza fornire soluzioni. Attraverso la narrazione di D-503, offre al lettore la possibilità di condurre una riflessione profonda sulla natura del potere e sulla sua capacità di plasmare la realtà e manipolare le coscienze dei singoli. Il romanzo invita l'uomo di qualunque epoca a interrogarsi sull'imposizione dei limiti della libertà individuale – norme politiche e di comportamento, sociale e individuale, ben definite, che regolano ogni momento della vita dell'uomo soffocandone la libertà – e sulla necessità di difendere il pensiero critico e l'immaginazione come strumenti di emancipazione e cambiamento. È dunque compito del lettore, come avviene anche in Čechov, individuare, in un determinato momento storico, la soluzione più idonea al contesto in cui vive. Questo fa di *Noi* un'opera eterna, senza tempo e senza confini. In questo saggio propongo una possibile ri-lettura del capolavoro di Zamjatin come critica della felicità coatta, artefatta, in una società all'apparenza perfetta, ma che al suo interno cela una struttura terribile, un meccanismo inumano.

3. I personaggi e le tematiche

I personaggi di *Noi* sono figure simboliche, che servono a rappresentare in maniera fittoria ideologie e valori contrapposti di una società distopica. *Noi*, però, non si limita alle questioni sociali, ma si sofferma anche sui problemi del singolo individuo. Il romanzo, infatti, può essere letto come un'esplorazione profonda della natura umana, un'analisi delle dinamiche psicologiche e relazionali dei singoli che si instaurano in un contesto di oppressione. L'opera mostra come la paura e la violenza possano annullare la capacità di pensiero critico e di volontà, schiacciando l'individualità e trasformando i singoli in automi conformi al sistema, vere e proprie matricole. È in questo modo – “matricola” – che ho tradotto il termine *numer*, prestito della parola numero. Lo stesso Zamjatin, come sottolineato nell'introduzione alla mia traduzione (Cifariello 2021: 26-27), ricorda che la Prima guerra mondiale, ossia lo scontro tra gli imperi, e poi la guerra civile tra bianchi e rossi seguita alla Rivoluzione, avevano trasformato la persona in materiale bellico, in una cifra, in un '*numer*'. Dunque, per capire appieno l'opera di Zamjatin, bisogna affrontare la questione dello stile e della lingua, con particolare riguardo allo straniamento attraverso la terminologia matematica, fondamentale in tutto il romanzo, e – nel caso specifico del termine *numer* – usata per indicare lo status militare caratterizzante i cittadini dello Stato Unico. La persona, infatti, perduta la condizione d'individuo dotato di una storia personale, si è trasformata in *numer* – una matricola a cui, dopo la Guerra dei Duecento Anni, è stata tolta la propria individualità in nome di un ipotetico bene collettivo.

Le matricole sono codici alfanumerici formati da una lettera seguita da alcuni numeri: se la lettera è una consonante, la matricola si riferisce a un cittadino di genere maschile,

se è una vocale, femminile. D-503 è, dunque, un cittadino maschio che non recita la parte del 'semplice' protagonista, ma assurge a rappresentazione della matricola plasmata dall'entropia dello Stato Unico: è un uomo razionale e conformista, che nel corso della narrazione subisce una profonda evoluzione interiore. Si assiste, infatti, al passaggio di D-503 dalla cieca adesione al sistema entropico dello Stato Unico, l'ordine costituito del mondo tirannico, alla consapevolezza dell'oppressione operata dalla macchina statale nei confronti di ogni energico anelito alla libertà. L'alternanza circolare fra entropia come ricerca di equilibrio/omogeneizzazione, ed energia come impulso di rottura, che impedisce la stabilità, ossia la dinamica che tende ciclicamente a ricondurre il sistema a uno stato finale di 'gelido' equilibrio, metafora della coazione all'ordine, costituisce il fulcro narrativo del romanzo.¹ Perché, come scrive Figurovskij, "i cittadini dello Stato Unico sono condannati all'entropia, all'atrofia del proprio 'io'" (Figurovskij 1996: 23). L'antagonista, I-330, rappresenta un cittadino di genere femminile, e non solo per natura sessuale, ma anche caratteriale, costituisce l'opposto speculare di D-503: incarna lo spirito della ribellione, della rivoluzione, dell'energia, è portatrice di un pensiero critico, anticonformista, del libero arbitrio. La sua figura simbolizza la forza dell'immaginazione e della creatività, elementi sovversivi in un mondo dominato dalla logica e dalla razionalità.

Pertanto, il rapporto tra D-503 e I-330 è la riproduzione finzionale del conflitto tra due poli opposti, due mondi in contrapposizione: l'individuo integrato nel sistema vs. l'individuo che mette in discussione il sistema. Il loro incontro ricorda quello di una molecola che "esce dalla sua orbita e, invadendo un universo atomico vicino, genera un nuovo elemento chimico: è la rivoluzione" (Zamjatin 2004: 173). La loro relazione, infatti, è intensa e tormentata, è il simbolo della lotta tra conformismo e ribellione, tra ordine e caos, ovvero, in termini zamjatiniani, tra entropia ed energia. Ma è anche uno degli esempi, all'interno del romanzo, del tema della *mechaničnosť* (meccanicistica), la proprietà 'meccanicistica' applicata non solo alla singola matricola, ma all'intera società umana, rapporti personali inclusi. Nella società dello Stato Unico l'uomo è, infatti, ridotto a semplice meccanismo, ingranaggio di un sistema più grande, dove tutto è misurabile e, dunque, costantemente controllabile. D-503 è come una microscopica ruota dentata necessaria al funzionamento dell'intero meccanismo, mentre I-330 rappresenta il difetto della catena di montaggio, come fosse una guarnizione di tenuta del guscio fuori sede il cui comportamento agisce negativamente su tutto il sistema produttivo. Certamente queste immagini rimandano direttamente alle idee espresse nei primi decenni del '900 da Frederick W. Taylor ed Henry Ford: il primo che parlava di efficacia del processo produttivo attraverso la regolamentazione dei tempi di lavoro e l'eliminazione delle perdite di tempo (il taylorismo); il secondo, ispiratosi al primo, che aveva concepito l'innovazione della catena

¹ Sulla questione di entropia ed energia come concetti base di *Noi*, si veda, ad es., Suvin (1985: 310). L'importanza di questi concetti nel pensiero di Zamjatin è costante. Si vedano, inoltre: a) l'opera, dedicata dallo stesso Zamjatin (1988) a Robert Mayer, il teorico della termodinamica, che "rappresenta una specie di introduzione a *Noi* e tutti i due libri dovrebbero essere letti insieme" (Zaslavsky 1988: 11); b) il saggio del 1923 dedicato alla questione della letteratura, della rivoluzione e dell'entropia (Zamjatin 2004).

di montaggio per incrementare la produttività della fabbrica – la produzione di massa, limitare le spese e aumentare i profitti (il fordismo). Oltre alle due matricole protagoniste, poli contrapposti che si attraggono, a questa catena sociale dello Stato Unico partecipano o meno una serie di figure secondarie, emblematiche della società distopica descritta da Zamjatin. Tra questi, troviamo O-90, la donna sottomessa e conformista, R-13, il poeta idealista e ribelle, S-4711, il guardiano inflessibile e autoritario, ossia solo alcuni dei personaggi che contribuiscono a delineare il quadro complesso e inquietante di *Noi*.

Le tematiche affrontate nel romanzo sono, chiaramente, di grande attualità e rilevanza e la loro ri-lettura permette di analizzare delle costanti temporali: i processi sociali e politici che agiscono in qualunque epoca, inclusa la nostra. Zamjatin invita, infatti, il lettore a riflettere sui rischi del totalitarismo, sulla perdita della libertà individuale e sulla manipolazione delle coscienze. Il romanzo però non è soltanto una critica visionaria e profetica dei regimi autoritari, una denuncia della violenza e della repressione, a partire da quanto si intravedeva allora nella storia della Russia, ma è anche una critica al grigiore della società moderna, della ricerca del profitto attraverso la produzione industriale e la catena di montaggio, tipica dell'Occidente del primo '900, e in generale persistente nella società capitalistica (specialmente la questione della massimizzazione del profitto rispetto all'interesse per il bene comune).

4. Lo stile e la lingua

Nelle riflessioni sulle leggi generali della percezione e in particolare l'automazione inconscia del riconoscimento degli oggetti come procedimento artistico principale, Viktor Šklovskij definisce il concetto di *ostranenie* (straniamento). Lo scopo dell'arte non è quello di favorire il riconoscimento dell'oggetto, bensì trasmetterne la visione, la percezione, sottraendo l'oggetto stesso all'automatismo percettivo del fruitore dell'opera. Grazie al procedimento di *ostranenie* la realtà è rappresentata in modo da essere percepita da parte del lettore come nuova, diversa, inattesa (Šklovskij 1968: 83; Šklovskij 1976: 12). Ebbene, in *Noi* di Zamjatin un senso di *ostranenie* nel lettore è generato anche attraverso l'uso di elementi fisico-geometrico-matematici (da qui in poi: straniamento F-G-M) applicati alla vita quotidiana e alla società. Esempi di questo straniamento F-G-M sono l'identificazione degli individui con i codici alfanumerici delle matricole, oppure l'organizzazione della vita secondo rigidi orari e tabelle, o anche l'idea di una felicità misurabile attraverso formule matematiche. Sono tutti, questi e altri, elementi nel romanzo che contribuiscono a creare un'immagine straniata della realtà, in cui gli aspetti più umani e soggettivi vengono ridotti a elementi oggettivi e sempre misurabili.

Nell'osservare questa realtà finzionale è possibile scorgere quanto poi sarebbe avvenuto nella realtà russa e del mondo intero: la contrapposizione continua e costante, nelle scelte di governo dei regimi succedutisi, tra diritti dell'individuo e quelli della collettività. Per ottenere lo scopo desiderato, Zamjatin non si limita però a produrre un contenuto, ossia a descrivere uno scenario distopico ben delineato nei suoi dettagli narrativi e ambientali; egli genera piuttosto una forma stilistica specifica, creando un intreccio e un linguaggio peculiari che sono tipici di un determinato ambiente linguistico e portatori di ulteriore significato. Proprio un'attenta analisi della forma espressiva in D-503 – che è

poi quella che vige nello Stato Unico – permette di ritrovare alcune strette correlazioni tra l’opera di Zamjatin e il nostro mondo. L’autore caratterizza lo stile del romanzo attraverso l’uso di un linguaggio matematico e scientifico, che riflette la mentalità del protagonista-ingegnere D-503 e la natura della società in cui vive, lo Stato Unico. La narrazione è frammentata e procede per note. Questa scelta stilistica, che impedisce una visione lineare e chiara degli eventi, produce un ulteriore effetto di *ostranenie* nel lettore e rispecchia al contempo la condizione psicologica del protagonista. Infatti, la forma narrativa frammentaria riflette simbolicamente la progressiva perdita di controllo razionale di D-503, il cui equilibrio mentale viene meno a mano a mano che in lui affiorano dubbi, emozioni e desideri in contrasto con la logica dello Stato Unico. In questo preciso contesto, l’autore finzionale, che accoglie positivamente l’utopia dello Stato Unico, rimuove inizialmente dal testo l’individualità dell’‘io’ (la *svobodnost’*, l’elemento di libertà) in favore di un collettivo ‘noi’ (lo *ščast’e*, l’elemento della felicità). Nel corso del testo il collettivo ‘noi’ andrà a confliggere con i segni inconfondibili dell’‘io’ che, in potenza, è insito in ogni matricola: si assiste, cioè, all’emergere delle peculiarità inalienabili dell’individuo che, nonostante la felicità artificiale dello Stato Unico, spingono alla ricerca della libertà. Come rileva Maniscalco Basile in *L’algebra della felicità*, l’opposizione dei livelli di libertà e felicità costantemente presente nel testo s’intreccia in un’articolata stratificazione di livelli, che si basa sul secondo principio fisico della termodinamica (Maniscalco Basile 2013: 96-97).

Riprendiamo, dunque, in relazione allo straniamento F-G-M, la questione termodinamica relativa a entropia ed energia. Nel lessico del romanzo entropia ed energia funzionano da principi metaforici: l’entropia come “tendenza all’equilibrio e all’uniformazione”, l’energia come “spinta dinamica che rompe l’equilibrio”.² Nella nota 28 del romanzo di Zamjatin, D-503 sostiene che al mondo esistono due forze (sic!): l’entropia e l’energia. L’entropia spinge verso una pace beata, un equilibrio felice; l’energia, invece, conduce alla distruzione di tale equilibrio, dirigendosi verso quello che viene definito “k mučitel’no-beskonečnomu dviženiju”, ovvero un “movimento tormentosamente-senza-fine”. È importante notare che, nello Stato Unico, l’entropia non è soltanto il principio regolatore della felicità, ma rappresenta anche una forza venerata dagli antenati, intesa come azione cosmica eterna volta al ripristino dell’ordine:

Rifletti: al mondo esistono due forze – l’entropia e l’energia. Una spinge verso la pace beata, verso l’equilibrio felice; l’altra – verso la distruzione dell’equilibrio, verso il movimento tormentosamente-senza-fine. L’entropia era venerata come Dio dai nostri – o meglio – dai vostri antenati, i cristiani. Mentre noi, gli anticristiani, noi... (Zamjatin 2021: 214-215).

Nel romanzo ‘energia’ è messa in scena come la spinta della Rivoluzione della setta ribelle dei Mefi verso la libertà, condizione impossibile in una distopia, mentre ‘entropia’

² In fisica, l’energia non è una forza e l’entropia non coincide con il “freddo”: il 2° principio della termodinamica afferma che, in un sistema isolato, l’entropia non diminuisce e cresce fino all’equilibrio.

incarna la quiete coatta dell'equilibrio di una felicità obbligatoria e universale, per la collettività di uno stato in cui il 'noi' non integra, bensì schiaccia l' 'io' in favore della vita felice, perfetta sul piano matematico dello Stato Unico. Si tratta, dunque, di una polarità retorica, non un uso tecnico dei termini fisici.

L'uso di metafore e similitudini contribuisce a creare un'atmosfera sospesa e colma di tensione. Le ricorrenti immagini evocative e simboliche amplificano il senso di oppressione e di angoscia che pervade il romanzo. Nella formula dello Stato Unico questo ruolo è svolto dal codice alfanumerico della matricola, formato da numeri e lettere che giocano un ruolo fondamentale, nascondendo al loro interno un ulteriore codice che può essere svelato soltanto usando le leggi della matematica. Per il procedimento dello straniamento F-G-M il testo è in generale saturo di numeri, ed è questa saturazione a predeterminare il carattere della raffigurazione dello Stato Unico. Matematica, geometria, fisica sono talmente integrate nella trama che la nota 8 comincia proprio con il ricordo dell'incubo matematico del periodo scolastico di D-503, ovvero la radice quadrata di meno uno:

Ricordo molto tempo fa, nel periodo scolastico, quando mi sono trovato davanti a una $\sqrt{-1}$. Nella mente quel ricordo è rimasto estremamente chiaro, scolpito: la sfera-sala luminosa, teste rotonde di centinaia di ragazzini – e Rerrore, il nostro prof, matematico. Per soprannome gli avevamo dato Rerrore: era già assai consunto, instabile, e se l'addetto di turno gli inseriva posteriormente la spina, il suo megafono partiva sempre da un: 'Rerro-rerro-rerro-rssh' – e subito, di seguito, la lezione. Una volta Rerrore ci ha esposto la questione dei numeri irrazionali – e io, ricordo, stavo piangendo, mentre sbattevo i pugni sul tavolo e gridavo: 'Non voglio una $\sqrt{-1}$! Estratemi via la $\sqrt{-1}$!' Quella radice mi era cresciuta dentro, come un corpo estraneo, avulso, mostruoso, mi stava divorando – non la si poteva rendere comprensibile, innocua, perché era fuori *ratio* (Zamjatin 2021: 76).

Dunque, numeri, cifre, matricole posseggono un significato extra- e intertestuale. Nel volume di Andrews, Lahusen e Maksimova (Lachuzen, Maksimova, Endrjus 1994) si dimostra proprio l'importanza del *cifrovoj tekst* (testo numerico) portatore di ulteriori informazioni rispetto al primo livello di testo, lo *slovesnyj tekst* (testo verbale).

Oltre a notare che nei codici alfanumerici la consonante sta per matricola-uomo e la vocale per matricola-donna, si deve evidenziare che alcuni nomi sono segnati da lettere latine, mentre altri da cirilliche. Ad esempio, la consonante latina S rappresenta le matricole uomo che lavorano come *Chraníteli* (Custodi). Oltre che rimandare alla figura religiosa dell'angelo custode – “gli angeli custodi dei sogni degli antichi”, come scrive D-503 (Zamjatin 2021: 105) – il nome in russo ricorda, per la radice, l'*Ochrannoe otdelenie* o *Ochranka* (Dipartimento di sicurezza), la polizia segreta dell'Impero russo (1866-1917). E difatti i Custodi sono la polizia segreta dello Stato Unico, spie che si mimetizzano tra la folla. Per un'interpretazione simbolica che colleghi la consonante S al sistema della polizia segreta è necessario ricorrere a una deduzione interpretativa: in russo “spia” è *špion*, mentre in inglese è *spy*, la cui iniziale rimanda direttamente alla consonante latina S di S-4711.

Nel sistema fonetico del russo ci sono dieci possibilità di definire con una vocale una

matricola-donna. In tale sistema il grafema vocalico IO, senza alcun numero, è il nome della matricola di sesso femminile in età avanzata che lavora nell'edificio di D-503 come *dežurnaja* (impiegata di turno), addetta al controllo dell'ingresso e alla registrazione delle matricole in entrata e in uscita. La matricola di IO è formata da una I e una O, ossia il suo codice rimanda al sistema numerico unario, dove la numerazione si basa su un unico simbolo, la stanghetta I (l'uno), e tutti i numeri interi sono una successione di I, ma allo stesso tempo rimanda anche al sistema binario, dove la numerazione si basa su sequenze di zero e uno, ossia di O e I. Il nome IO è, d'altronde, una forma di sincrezia delle vocali delle matricole delle due giovani protagoniste I-330 e O-90, ossia nel sistema binario di IO possono coesistere I-330 e O-90.

Il fatto di ritrovare codici alfanumerici di alcune matricole in codici di altre è una costante del romanzo. I codici alfanumerici dei due protagonisti matricole-uomo, D-503 e R-13, contengono numeri primi (503 e 13), mentre quelli delle due protagoniste matricole-donna, O-90 e I-330, contengono numeri pari, perfettamente divisibili e multipli di 3 (90 e 330). Il triangolo è una forma geometrica fondamentale, anche come portatrice di significato nelle relazioni tra le matricole. Se, in chiave metaforica, assumiamo la posizione³ che i numeri primi di D-503 e R-13 occupano nella sequenza (503 è il novantaseiesimo e 13 il sesto), e sottraiamo il più piccolo dal più grande ($503 - 13 = 490$), otteniamo il numero presente nel codice di O-90. Questo crea un collegamento numerico tra i tre personaggi, che formano nel romanzo un triangolo amoroso. Collegamento numerico che riflette la posizione di O-90 nella relazione: è l'amante di entrambi gli uomini. Le tre matricole, quindi, 'rappresentano' un triangolo amoroso che ha caratteristiche simili a un vero triangolo geometrico.

Sappiamo che la somma degli angoli interni di un triangolo è sempre 180° , secondo la geometria euclidea, che con i suoi assiomi e le sue regole rigide può esser vista come metafora della razionalità assoluta imposta dallo Stato Unico. Nelle geometrie non euclidee la somma degli angoli interni di un triangolo è $< 180^\circ$ in iperbolica (curvatura negativa) e $> 180^\circ$ in sferica (curvatura positiva). Interpretiamo 96° , -6° , 90° come angoli orientati in un diagramma polare (secondo la convenzione, cfr. nota 3, che legge l'indice del numero primo come angolo orientato), non come angoli interni di un triangolo (che sono sempre positivi). In questa lettura simbolica, la somma orientata $96^\circ - 6^\circ + 90^\circ = 180^\circ$ enfatizza un equilibrio apparente del sistema relazionale, pur nascondendo una tensione (l'"angolo negativo") inconciliabile con la geometria euclidea dei triangoli. Se restiamo sul terreno dei triangoli, gli angoli interni devono essere maggiori di 0 (e minori di 180°); pertanto, la metafora va riformulata senza angoli negativi oppure spostata esplicitamente sul piano delle rotazioni orientate. In questa chiave, la "perfezione" a 180° del triangolo amoroso

³ Per "posizione nella sequenza dei numeri primi" s'intende il posto occupato da un numero nella successione ordinata dei numeri primi: il 2 è il primo numero primo, il 3 il secondo, il 5 il terzo, e così via, nella successione canonica 2 (1), 3 (2), 5 (3), 7 (4), 11 (5), 13 (6)...., 503 (96).... In questa sede adottiamo, per pura convenzione simbolica, la lettura dell'indice del numero primo come angolo orientato.

non attesta un triangolo euclideo, ma una composizione di rotazioni orientate che mima l'ordine dello Stato Unico pur includendo una contraddizione latente (l'angolo negativo). La forza espressa dall'immagine è dunque metaforica: il risultato "perfetto" convive con la non-euclideanità dell'esperienza vissuta, segnalando una frattura interna all'ordine imposto. Si tratta di una forma rappresentabile graficamente, ma solo in modo metaforico-simbolico. In altre parole, in contrasto con l'apparente perfezione della società distopica, l'allusione a una geometria non euclidea (in particolare alla curvatura negativa come metafora iperbolica) di questo nuovo triangolo metaforico-simbolico, suggerisce l'instabilità e la fragilità delle relazioni amorose, aprendo a una visione più complessa e sfaccettata della realtà. In sostanza, Zamjatin usa i numeri e la geometria per creare connessioni nascoste tra i personaggi e per criticare l'idea di una felicità artificiale e imposta alle matricole dello Stato Unico.

L'altra protagonista femminile, I-330, che appartiene ai Mefi e attraverso l'energia (il dubbio, la rivoluzione) tenta di deviare D-503 dallo *sčast'e* dello Stato Unico verso la *svobodnost'* al di fuori dello Stato Unico, è contraddistinta al contrario da una matricola con la lettera 'i', che in matematica rappresenta l'unità immaginaria, la parte immaginaria del numero complesso $i^2 = -1$, cioè dalla $\sqrt{-1}$, che costituisce l'incubo di D-503 fin dall'infanzia, e rappresenta qualcosa per lui d'incomprensibile, posto al di fuori del sistema della felicità dello Stato Unico: l'irrazionalità.⁴

Ultimo esempio di straniamento F-G-M che vorrei focalizzare è la rappresentazione, nella lingua di Zamjatin, dei concetti di felicità e bellezza (cfr. Maniscalco Basile 2013). Nella nota seconda il concetto di bellezza è associato all'atto della danza. La bellezza della danza viene spiegata dal fatto che lo spirito di quest'arte è racchiuso in un moto non libero, un'ideale mancanza di libertà:

E poi, tra me e me è sorta la domanda: perché è bello? Perché la danza è bella? Risposta: perché è un moto non libero, perché tutto lo spirito profondo della danza è racchiuso proprio in un puro asservimento estetico, in un'ideale mancanza di libertà. E se è vero che i nostri predecessori si davano alla danza nei momenti più ispirati della loro vita (i riti misterico-religiosi, le rassegne dei reparti militari), ciò vuol dire solamente una cosa: che da tempo immemore l'istinto per la mancanza di libertà è organicamente peculiare all'individuo [...] (Zamjatin 2021: 40).

Dall'equazione

$$\frac{\textit{sčast'e (felicità)}}{\textit{nesvobodnoe dviženie (assenza di moto libero)}} = \frac{\textit{krasota (bellezza)}}{\textit{ideal'naja nesvoboda (assenza di libertà)}}$$

emerge che *krasota* e *sčast'e* sono facce della stessa medaglia, completandosi a vicenda proprio nell'attività umana più vincolata, la danza, dove, come nel movimento degli ingra-

⁴ Poiché nessun numero reale al quadrato può risultare in un numero negativo, per risolvere questo problema i matematici hanno introdotto l'unità immaginaria 'i'. L'unità immaginaria 'i' è definita come la radice quadrata di -1. Quindi, $\sqrt{-1} = i$ e $i^2 = -1$.

naggi del razzo Integrale, è assente la libertà. D-503 aggiunge, infatti, che gli antenati danzavano nei momenti più ispirati della loro vita, poiché ritenevano che l'istinto verso la mancanza di libertà fosse una caratteristica intrinseca all'individuo da tempo immemore. La bellezza è costantemente correlata all'ordine matematico alla base dello Stato Unico, all'esattezza delle forme geometriche, della musica, dei numeri interi, e quindi è presente sia all'inizio, con la perfezione matematica dello Stato Unico, sia alla fine, con la rassegnazione di D-503 all'assenza di libertà individuale in favore della felicità collettiva che tende a infinito.

Al centro di questo inizio e questa fine, scrive Basile, sta la formula matematica che “dà il segno della permutazione fra bellezza e felicità [...] alla base della [...] distopia” di Zamjatin (Maniscalco Basile 2013: 99). Nella nota cinque, D-503 rileva che *blaženstvo* (beatitudine) e *zavist'* (invidia) sono rispettivamente numeratore e denominatore della frazione di *sčast'e*; e se non ci sono più motivi di *zavist'*, e il denominatore della frazione di *sčast'e* si riduce a zero, allora la frazione diventa *velikolepnaja bezkonečnost'* (meraviglioso infinito):

Per caso non è chiaro che beatitudine e invidia siano il numeratore e il denominatore della frazione chiamata felicità? [...] (Zamjatin 2021: 58).

È chiaro: non esistono più motivi d'invidia, il denominatore della frazione della felicità è ridotto a zero – la frazione muta in un meraviglioso infinito [...] (Zamjatin 2021: 59).

Come la gran parte del linguaggio dello straniamento F-G-M può trovare una rappresentazione grafica, questo fatto è rappresentato dall'equazione

$$sčast'e = \frac{blaženstvo}{zavist'} ; \text{ se } zavist' = 0, \text{ allora } sčast'e = \frac{blaženstvo}{0} = \infty.$$

Questo significa che in assenza di *zavist'*, *sčast'e* diventa infinito. Tuttavia, se supponiamo che *blaženstvo* fosse uguale a zero, indipendentemente dal valore di *zavist'* (purché diverso da zero), *sčast'e* sarebbe sempre zero:

$$sčast'e = \frac{blaženstvo (=0)}{zavist' (\neq 0)} = 0.$$

Questo perché una frazione con numeratore uguale a zero e denominatore diverso da zero è sempre uguale a zero. In altre parole, se manca *blaženstvo*, anche in assenza di *zavist'*, non può esserci *sčast'e*. In tal senso, *blaženstvo* è condizione necessaria per *sčast'e*.

Quest'equazione è diametralmente inversa a quella della finitezza dell'universo che D-503 apprende durante il fallito tentativo di rivoluzione dei Mefi (nota 39): la densità (ρ) è uguale alla massa (m) diviso il volume (v),

cioè: $\rho = \frac{m}{v}$, ma se il volume è uguale a infinito, allora la densità è uguale a zero. Ossia: se $v = \infty$, allora $\rho = 0$; cioè: $\rho = \frac{m}{\infty} = 0$.

Questo ragionamento è matematicamente corretto, ma non è assurdo né impossibile in senso strettamente matematico, anzi, è perfettamente coerente e reale: se ho massa finita dispersa in volume infinito, la densità zero è matematicamente logica e corretta. L'assurdità qui è fisico-filosofica: un universo del genere sarebbe vuoto praticamente ovunque, senza concentrazione di materia. Qui l'assurdo concettuale è la possibilità fisica, non matematica, di uno scenario del genere. In parole più semplici, si immagina l'universo come una scatola. La densità dell'universo è come la quantità di materia (stelle, pianeti, ecc.) dentro questa scatola, divisa per la dimensione della scatola stessa. Se la scatola è infinitamente grande (volume infinito), ma la quantità di materia dentro rimane la stessa, allora la densità diventa zero. È come se avessimo sparso una manciata di sabbia in un deserto infinito: la sabbia c'è, ma è così dispersa che pare non esserci. Si tratta di un paradosso concettuale, con cui si afferma che un universo infinito con densità zero è teoricamente immaginabile, ma fisicamente privo di senso: la materia si disperderebbe infinitamente, rendendo l'universo vuoto. Questo quadro è coerente matematicamente come caso-limite (massa finita "spalmata" su un volume non limitato, con densità media che tende a zero), ma è fisicamente vacuo: non descrive un cosmo materialmente rilevante. La forza dell'esempio è metaforica: come una densità che tende a 0 svuota l'universo di contenuto fisico, così l'azzeramento dell'invidia svuota di senso l'idea di 'felicità infinita'. Il parallelismo resta quello di limiti, non di identità esatte: estremi che smascherano l'insensatezza dell'assoluto, non teoremi sulla realtà fisica. In questo senso Zamjatin usa la matematica non per 'provare' un'impossibilità cosmologica, ma per smontare retoricamente l'idea di una felicità assoluta dello Stato Unico – con le sue emanazioni (Benefattore, Meccanismo, Cubo, Custodi, Campana Pneumatica) – come un assurdo concettuale, dunque un'illusione, un paradosso.

5. Conclusioni

L'analisi del romanzo di Evgenij Zamjatin rivela la sua straordinaria capacità di anticipare e mettere in guardia contro le derive totalitarie del potere, attraverso una critica lucida e profetica della società moderna e contemporanea. Ma è soprattutto l'uso innovativo dello straniamento, ottenuto anche tramite l'applicazione di elementi fisico-geometrico-matematici alla vita quotidiana e alla società, che si rivela una lente potente per esaminare le dinamiche tra individuo e collettività. La riduzione degli individui a matricole, l'organizzazione rigida della vita, la misurazione della felicità attraverso formule matematiche e l'identificazione di bellezza con assenza di libertà sono tutti elementi che contribuiscono a creare un'immagine straniata della realtà della società totalitaria dello Stato Unico, in cui gli aspetti più umani e soggettivi vengono ridotti a elementi oggettivi e misurabili e incasellati in schemi rigidi, senza alcuna sfumatura individuale.

Zamjatin, attraverso la narrazione in prima persona del protagonista D-503, conduce il lettore delle sue note in un viaggio interiore che lo porta a mettere in discussione le proprie certezze e a confrontarsi con la complessità della natura umana. Il suo percorso evolutivo, dalla cieca adesione al sistema alla consapevolezza dell'oppressione, segue parallelamente il conflitto tra entropia ed energia, tra il gelido ordine dello Stato totalitario e il bollente caos della rivoluzione, scontro sinusoidale che pervade l'intero romanzo. L'autore, tuttavia, non si limita a dipingere un futuro distopico, ma analizza le costanti

temporali dei processi sociali e politici, invitando il lettore a riflettere sui rischi del totalitarismo, sulla perdita della libertà individuale e sulla manipolazione delle coscienze. Attraverso questa ri-lettura il romanzo si rivela, quindi, un'opera di grande attualità, capace di stimolare una riflessione profonda sulla condizione umana e sulla necessità di difendere i valori di libertà, individualità e pensiero critico. In tal senso, ancora oggi la distopia di Zamjatin continua a interrogare il lettore sui rischi del totalitarismo, sulla perdita della libertà individuale e sulla manipolazione delle coscienze. La sua attualità è evidente, soprattutto in un'epoca come la nostra, segnata da nuove forme di controllo e sorveglianza.

Nell'introduzione alla sua traduzione di *Noi* Alessandro Niero (Niero 2018: xviii) nota che il ritratto futuribile di Zamjatin conserva intatto il suo fascino sino ai nostri giorni, tanto da stimolare un gruppo techno-pop come i Pet Shop Boys. Il brano *Integral* (2006), ispirato in modo più o meno velato a *Noi* e parzialmente citato in epigrafe, è una canzone in cui non solo si criticano la perdita di *privacy* e la crescente dipendenza dalla tecnologia nella società contemporanea, ma si affrontano temi come la sorveglianza, il controllo dell'informazione e la manipolazione delle masse. Entrambi i lavori mettono in guardia contro i pericoli del totalitarismo e della perdita di individualità, utilizzano immagini forti e simboliche per comunicare i loro messaggi e possono essere interpretati come una critica alla società moderna e alle sue tendenze, invitando a riflettere sulla libertà, la *privacy* e il ruolo della tecnologia. L'atmosfera cupa e oppressiva di *Noi* può essere paragonata al senso di alienazione e controllo espresso in *Integral*, e il protagonista del romanzo, che lotta per la sua individualità, può esser visto come un simbolo della resistenza contro la conformità e l'omologazione descritte nella canzone.

Nonostante rappresenti un capolavoro della letteratura russa del '900, ancora oggi *Noi* costituisce in Russia un problema a causa del sottotesto eretico e di condanna del pensiero unico. Ciò è tanto più evidente se si considera il primo film russo ispirato al romanzo di Zamjatin. Girato e diretto nel 2020 dal regista Gamlet Dul'jan, il film sarebbe dovuto uscire nelle sale cinematografiche nel 2021, poi nella primavera del 2022, infine il 1° dicembre di quello stesso anno, ma a oggi non è stato mai proiettato in sala, né reso disponibile sulle piattaforme digitali. Chiaro che a seguito dell'aggressione russa all'Ucraina, un film del genere, dai contenuti rivoluzionari e dirompenti, che ricorda molto l'attuale situazione nella Federazione Russa, non è bene accetto dalle autorità. Chiunque non si uniformi alla verità unica è *inoagent* (agente straniero). È concessa una sola narrazione della realtà, della storia, della società, in nome di una ipotetica felicità collettiva, a scapito della libertà dell'individuo, considerato niente più che un *numer*, una semplice matricola, la cui vita e la cui individualità è subordinata irrimediabilmente alla collettività e allo Stato unico.

BIBLIOGRAFIA

- Figurovskij, Nikolaj (1996), *K voprosu o žanrovych osobennostjach romana E. Zamjatina "My"* // *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 9: Filologija*, 2, pp. 18-26.
Gallo, Gemma (1988), *"Robert Mayer", o l'apologia dell'eretico* // Zamjatin, Evgenij, *Il destino di un eretico*, Palermo, Sellerio, pp. 103-108.

- Lachuzen, Tomas, Maksimova, Elena, Endrjus, Edna (1994), *O sintetizme, matematike i pročem...* Roman My E.I. Zamjatin. K 100-letiju E.I. Zamjatina, Sankt-Peterburg, Sudarynja.
- Maniscalco Basile, Giovanni (2013), *L'algebra della felicità // Russica Romana*, XX, pp. 91-104.
- Niero, Alessandro (2018), *Noi, ritratto futuribile // Zamjatin, Evgenij, Noi*, Milano, Mondadori.
- Suvin, Darko (1985), *Le metamorfosi della fantascienza*, Bologna, Il Mulino.
- Šklovskij, Viktor (1968), *L'arte come procedimento // Todorov, Tzvetan (a cura di), I formalisti russi*, Torino, Einaudi, pp. 73-94.
- Šklovskij, Viktor (1976), *L'arte come procedimento // Id., Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, pp. 5-25.
- Zamjatin, Evgenij (1955), *Noi: romanzo*, trad. di Ettore Lo Gatto, Bergamo-Milano, Minerva italica.
- Zamjatin, Evgenij (1988), *Il destino di un eretico*, Palermo, Sellerio.
- Zamjatin, Evgenij (2004), *O literature, revoljucii, entropii i o pročem // Sobranie sočinenij v pjati tt.*, t. 3 (*Lica*), Moskva, Russkaja kniga, pp. 173-180.
- Zamjatin, Evgenij (2011), *My: Tekst i materialy k tvorčeskoj istorii romana*, Sankt-Peterburg, Izdatel'skij dom Mir".
- Zamjatin, Evgenij (2018), *Noi*, trad. di Alessandro Niero, Milano, Mondadori.
- Zamjatin, Evgenij (2021), *Noi*, trad. di Alessandro Cifariello, Roma, Fanucci.
- Zaslavsky, Victor (1988), *Lo scrittore-eretico // Zamjatin, Evgenij, Il destino di un eretico*, Palermo, Sellerio, pp. 7-17.

ALESSANDRO CIFARIELLO • Alessandro Cifariello is Associate Professor of Slavic Studies at the University of Tuscia. His work focuses on Russian language, literature, and culture, including Russian grammaticography in Italian and Russian L2 pedagogy, the history of Italian Slavic Studies, and Russo–Jewish relations in the Tsarist Empire. He also researches antisemitism, imperial Russia journalism and public discourse, the anti-nihilist novel, science fiction/dystopia, and the philosophy of Cosmism. He has published widely and is a Russian–Italian translator; his Italian translation of Ye. Zamyatin's *We* appeared with Fanucci (2021).

E-MAIL • a.cifariello@unitus.it

L'ARMATA A CAVALLO NEL CONTESTO DELLE AVANGUARDIE RUSSE

Nuove prospettive di ricerca

Andrea LENA CORRITORE

ABSTRACT • The Cavalry Army in the Context of Russian Avant-Gardes: New Perspectives for Research. Scholars and critics who have examined the work of Isaak Babel have pointed out how the narrative cycle *Red Cavalry* presents itself as a textual construction characterized by a continuous interweaving of genres, stylistic registers, formal elements, and thematic nuclei in mutual tension. This complexity emerges both on the macrostructural level, in the overall configuration of the cycle, and on the microtextual level, within the individual stories. In many of the narratives, the composition is fragmentary – an arrangement of micro-episodes lacking evident spatial-temporal continuity and explicit causal links – resulting in a pronounced impression of fragmentation and narrative discontinuity. Over time, the hypothesis situating *Red Cavalry* within the context of the early twentieth-century artistic avant-gardes has gained increasing traction. Some scholars have described Babel's compositional strategies by drawing on the methods of cinematic montage techniques developed in the 1920s; others have pointed out affinities with Cubist painting and Constructivist photomontage; still others have proposed a metapoetic reading beyond the narrative level, identifying allusions to Khlebnikov's dramatic and Malevich's pictorial works. This study aims to outline a preliminary approach to exploring the typological affinities between *Red Cavalry* and Khlebnikov's *Zangezi*. The genre of the "supertale," theorized by the Cubo-Futurist poet, appears particularly close to Babel's compositional methods and proves useful for a deeper understanding of the apparent narrative incongruities within the cycle. Furthermore, a close analysis of Babel's language reveals a pronounced attention to the phonetic dimension of the word, chosen not so much for its direct referent as for the semantic aura and emotional resonance it is able to evoke. This orientation would seem to bring Babel's artistic pursuit even closer to that of Khlebnikov.

KEYWORDS • *Red Cavalry*; *Zangezi*; Russian Avant-Garde; Supertale; Narrative Fragmentation.

Obiettivo di questo saggio è delineare un approccio preliminare allo studio delle affinità tipologiche tra *Konarmija (L'armata a cavallo)* di Isaak Babel' e *Zangezi* di Velimir Chlebnikov. Il genere del "superracconto", teorizzato dal poeta cubo-futurista e pienamente realizzato proprio in *Zangezi*, risulta vicino ai procedimenti compositivi di Babel' e si rivela utile per comprendere più a fondo le apparenti incongruenze narrative del ciclo babeliano. Inoltre, un'analisi ravvicinata della lingua di Babel' mette in luce una spiccata attenzione alla dimensione fonetica della parola, scelta non tanto per il suo referente diretto, quanto per l'aura semantica e la risonanza emotiva che è in grado di evocare. Tale orientamento sembra avvicinare ulteriormente la ricerca artistica di Babel' a quella di Chlebnikov.

È passato quasi un secolo dalla pubblicazione in volume del ciclo di novelle *Konarmija* di Isaak Babel' (1926),¹ e sul 'mistero' di questo testo non è stata ancora fatta abbastanza luce. La parola 'mistero' è stata usata spesso in associazione con il nome di Babel', sia in riferimento alla sua vicenda biografica, sia alla sua opera letteraria. Il saggio di Simon Markish, ad esempio, pubblicato nella *Storia della letteratura russa*, Einaudi, esordisce proprio mettendo in evidenza come: "Nel volumetto dal titolo *I. Babel'. Ricordi dei contemporanei* [...] 1972 [...], ricorre spesso la parola 'mistero'. Ma se la vita dello scrittore resta in effetti avvolta in un fitto mistero [...], la sua opera è un mistero altrettanto, se non più sconcertante"; ancora Markish continua: "Era appena diventato celebre che già la critica si adoperava a scoprire 'come è fatto Babel'', o, per usare un termine oggi più di moda, come 'funziona'" (Markish 1990: 497).

Più di recente, nel 2009, Gregory Freidin ha intitolato *The Enigma of Isaak Babel'* la raccolta degli atti del convegno, tenutosi a Stanford, motivando in questo modo la scelta del titolo:

Il mistero di Babel' è racchiuso in un enigma, ed è sicuramente avvolto dall'ironia, un'ironia irriducibile. [...] si vorrebbe sentire qualcosa di più da Isaak Babel'. Tuttavia, non è facile ottenere di più perché l'autore [...], era, quando scriveva, un uomo di poche parole ed era insolitamente circospetto e talvolta fuorviante riguardo alla sua arte e alla sua vita (Freidin 2009: VIII).²

Uno degli aspetti da sempre più dibattuti riguarda la struttura compositiva delle sue prime opere, in particolare dell'*Armata a cavallo*, sia per quanto concerne le singole novelle che costituiscono il ciclo,³ sia per l'organizzazione dell'opera nella sua interezza. La

¹ Qui utilizzerò l'edizione accademica (Babel' 2018). Per la traduzione italiana mi servirò del testo pubblicato nel Meridiano Mondadori (Babel' 2006).

² Ove non altrimenti indicato le traduzioni sono mie, A.L.C. In tempi ancora più recenti, Sergej Povarcov e Michail Vajskopf hanno entrambi ancora una volta evidenziato, il primo, come "Babel'-artista e Babel'-persona rimangono un enigma" (Povarcov 2012: 4), il secondo, come la misteriosità (*tainstvennost'*) sia uno dei tratti distintivi dello scrittore (Vajskopf 2017: 21-22).

³ Trentaquattro, nell'edizione del 1926, cui fu aggiunto *Argamak* nell'edizione Goslitizdat del 1935. *Poceluj (Un bacio)*, pubblicato in rivista nel 1937 (*Krasnaja Nov'*, 7), fu inserito da Antonina Pirožkova, seconda moglie dello scrittore, come ultimo racconto del ciclo, nella raccolta delle opere da lei curata (Babel' 1991).

questione principale riguarda la frammentarietà dei racconti, costruiti attraverso una giustapposizione, apparentemente arbitraria, di micro-episodi stilisticamente e tematicamente distanti, al punto da rendere difficile, se non impossibile, l'individuazione di un senso unitario del testo. I racconti appaiono innervati da una tramatura di motivi che si intrecciano a un livello profondo della narrazione, ma la loro organizzazione risulta complessa e difficilmente ricostruibile, tale da sfuggire a interpretazioni univoche e restare avvolta in una certa ambiguità; sul piano esplicito, invece, l'opera si presenta come un mosaico eterogeneo di frammenti narrativi disconnessi, elementi contrastanti (stili, temi, motivi), transizioni spazio-temporali illogiche.

La stessa mescolanza tematica, stilistica e di generi si osserva, come si è detto, anche a livello macrotestuale (Pogorel'skaja 2018: 293). Marc Schreurs ha analizzato i generi narrativi dell'*Armata a cavallo*: lettere, biografie, rapporti militari, dialoghi, monologhi in *skaz*, descrizioni liriche di paesaggi in prosa ritmica ecc. vi si alternano senza un ordine evidente (Schreurs 1987, 1989). Ogni storia presenta una serie di motivi che talvolta vengono ripresi nel corso del ciclo, ma possono anche rimanere circoscritti all'interno di un unico racconto.

Come ben sintetizza lo stesso Schreurs: "*Konarmija* è un'opera frammentaria, ricca di divergenze e dissonanze tematiche. Lo schema dell'azione della campagna militare, che fornisce uno scheletro spaziale e temporale al ciclo, è solo confusamente percepibile. I fatti sono presentati in modo incompleto, spesso non in accordo con l'ordine temporale" (Schreurs 1987: 243).

Babel' stesso metteva in dubbio la coerenza narrativa dei suoi testi: "Che cosa tiene insieme le mie cose? Quale cemento? Dovrebbero andare in pezzi al primo urto". Lo stile, forse, si chiedeva, ma poi aggiungeva ridendo: "Ma chi crederebbe che un racconto possa vivere solo di stile, senza un contenuto, senza un intreccio, senza una trama? È un'assurdità bell'e buona" (Paustovskij 1983: 548). E, infatti, avrebbe detto nel 1937: "In una lettera di Goethe a Eckermann mi è capitato di leggere una definizione della novella o racconto breve, e cioè di quel genere in cui io mi trovo più a mio agio che in qualsiasi altro. La definizione di Goethe della novella è molto semplice: è il racconto di un avvenimento eccezionale" (Babel' 2006: 1035-1036). Babel', quindi, non intendeva rinunciare a una logica narrativa interna, per quanto la sua narrazione risultasse comunque frammentaria e incoerente. È evidente che tale procedimento era frutto di una scelta consapevole. Nei piani e negli abbozzi per l'*Armata a cavallo*, risalenti per lo più al 1922, l'autore ha annotato più volte per se stesso: "senza intreccio" (*bez sjužeta*), "per singoli frammenti" (*otdel'nymi otryvkami*), "forma degli episodi: a mezza pagina" (*forma epizodov – v polstranicy*), "non osservare il principio di continuità nel racconto" (*ne sobljudat' nepreryvnosti v rasskaze*), ecc. (Babel' 2018: 187, 188, 190).

Intorno al paradosso di questo equilibrio sempre precario – tra l'aspirazione a un contenuto unitario per i propri racconti e l'impiego di una forma tendente alla disgregazione – ruota tutto il primo Babel'. Gli studiosi lo hanno sottolineato da sempre.

Già nel 1924 Voronskij osservava come la sua prosa sia costituita da "frammenti indipendenti che si disgregano facilmente" (Voronskij 1982: 179). L'anno dopo, nel 1925, Georgij Gorbacëv, dalle pagine di *Zvezda*, notava:

Nonostante la brevità delle sue novelle [...] Babel' introduce molto spesso nel suo racconto un numero relativamente significativo di personaggi quasi o del tutto estranei, episodi, digressioni liriche, riflessioni. In generale, l'azione nelle novelle di Babel' viene sempre interrotta o è circondata da descrizioni liriche (di solito con una sfumatura parodistica), spesso della natura o in generale del paesaggio, o ricordi (Gorbačev 1925: 276).

In un saggio del 1928, il critico formalista Nikolaj Stepanov proponeva una riflessione interessante: "L'intreccio in Babel' non segue l'evoluzione degli eventi, ma si sviluppa attraverso associazioni nascoste 'all'interno' del racconto", "il senso-intreccio è originato dallo scontro delle parole" (Stepanov 1928a: 33).

Questa distinzione tra la "superficie del testo" e la sua "struttura profonda" è stata ripresa, più di recente, anche dallo studioso olandese Van der Eng, il quale, in uno dei primi saggi dedicati a Babel', notava come la sua prosa fosse ben lontana dal presentare la consequenzialità causale e spazio-temporale propria dell'intreccio tradizionale, configurandosi piuttosto come una concatenazione di frammenti narrativi, accostati sulla base di risonanze emotive, per contrasto o analogia; dunque, secondo un procedimento poetico, più che epico (Van der Eng 1963: 72-92, cit. in Šmid 1998: 311). Egli sviluppava questa idea in un saggio successivo, in cui sosteneva che fatti e avvenimenti narrati, apparentemente slegati sulla "superficie del testo", trovavano una loro composizione semantica a livello di "struttura profonda". Questa sintesi di senso è ciò che Van der Eng definisce "*imagery*": essa viene espressa dal narratore, che funge da soggetto centrale e unificante dei molteplici contenuti disseminati nell'opera a livello superficiale (Van der Eng 1984b: 166-179, cit. in Šmid 1998: 311).⁴

Le analisi di Van der Eng hanno fornito strumenti metodologici e temi di ricerca a numerosi studiosi che, dopo di lui, hanno affrontato l'opera di Babel'.

Partendo dall'idea delle associazioni nascoste nel racconto, Wolf Schmid formula il concetto di "descrittivismo associativo", procedimento attraverso il quale Babel' riuscirebbe a raffigurare gli eventi. Secondo lo studioso, il materiale alla base della fabula non prenderebbe la forma dell'intreccio tradizionale, ovvero di una descrizione dei fatti disposti secondo un ordine logico, causale e spazio-temporale, ma il contenuto verrebbe suggerito per mezzo di "tratti punteggiati". Del materiale di partenza, cioè, sarebbero selezionati e resi in forma esplicita solo alcuni momenti; il lettore, a partire da questi, ricostruirebbe per conto proprio la rete di relazioni semantiche tra i vari segnali e indicatori (immagini, metafore, analogie ecc.) disseminati nel testo. Questi si accumulerebbero nella memoria del lettore, o nel suo subconscio, fino a condurlo alla *cognitio* finale, ovvero a una folgorazione sul senso complessivo del testo (Šmid 1998: 313-314).⁵

La particolare prosa dell'*Armata a cavallo*, priva di intreccio (*bessjužetnaja proza*) e costruita sulla giustapposizione di frammenti narrativi, ha portato gli studiosi ad accostare

⁴ Lo studioso offre un esempio pratico di analisi in Van der Eng (1984a).

⁵ A partire da questa idea, Schmid offre un'analisi del primo racconto della raccolta *La traversata dello Zbruč* (Šmid 1998: 315-327).

i procedimenti usati da Babel' alle teorie degli anni '20 sul montaggio cinematografico: "L'armata a cavallo è costruita secondo il principio del montaggio" (Pogorel'skaja 2018: 293); "si è tentati di vedere un'analogia con le tecniche cinematografiche, dove l'incalzare di sequenze rapide e primi piani minuziosamente dettagliati può alternarsi a panoramiche di ampio respiro" (Falen 1974: 175). Dopo tutto, tecniche di montaggio in letteratura sono presenti in maniera trasversale in diversi autori russo-sovietici di questi anni (Belyj, Zamjatin, Pil'njak, Erenburg, A. Veselyj e altri) (Stepanov 1928a: 14; Schreurs 1989: 1; Cheteni 2016: 74-75), come in molti altri loro colleghi europei, i quali ritenevano che i procedimenti del cinema potessero offrire alla letteratura nuove possibilità artistiche, critiche e politiche (Somaini 2011: XIII-XV).

Marc Scheurs ha utilizzato le teorie del montaggio di Ejzenštejn (montaggio delle attrazioni, montaggio intellettuale e sovratonale), adattandole ai modelli narratologici di Van der Eng, per descrivere e analizzare la costruzione semantica dell'*Armata a cavallo* (Schreurs 1987, 1989). Il suo studio, esteso all'intero ciclo, offre una prospettiva particolarmente stimolante, capace di chiarire molti aspetti difficilmente comprensibili della prosa di Babel' (come, ad esempio, la confusione spazio-temporale).

Alcuni ricercatori hanno accostato i procedimenti di Babel' alla pittura. Patricia Carden afferma che la prosa babeliana tende alla "forma spaziale", nel senso attribuito a questa espressione da Joseph Frank, secondo il quale alcuni autori modernisti costruirebbero le proprie opere in maniera che il lettore le comprenda spazialmente: "in un istante di tempo, piuttosto che in una sequenza" (Frank 1945: 225). Carden sostiene che i vari frammenti narrativi, colti dal lettore attraverso un atto di comprensione immediata, come se fossero immagini pittoriche, sono tenuti insieme nell'opera dal punto di vista unico e soggettivo dell'io narrante, attraverso il quale essi sono filtrati (Carden 1976).

Sempre a proposito di arti figurative, è da registrare la posizione dello storico Norman Davies. Si è detto come nei racconti dell'*Armata a cavallo*, nonostante l'apparente carattere documentario e la precisione quasi fattografica, suggerita dall'autore (alcune novelle riportano addirittura, in fondo, l'indicazione del tempo e del luogo in cui collocare gli eventi narrati, quasi a suggerire l'idea che si tratti di appunti scritti a caldo), le coordinate spazio-temporali risultino spesso imprecise (Pogorel'skaja, Levin 2013). "Quasi in ogni novella [...]", osserva Pogorel'skaja (2018: 303), "ha luogo una distorsione intenzionale della realtà, una confusione dei fatti, uno scambio di date e indicazioni topografiche". A questo riguardo, Davies ha paragonato l'uso arbitrario che fa Babel' di fatti, date e luoghi storici ai procedimenti dell'arte delle avanguardie, e in particolare alle "scritture e [a]gli slogan stampati tanto in voga presso i cubisti, i futuristi e i costruttivisti [suoi] contemporanei" (Davies 1972: 855):

[Babel'] ha estrapolato i fatti dal loro contesto. Li ha cambiati a suo piacimento. Li ha confusi e accostati tra loro per il gusto di impressionare. [...] Si può solo dire che praticava una forma di collage, dove tutto era subordinato all'effetto totale, dove il contrasto violento e i dettagli scioccanti erano all'ordine del giorno. [...] Non si possono ottenere informazioni sistematiche sulla guerra polacco-sovietica dai "fatti" di Babel', così come non si potrebbe apprendere ciò che accadeva a Parigi o a Mosca leggendo le scritte in piccolo sui ritagli di giornale che adornano i dipinti di Braque o Gončarova (Davies 1972: 855).

La scrittura di Babel', secondo Davies, attingerebbe al materiale grezzo della realtà (*bytovoj material*, come lo definiscono alcuni critici di orientamento formalista) in maniera discreta, trattando i fatti come se fossero elementi compositivi astratti. Portando avanti il suo ragionamento, si può affermare che i frammenti narrativi di Babel' siano trattati come i piani dislocati di un quadro cubista, disposti secondo una logica più poetica e pittorica che epico-narrativa, senza tener conto, cioè, dei nessi logico-consequenziali della narrazione, ma privilegiando l'efficacia emotiva di ogni singolo elemento.⁶

Che Babel' non fosse uno scrittore realista fu notato dai critici fin dall'inizio. Nikolaj Stepanov annotava nel 1928: "Babel' non descrive la realtà. Risulta inverosimile, e l'apparente 'naturalismo' delle sue storie è il risultato di un metodo stilistico", consistente nel trasferire: "il materiale quotidiano su un piano puramente verbale dove l'azione dello stile supera l'inerzia della verosimiglianza" (Stepanov 1928a: 16, 19). Mentre Vjačeslav Polonskij aveva osservato l'anno precedente:

Leggo e rileggo *Konarmija*. Un libro sorprendente, forse il libro più straordinario degli ultimi dieci anni. [...] Solo un pensiero mi turba: perché questo libro si intitola *Konarmija*? Non tratta affatto delle campagne e delle gesta dei soldati di Budennyj. È stata la prima cosa che mi ha lasciato perplesso fin da quando ho scorso le sue prime pagine (Polonskij 1927: 197).

Alcune osservazioni di Stepanov sullo stile di Babel' aprono interessanti prospettive. Egli afferma che l'elemento su cui si costruisce la prosa babeliana è il paragrafo (che ha "un ruolo fondamentale nella prosa di Babel'"), e continua:

Un paragrafo in prosa è un'unità ritmico-sintattica e semantica, per certi versi simile nel significato alla strofa di una poesia o al fotogramma di un film.

Il paragrafo unisce un segmento di prosa, racchiudendo in un'unità i suoi periodi sintattici e il corrispondente insieme di associazioni verbali. Così, il paragrafo è un'unità ritmico-sintattica e semantica, una componente compositiva del racconto (Stepanov 1928a: 28).

Stepanov, cioè, afferma che l'elemento compositivo fondamentale della prosa di Babel' è il paragrafo, ovvero un frammento testuale autonomo sia dal punto di vista formale ("ritmico-sintattico"), sia da quello contenutistico ("semantico").

Più avanti, il critico si sofferma sull'uso che Babel' fa della parola: "Babel' vive nella parola. Al di fuori dell'intonazione e della fantasmagoria verbale, è inimmaginabile". A differenza della narrativa basata sull'intreccio (*sjužetnaja proza*), in Babel' la trama si

⁶ Anche Aleksandar Flaker (2008: 287) accosta la tecnica compositiva per frammenti testuali, utilizzata da Babel', ai procedimenti pittorici dei cubisti e alle tecniche del fotomontaggio di Aleksandr Rodčenko e John Heartfield. Vajskopf (2017: 181) si distingue dagli altri studiosi, attribuendo quasi interamente la peculiarità della scrittura di Babel' al contesto della tradizione culturale ebraica. Egli afferma che la frammentarietà della sua prosa rispecchierebbe lo stile dell'ermeneutica talmudica orientale, in particolare la prosa del Talmud babilonese.

sviluppa attraverso connessioni nascoste nel testo, affidate alle singole parole che, come in poesia, “vivono dei loro significati retrostanti (*zakulisnymi značenijami*)”. “Nella prosa basata sull’intreccio le parole sono percepite nella loro totalità, per periodi, per segmenti di testo, in Babel’, invece, il peso di ogni singola parola è amplificato, la trama si sviluppa per associazioni ‘verbali’, dove parole e immagini si compongono come le tessere di un domino”. A conclusione del suo ragionamento, il critico suggerisce un possibile modello per questo particolare stile narrativo babeliano: Chlebnikov, menzionato in una breve annotazione, quasi di sfuggita: “Chlebnikov lo sapeva bene” (Stepanov 1928a: 33-34).

Stepanov non approfondisce ulteriormente il rapporto tra Babel’ e le avanguardie letterarie russe, ma il suo accenno a Chlebnikov apre la possibilità di inserire le ricerche artistiche di Babel’ nel contesto delle sperimentazioni cubo-futuriste, e in particolare permette di stabilire un collegamento con il poeta futurista, sia per quanto riguarda la struttura compositiva dell’opera, sia per la particolare attenzione dedicata alla parola, intesa nelle sue dimensioni semantiche e sonore.

Molto più di recente, John Clayton ha proposto un’analisi del racconto *La traversata dello Zbruč* che va nella direzione indicata circa un secolo prima da Stepanov (Klejton 2023). Soffermandosi sul secondo paragrafo del testo, lo studioso afferma di ritrovarvi un piano interpretativo nascosto che ne farebbe una sorta di ecfraresi dello spettacolo suprematista *Pobeda nad solncem* (*La vittoria sul sole*, 1913) di Aleksej Kručenyč e Velimir Chlebnikov, con musiche di Michail Matjušin, scenografie e costumi di Kazimir Malevič. L’intento di Babel’ sarebbe quello di rappresentare il declino delle avanguardie artistiche russe, finite nella “retroguardia” dopo la Rivoluzione (“il nostro convoglio, rumorosa retroguardia”, Babel’ 2006: 167), e dunque destinate a scomparire. Ljutov stesso ne farebbe parte. E così, la descrizione del placido paesaggio della Volinia, in cui sono ancora presenti linee e colori, cede il posto alla successiva immagine del sole “che rotola per il cielo come una testa recisa”, mentre gli “stendardi del tramonto”, rossi come la Rivoluzione, “sventolano sulle nostre teste” (Babel’ 2006: 167). Nell’opera teatrale di Chlebnikov e Kručenyč, la vittoria del suprematismo sulle avanguardie artistiche precedenti è rappresentata come la vittoria del quadrato nero sul disco solare, e della monocromia nera sugli altri colori dello spettro. E così, anche nella novella di Babel’ si legge: “Lo Zbruč si è fatto più nero [...]. Il fiume è costellato dai neri quadrati dei carri” (Babel’ 2006: 167), e così via.

In effetti, gli studi citati finora sembrano confermare l’ipotesi di una collocazione dell’*Armata a cavallo* nel quadro delle avanguardie artistiche del primo ’900. In particolare, vorrei sottolineare la vicinanza di quest’opera all’estetica del Costruttivismo. Questo movimento, che nei primi anni ’20 trovava nel “Lef” – la rivista in cui anche Babel’ pubblicava i primi racconti del ciclo (Pogorel’skaja 2018: 271-272; Pogorel’skaja 2024) – uno dei suoi principali spazi di espressione, vedeva nel “montaggio sintetico” (di cui quello cinematografico era solo una delle possibilità) la chiave fondamentale per rinnovare i linguaggi artistici (Grübel 1990: 860).

Come i costruttivisti, anche Babel’ componeva i suoi collage narrativi con frammenti di materiale di vita quotidiana. Quel che racconta sembra reale, ma non è altro che narrativa di finzione.

Lo aveva già osservato Stepanov, quando scriveva:

La vita quotidiana in lui è trasformata in una scenografia teatrale e i suoi personaggi, vestiti e truccati come al teatro, sono altrettanto convenzionali. [...]

L'armata a cavallo è scritta come delle memorie. [...]

Questo carattere memorialistico [...] ha tratto in inganno i critici che lo hanno preso per buono.

Il carattere memorialistico, la “veridicità” dei racconti è ulteriormente rafforzata dall'introduzione dell'autore.

L'autore attraversa quasi tutti i racconti: è il narratore e il testimone di ciò che sta accadendo [...]

Ma l'“autore” dei racconti [...] è un personaggio convenzionalmente letterario come gli altri personaggi dei racconti (Stepanov 1928a: 17, 24-25).

Ma è noto quanto la poetica costruttivista sia debitrice agli esperimenti del cubofuturismo, e, in particolare a Chlebnikov, autore a cui, come si è visto, lo stesso Stepanov ha avvicinato il nome di Babel', seppure senza poi approfondire ulteriormente questa relazione.

“Modello di costruttivismo teatrale” è definito da Jean-Claude Lanne *Zangezi* di Chlebnikov (Lanne 1989: 675). E proprio *Zangezi*, pubblicato postumo nell'estate 1922 e messo in scena da Tatlin l'anno successivo (Rossomachin 2021: 120-122, 141-143), esattamente nel momento in cui Babel' stava elaborando i suoi racconti, conteneva una dichiarazione poetica, nella quale il suo autore esprimeva il proposito di superare la narrazione tradizionale, basata sull'unità fondamentale della parola, per creare il nuovo genere della *sverchpovest'* (“superracconto”), una sorta di ipertesto (Solivetti 2005), che avrebbe utilizzato come elemento primario della sua architettura frammenti narrativi autonomi:

Un racconto è costruito con le parole; l'unità costruttiva dell'edificio è la parola.

Da unità serve la piccola pietra di parole ugualmente grandi. Un superracconto o un transracconto è composto da brani autonomi, ciascuno con un suo dio, una sua fede, un suo particolare statuto. [...] L'unità costruttiva minima, la pietra del superracconto, è il racconto di prima serie. Somiglia, questo, a una statua composta da massi multicolori di varia specie: il corpo di pietra bianca, il mantello e i vestiti di pietra azzurra, gli occhi di pietra nera. È da massi multicolori di parole che è composto, con strutture diverse. È, questo, un aspetto nuovo del lavoro nel campo dell'opera verbale. Il racconto è un'architettura di parole. Un'architettura di “racconti” è il superracconto. Non è dunque la parola che serve all'artista come masso di pietra. Ma il racconto di primo ordine.⁷

Già in precedenza Chlebnikov aveva dato corpo all'idea di realizzare un nuovo genere letterario che riuscisse a combinare e armonizzare testi di generi diversi. In alcune lettere a Vasilij Kamenskij del 1909 aveva annunciato la creazione di un'opera composita:

Poperek vremeni (Attraverso il tempo), in cui le leggi della logica temporale e spaziale vengono infrante tante volte quante un ubriaco si attacca al bicchiere in un'ora. Ogni

⁷ Riporto la traduzione di Carla Solivetti (1985: 91); per il testo originale v. Rossomachin (2021: 65).

capitolo deve essere diverso dall'altro [...] voglio gettare sulla tavolozza tutti i miei colori e le mie scoperte, e ciascuna di esse deve dominare un solo capitolo: arte drammatica differenziale, arte drammatica con l'introduzione del metodo della cosa in sé, diritto di usare parole create ex novo, scrittura attraverso parole formate da un'unica radice [...], pittura attraverso il suono (Chlebnikov 1940: 358).

Il progetto di creare un'opera "di secondo ordine", come risultato del montaggio di opere primarie appartenenti a generi letterari diversi, si concretizzò in parte in *Deti vydry* (*I figli della lontra*, 1911-1914), *Vojna v mišlovke* (*La guerra in una trappola per topi*, 1915-1919), *Sestry-molnii* (*Le sorelle-fulmini*, 1918-1921) e altre, ma fu realizzato compiutamente in *Zangezi*, non a caso preceduto dalla formulazione teorica, riportata sopra, che definisce i principi compositivi del nuovo genere.

Quel che propongo è un accostamento tipologico dell'*Armata a cavallo* con *Zangezi*, sulla base di alcune affinità strutturali fra queste due opere.

È sorprendente notare come le considerazioni di critici e studiosi sull'opera chlebnikoviana siano incredibilmente simili a quanto osservato su *Babel'*, e potrebbero essere valide anche per descrivere la sua prosa "senza intreccio":

[...] la "fabula" dei suoi poemi [di Chlebnikov] si sviluppa attraverso l'accostamento associativo di singoli nuclei tematici, non motivati logicamente (Stepanov 1928b: 50).

Ci sono opere di Chlebnikov costruite secondo un metodo che prevede l'accostamento di motivi eterogenei. [...] I motivi, liberamente accostati, non scaturiscono l'uno dall'altro per necessità logica, ma si combinano sulla base della somiglianza formale o del contrasto. [...] Questa tecnica ha origini antiche di secoli, ma in Chlebnikov è caratteristico il suo denudamento (Jakobson 1987: 286).

In effetti, ritengo che la differenza fondamentale risieda proprio in questo: se in Chlebnikov il "denudamento del procedimento" avviene in modo esplicito, in *Babel'* esso si manifesta in forma indiretta, suggerito piuttosto che mostrato, e risulta dunque dissimulato nella narrazione.

Raymond Cooke afferma che *Zangezi* e gli altri superracconti di Chlebnikov trovano un "elemento unificante nei loro protagonisti, che compaiono in molti dei 'frammenti indipendenti', scritti o riscritti tenendo presente una struttura complessiva" (Cooke 1987: 178). *Zangezi*, protagonista eponimo del superracconto, rappresenterebbe, secondo Cooke, un alter ego dello stesso Chlebnikov (Cooke 1987: 28), che, con la sua presenza trasversale nell'opera e il suo punto di vista unificante, darebbe coesione e coerenza semantica a quelli che lo studioso definisce "zagotovki", ovvero testi o frammenti letterari preparati in precedenza e messi da parte per un uso futuro. Cooke specifica: "Nel contesto della poesia di Chlebnikov, [...] frammenti indipendenti o versi tratti da un'opera possono riemergere improvvisamente in un'altra" (Cooke 1987: 171), vale a dire che singole opere precedentemente esistenti potevano essere incluse in un superracconto, o, al contrario, avere un'esistenza autonoma ed essere estrapolate per assumere la forma di testi separati (Cooke 1987: 178-179). In considerazione della loro fluidità e carattere frammentario, le opere di Chlebnikov sono spesso state accostate a cicli di costellazioni (Cooke 1987: 169), e si

inseriscono nella tendenza generale del periodo che vede una proliferazione di cicli poetici e narrativi (Cooke 1987: 223).

Considerazioni simili si possono estendere anche all'*Armata a cavallo*. È da ricordare che molti dei racconti che compongono questo ciclo, uscito in volume nel 1926, erano stati pubblicati negli anni precedenti in varie riviste, e che, per quanto immaginati fin dall'inizio dal loro autore come parti di un'opera unitaria (i singoli racconti riportavano sempre la dicitura "Iz knigi *Konarmija*", "Dal libro *L'armata a cavallo*"), essi presero la forma del ciclo narrativo solo nel corso del 1925 e nei primi mesi del 1926, mentre in precedenza erano presentati come composizioni indipendenti e come tali venivano letti (Pogorel'skaja, Levin 2020: 216-227). Quanto alla funzione unificante del protagonista, come si è accennato anche sopra, sono molti gli studiosi che hanno visto in Ljutov, e nel suo punto di vista, il cardine su cui si reggerebbe la complessa impalcatura di racconti tanto frammentari.⁸

Patricia Carden sostiene che l'elemento in grado di unificare i molteplici frammenti narrativi presenti nei racconti di Babel' è rappresentato dal punto di vista del narratore. La sua presenza ubiqua riesce a dare coerenza alla narrazione altrimenti priva di nessi causali (Carden 1976; Luplow 1982: 99-109).

John Clayton va oltre, mettendo in evidenza come dietro tutti i racconti dell'*Armata a cavallo*, così come dietro tutti i frammenti narrativi che costituiscono i singoli racconti, si senta la voce dell'autore stesso:

Se si accettasse l'opinione degli studiosi secondo cui *L'armata a cavallo* rappresenta un tipo di prosa poetica, allora si potrebbe definire il narratore un "eroe lirico", le cui emozioni si trasmettono attraverso tutti i generi letterari [rappresentati nei racconti del ciclo].

Il fattore unificante è proprio questa presenza della voce laconica dell'autore, con il suo sorriso nascosto (Klejton 2023: 57).

Clayton, cioè, tiene conto anche del complesso rapporto tra l'io narrante Ljutov e Babel'. Non è possibile affrontare in questa sede il tema dell'autobiografismo in Babel', ampiamente trattato dalla critica. Vajskopf parla di "pseudo-autobiografismo" della prosa babeliana, ovvero un autobiografismo di finzione utile a manipolare la realtà a fini artistici (Vajskopf 2017: 247). Per questa questione rimando a Elena Pogorel'skaja, che chiarisce come "Kirill Vasil' evič Ljutov", protagonista fittizio e io narrante dell'*Armata a cavallo*, e "K. Ljutov", lo pseudonimo usato da Babel' tra la primavera e l'estate del 1920, durante la sua permanenza sul fronte bellico, siano due realtà molto diverse (Pogorel'skaja 2018: 275-280).

Vorrei sottolineare ancora una volta che le analogie che rilevo tra il superraconto di Chlebnikov e *L'Armata a cavallo* si collocano esclusivamente sul piano tipologico, senza

⁸ Non l'unico, naturalmente. Esistono numerosi studi in cui si analizzano le reti di motivi, paralleli, blocchi tematici trasversali che danno coerenza ai racconti del ciclo. V., tra gli altri: Cheteni (2016); Šmid (1998); Schreurs (1989).

implicare corrispondenze tematiche. Nondimeno, pur richiedendo ulteriori approfondimenti, esse mi sembrano piuttosto evidenti.

Anche le contaminazioni sinestetiche tra pittura e letteratura sono una caratteristica comune ai due scrittori. Si è osservato prima come gli studiosi abbiano messo in rilievo la tendenza della prosa di Babel' alle forme spaziali. In Chlebnikov, com'è noto, questo procedimento era programmaticamente dichiarato: "Vogliamo che la parola segua audacemente la pittura" (Chlebnikov 1940: 334) è una delle sue parole d'ordine.

Nel suo studio sulle relazioni fra arti verbali e visuali, Mojmír Grygar evidenzia come i cambiamenti nella natura del segno artistico portati avanti dai pittori cubisti abbiano profondamente influenzato le tecniche compositive dei cubofuturisti russi. In particolare, lo studioso si concentra su due procedimenti complementari: la scomposizione delle unità semantiche stabili e l'uso del montaggio in ambito letterario, sia a livello della parola, sia a livello testuale (Grygar 1973: 90-92).

I capitoli che compongono *Zangezi* sono nominati da Chlebnikov "ploskosti" (superfici, piani), mentre le parti che compongono *I figli della lontra* sono chiamati "parusa", un termine che significa "vele", ma che ha anche, come fa notare Baran, un utilizzo in architettura con il significato di "pennacchi", l'elemento di raccordo tra una cupola e la struttura di un edificio, spesso affrescato (Baran 1981: 101-102). Mi appare evidente il tentativo di costruire l'opera letteraria seguendo la tecnica cubista della scomposizione dell'immagine in frammenti. In Babel' si utilizza, come ho affermato sopra, lo stesso procedimento, per quanto in maniera non dichiarata. Inoltre, è frequente in lui l'uso dell'ecfrasi, implicita, come quella evidenziata da John Clayton nel racconto *La traversata dello Zbruč*, o esplicita, come, ad esempio, in *Pan Apolek* (Flaker 2008: 288-291).

Si sa che Chlebnikov considerava la lingua comune inadatta per *Zangezi*, un'opera che nelle sue intenzioni avrebbe visto la partecipazione dell'intera umanità. Nel febbraio 1921 aveva scritto a Majakovskij: "Progetto di scrivere un'opera (vešč'), a cui partecipi tutta l'umanità, 3 miliardi [...]. Ma la lingua ordinaria non è adatta per quest'opera, e bisogna crearne una nuova, passo dopo passo" (Chlebnikov 2006: 204). E infatti nelle varie parti di questa composizione sono rappresentati diversi tipi di lingua transmentale (*zaum'*): linguaggio degli uccelli, linguaggio degli dèi, *zvukopis'* (pittura sonora), declinazione interna, neologismi formati da un'unica radice, semantizzazione della lettera iniziale della parola e così via.⁹ In alcuni casi, il protagonista *Zangezi*, dopo aver pronunciato il suo discorso in lingua transmentale, fornisce un glossario in cui spiega il valore spaziale o semantico dei suoni utilizzati.

Anche la lingua di Babel' rivela significativi tratti di sperimentalismo che potrebbero lasciar ipotizzare un'influenza diretta di Chlebnikov. Se immaginare che lo *skaz* – impiegato, in parte o per intero, in molti racconti dell'*Armata a cavallo* – possa costituire un equivalente dei dialoghi chlebnikoviani in linguaggio ornitico o divino sarebbe un'ipotesi suggestiva ma difficilmente dimostrabile, soprattutto alla luce della diffusa presenza degli

⁹ Raymond Cooke (1987: 67-103) fornisce un elenco completo di tutti i linguaggi, inventati da Chlebnikov.

idioletti nella prosa ornamentale degli anni '20, non sembra invece del tutto infondata l'ipotesi di una possibile ascendenza chlebnikoviana per alcune incongruenze narrative solo apparenti, o per la scrupolosa attenzione di Babel' alla dimensione sonora della frase.

Si consideri, per esempio, l'incipit del primo racconto, in cui si comunica che la città galiziana di Novograd-Volynsk è stata conquistata dall'esercito russo e che le truppe di retroguardia sono già in marcia per occuparla. Esso contiene una serie di riferimenti geografici: il fiume Zbruč, menzionato nel titolo, Novograd-Volynsk, Krapivno, "l'imperituro stradone che va da Brest a Varsavia" (Babel' 2006: 167). Questi dati sono presentati in modo tale da suggerire che Novograd e Krapivno si trovino lungo l'asse stradale che va da Brest a Varsavia, e che, per raggiungere Novograd, le truppe siano costrette, a un certo punto, a guardare lo Zbruč. Tuttavia, una semplice verifica geografica rivela che Novograd si trova in realtà a diverse centinaia di chilometri di distanza dalla strada che conduce da Brest a Varsavia, e che il fiume sulle cui rive sorge la cittadina è lo Sluč, non lo Zbruč.

Lasciando da parte alcune ipotesi più fantasiose, come quella di Vajskopf, che ricollega la dislocazione spazio-temporale presente nei racconti al "*kefitzat haderech*", una pratica di viaggio miracolosa descritta nella letteratura rabbinica, in cui i saggi si spostano teletrasportandosi istantaneamente da un luogo all'altro (Vajskopf 2017: 242-244), la maggior parte degli studiosi ha cercato di interpretare queste incongruenze sostenendo che, per Babel', i riferimenti geografici non dovrebbero essere intesi come indicazioni di luoghi reali, ma piuttosto come elementi simbolici funzionali alla narrazione. In questa prospettiva, il fiume rappresenterebbe il concetto di confine o di limite,¹⁰ mentre lo stradone "costruito da Nicola I sulle ossa dei contadini" (Babel' 2006: 166) alluderebbe alle ingiustizie sociali perpetrate sotto il regime zarista, e così via (Schreurs 1989: 144-147).

Stepanov (1928a: 33) ha osservato che le parole in Babel' "collidono attraverso i loro aloni emotivi" ("slova stalkivajutsja svoimi emocional'nymi oreolami"), ovvero, non si fondano necessariamente su referenti precisi, ma vengono selezionate per la loro capacità di evocare un'aura semantica e per la loro efficacia sul piano emotivo. Questa modalità compositiva sembra riflettere direttamente le teorie linguistiche di Chlebnikov, secondo cui: "Una parola è particolarmente espressiva quando in essa traspare un 'secondo significato', quando serve da copertura trasparente per un vago segreto che racchiude e che si cela dietro di essa", "il significato quotidiano è solo un abito per il segreto" (Cooke 1987: 23), "le parole sono particolarmente forti quando hanno due significati, quando sono occhi vivi per un segreto e un secondo senso traspare attraverso la mica del significato quotidiano" (Chlebnikov 1933: 269).

Anche in Babel', come si è osservato, si riscontra una particolare attenzione all'aspetto fonico del linguaggio. Schmid, ad esempio, ipotizza che il toponimo Zbruč sia stato preferito a Sluč non per ragioni geografiche, ma per le sue qualità sonore. Esso, infatti, avrebbe consentito allo scrittore di costruire un effetto di chiasmo allitterativo nel

¹⁰ V. tra i tanti: Šmid (1998: 316-317); Pogorel'skaja (2018: 304-305); Klejton (2023: 57-61).

titolo, organizzato secondo lo schema ritmico di un dimetro anapestico: *Perechod / čerez Zbruč; xxx / xxx* (Šmid 1998: 317). Schreurs osserva come la descrizione dei cavalli che attraversano il fiume, nel secondo paragrafo del racconto, sia resa anche attraverso una precisa orchestrazione fonica: l'abbondanza di suoni sibilanti e biascicanti (c, s, z, č, ž, šč) nelle parole impiegate in questo passaggio contribuirebbe a evocare acusticamente lo sciabordio dell'acqua. Mentre, la frase "Kto-to tonet i zvonko poročit bogorodicu" (Babel' 2018: 7; ovvero "Qualcuno affonda e bestemmia sonoramente la Madonna", Babel' 2006: 167), con il brusco predominio del fonema o, sarebbe funzionale ad attirare l'attenzione del lettore sull'evento drammatico del soldato che rischia di annegare (Schreurs 1989: 180).

Queste osservazioni, seppur promettenti, non giungono mai ad analisi più approfondite. Gli studiosi si limitano a sfiorare il materiale, inquadrando genericamente la prosa di Babel' nel contesto della cosiddetta prosa ornamentale. Al contrario, seguendo la prospettiva che propongo, sarebbe stimolante indagare se dietro l'accurata attenzione riservata da Babel' alle caratteristiche sonore della parola non si nasconda, in realtà, una ricerca affine a quella del poeta cubofuturista, finalizzata a svelare il valore semantico dei singoli suoni. Si tratta, tuttavia, di un tema di ricerca ancora da esplorare.

Vorrei chiudere con una provocazione riguardo alla scelta di Babel' del toponimo Zbruč. Come accennato, generazioni di studiosi si sono interrogate sulle ragioni di questa scelta apparentemente arbitraria. Ma se proprio l'iniziale di quel nome celasse un indizio criptico, destinato al lettore più attento? Z come Zbruč, certo, ma anche come *Zangezi*. Sarebbe un altro di quei misteri, celati in enigmi avvolti dall'ironia irriducibile di Babel'.

BIBLIOGRAFIA

- Babel', Isaak (1926), *Konarmija*, Moskva, Gosizdat.
- Babel', Isaak (1991), *Sočinenja v dvuch tt.*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
- Babel', Isaak (2006), *Tutte le opere*, trad. di Gian Lorenzo Pacini, Milano, Mondadori.
- Babel', Isaak (2018), *Konarmija*, Moskva, Nauka.
- Baran, Henryk (1981), *The Problem of Composition in V. Chlebnikov's Texts // Russian Literature*, IX, pp. 87-106.
- Carden, Patricia (1976), *Ornamentalism and Modernism // Gibiana, George, Tjalsma, H.W (ed.), Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1900-1930*, Ithaca and London, Cornell U.P., pp. 49-64.
- Cheteni, Žuža (2016), *Bloki, paralleli i konceptual'nye kody cikla Isaaka Babelja "Konarmija" // Isaak Babel' v istoričeskom i literaturnom kontekste: XXI vek. Sbornik materialov Meždunarodnoj naučnoj konferencii v Gosudarstvennom literaturnom muzee 23-26 ijunja 2014 g.*, Moskva, Knižniki; izd-vo "Literaturnyj muzej", pp. 74-87.
- Chlebnikov, Velimir (1933), *Sobranie proizvedenij v pjati tomach*, t. 5 (*Stichi, proza, stat'i, zapisnaja knižka, dnevnik*), Leningrad, Izd. pisatelej v Leningrade.
- Chlebnikov, Velimir (1940), *Neizdannye proizvedenija: Poemy i stichi*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
- Chlebnikov, Velimir (2006), *Doski sud'by. Mysli i zametki. Pis'ma i drugie. Avtobiografičeskie materialy.1897-1922 // Sobranie sočinenij v šesti tt.*, t. VI-2, Moskva, IMLI RAN.
- Cooke, Raymond (1987), *Velimir Khlebnikov: A Critical Study*, Cambridge, Cambridge U.P.

- Davies, Norman (1972), *Isaac Babel's Konarmija Stories and the Polish-Soviet War // The Modern Language Review*, 67, 4, pp. 845-857.
- Falen, James E. (1974), *Isaac Babel. Russian Master of the Short Story*, Knoxville, University of Tennessee Press.
- Flaker, Aleksandar (2008), *Babel' i Malevič. Sopostavlenie // Id., Živopisnaja literatura i literaturnaja živopis'*, Moskva, Tri kvadrata, pp. 278-294.
- Frank, Joseph (1945), *Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Two Parts // The Sewanee Review*, 53, 2, pp. 221-240.
- Freidin, Gregory (ed.) (2009), *The Enigma of Isaak Babel'. Biography, History, Context*, Stanford, Stanford U.P.
- gorbačev, Georgij (1925), *O tvorčestve Babelja i po povodu ego // Zvezda*, 4, pp. 270-286.
- Grübel, Rainer (1990), *Il costruttivismo // Etkind, Efim et al. (a cura di), Storia della letteratura russa, III.2: La Rivoluzione e gli anni Venti*, Torino, Einaudi, pp. 859-876.
- Grygar, Mojmír (1973), *Kubizm i poezija ruskogo i češkogo avangarda // Van der Eng, Jan, Grygar, Mojmír (ed.), Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague-Paris, Mouton, pp. 59-101.
- Jakobson, Roman (1987), *Novejšaja ruskaja poezija. Nabrosok pervyj: Podstupy k Chlebnikovu // Id., Raboty po poetike*, Moskva, Progress, pp. 272-316.
- Klejton, Džon D. (2023), *“Perechod čerez Zbruč” I. Babelja i sud'ba ruskogo avangarda // Katastrofa jak ob'jekt literaturnoi refleksii: kolektivna monografija*, Kyiv, Ukr. derž. un-t im. M. Dragomanova, pp. 54-69.
- Lanne, Jean-Claude (1989), *Velimir Chlebnikov (1885-1922) // Etkind, Efim et al. (a cura di), Storia della letteratura russa III.1: Dal decadentismo all'avanguardia*, Torino, Einaudi, pp. 665-677.
- Luplow, Carol (1982), *Isaac Babel's Red Cavalry*, Ann Arbor, Ardis.
- Markish, Simon (1990), *Isaac Babel' (1894-1941) // Etkind, Efim et al. (a cura di), Storia della letteratura russa III.2: La Rivoluzione e gli anni Venti*, Torino, Einaudi, pp. 597-513.
- Paustovkij, Konstantin (1983), *Neskol'ko slov o Babele // Sobranie sočinenij v devjati tt., t. VII*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, pp. 543-550.
- Pogorel'skaja, Elena (2018), *“Konarmija” Isaaka Babelja // Babel', Isaak, Konarmija*, Moskva, Nauka, pp. 271-335.
- Pogorel'skaja, Elena (2024), *I. Babel' v žurnale Majakovskogo “Lef”: biografičeskij i tekstologičeskij aspekty // Tvorčestvo V.V. Majakovskogo. Vyp. 5: Meždisciplinarnye podchody i mirovaja recepcija (k 130-letiju so dnja roždenija poeta)*, Moskva, IMLI RAN, pp. 181-194.
- Pogorel'skaja, Elena, Levin, Stiv (2013), *“Vo vremja kampanii ja napisal dnevnik...”: Prostranstvenno-vremennye koordinaty v “Konarmii” i konarmejskom dnevnike Isaaka Babelja // Voprosy literatury*, 5, pp. 166-202.
- Pogorel'skaja, Elena, Levin, Stiv (2020), *Isaac Babel'. Žizneopisanie*, Sankt-Peterburg, Vita Nova.
- Polonskij, Vjačeslav (1927), *Kritičeskie zametki: O Babele // Novyj mir*, 1, pp. 197-216.
- Povarcov, Sergej (2012), *Byt' Babelem*, Krasnodar, Kuban' pečat'.
- Rossomachin, Andrej (sost. i nauč. red.) (2021), *Sverchpovest' “Zangezi” Velimira Chlebnikova: Novaja tekstologija. Kommentarii. Recepcii. Dokumenty. Issledovanija. Illjustracii*, Moskva, Boslen.
- Schreurs, Marc (1987), *Two Forms of Montage in Babel's Konarmija // Russian Literature*, XXI, pp. 243-292.
- Schreurs, Marc (1989), *Procedures of Montage in Isaac Babel's Red Cavalry*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- Šmid, Vol'f (1998), *Ornamental'nost' i sobytijnost' v rasskaze Babelja “Perechod čerez Zbruč”*

- // Id., *Proza kak poezija: Puškin. Dostoevskij. Čechov. Avangard*, Sankt-Peterburg, Inapress.
- Solivetti, Carla (1985), *Chlebnikov: il mondo come verso // Carte secrete. Rivista trimestrale di lettere e arti*, 3-4, pp. 89-153.
- Solivetti, Carla (2005), *Sverch-povest' "Zangezi" kak gipertekst: Opyt novogo pročtenija // Sub Rosa. In Honorem Lenae Szilárd. Köszöntő könyv Léna Szilárd tiszteletére*, Budapest, ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola, pp. 527-537.
- Somaini, Antonio (2011), *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi.
- Stepanov, Nikolaj (1928a), *Novella Babelja // I.E. Babel': Stat'i i materialy*, Leningrad, Academia, pp. 11-41.
- Stepanov, Nikolaj (1928b), *Tvorčestvo V. Chlebnikova // Chlebnikov, Velimir, Sobranie proizvedenij*, t. 1 (*Poemy*), Leningrad, Izd. pisatelej v Leningrade, pp. 31-64.
- Vajskopf, Michail (2017), *Meždu ognennyh sten. Kniga ob Isaake Babele*, Moskva, Knižniki.
- Van der Eng, Jan (1963), *La description poétique chez Babel // Dutch Contributions to the Fifth International Congress of Slavists: Sofia 1963*, Den Haag, pp. 79-92.
- Van der Eng, Jan (1984a), *Babel's Short Story "Zamost'e" // Van der Eng, Jan (ed.), Signs of Friendship. To Honour A.G.F. van Holk*, Amsterdam, pp. 419-430.
- Van der Eng, Jan (1984b), *The Imagery of "Red Cavalry" // Heltberg, Kristine et al. (ed.), We and They: National Identity as a Theme in Slavic Cultures*, Copenhagen, pp. 166-179.
- Voronskij, Aleksandr (1982), *Isaak Babel' // Id., Izbrannye stat'i o literature*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, pp. 170-187.

ANDREA LENA CORRITORE • Researcher in Slavic Studies at the University of Perugia. His work focuses on twentieth-century Russian literature, with particular attention to Modernism, the avant-garde, and mass literature. In his most recent publications, he has examined the activities of the circle “The Friends of Ḥāfez”, which developed within the context of Ivanov’s “Tower” (2022, 2024). He has also analyzed the work of V.S. Solovyov in the field of poetic translation, in essays devoted to his translations from Ḥāfīz (2023, 2024) and from Petrarch (2024). Finally, he has worked on children’s literature and the Soviet collective novel of the 1920s (forthcoming).

E-MAIL • andrea.lenacorritore@unipg.it

TESTI IN MOVIMENTO

Come risperimentare la vita e l'opera di Iosif Brodskij

Giulia MARCUCCI

ABSTRACT • *Texts in Movement. How to Re-experience the Life and Work of Joseph Brodsky.* Through a close analysis of Andrey Khrzhanovsky's biographical films about Joseph Brodsky, this paper examines the complex interplay between photography, memory, and wartime trauma. Building on my previous research published in *Rereading Iosif Brodsky through Khrzhanovsky's A Cat and A Half* (2002), I explore how Khrzhanovsky's feature film *A Room and a Half* (2009) develops and deepens themes only briefly touched upon in his earlier work.

The study focuses particularly on the film's opening sequences, where Khrzhanovsky integrates historical photographs of young Brodsky into the cinematic narrative. This technical and artistic choice serves as a gateway to examine broader questions about the relationship between static and moving images in biographical filmmaking. By analyzing Khrzhanovsky's precise methodology in incorporating these "photo-souvenirs" into the film's visual flow, the paper illuminates how such techniques effectively convey the intersection of childhood experience and wartime trauma.

This research analyzes photography as both a compositional technique and a thematic motif within Brodsky's poetic and non-fiction writings. By exploring the intersections of visual representation and literary expression, the analysis aims to uncover novel perspectives on the interconnections between Khrzhanovsky's biographical filmmaking and Brodsky's creative approach to memory and representation.

KEYWORDS • Brodsky; Khrzhanovsky; Memory; Photography; Childhood.

La biografia di uno scrittore sta nella sua ginnastica con il linguaggio.
Iosif Brodskij, *Meno di uno*

*La parte migliore della biografia di uno scrittore non è il catalogo delle sue avventure,
ma la storia del suo stile.*
Vladimir Nabokov, *Intransigenze*

* Le immagini del presente contributo hanno un carattere illustrativo e perseguono finalità scientifiche e di ricerca, ovvero non commerciali. Le foto di cui alle Figure 1-3 sono tratte da internet e sono libere da vincoli di riproduzione ai sensi della L. 633/41; i crediti della Figura 4 sono indicati nella relativa didascalia.

1. Premessa

Il lungometraggio di Andrej Chržanovskij *Poltory komnaty, ili sentimental'noe putešestvie na rodinu* (*In una stanza e mezzo, ovvero Viaggio sentimentale in patria*, 2009) è un lavoro che segue, a sette anni di distanza, il cortometraggio-studio *Poltora kota* (*Un gatto e mezzo*, 2002). In quest'ultimo film, il regista, insieme allo sceneggiatore Jurij Arabov, racconta alcuni episodi della vita di Brodskij attraverso il montaggio alternato di fotografie, disegni (dello stesso Brodskij), animazione e parti recitate; una voce fuori campo in prima persona accompagna le inquadrature ritagliando frammenti dalla saggistica dello scrittore, in particolare da *Less Than One* (*Meno di uno*, 1976) e *In a Room and a Half* (*In una stanza e mezzo*, 1985), entrambi scritti in inglese durante il periodo americano. Inoltre, risuonano in alcune sequenze poesie come *V Italii* (*In Italia*, 1985), *Zimnim večerom v Jalte* (*Sera d'inverno a Jalta*, 1969) e, nel finale, *Na proščan'e – ni zvuka* (*Non un suono d'addio*, 1968). A questo film 'preparatorio' ho dedicato un contributo dal titolo *Rileggere Iosif Brodskij attraverso "Un gatto e mezzo" di Andrej Chržanovskij* (Marcucci 2024b), mentre qui l'obiettivo è di estendere l'analisi ad alcune sequenze del lungometraggio, soffermandomi in particolare sull'espansione di un nucleo tematico che nel film preparatorio è appena accennato, un nucleo riassumibile nel binomio guerra (con le sue conseguenze) e infanzia; pertanto, sarà approfondito soprattutto il legame tra memoria e fotografia¹ nell'incastro delle voci di Brodskij e Chržanovskij.

Occorre innanzitutto notare che la voce narrante – fuori campo per tutta la durata di *Poltora kota* – nel lungometraggio si trasforma in recitazione in campo e fuori campo, con l'attore Grigorij Ditjatkovskij che interpreta il poeta da adulto; quest'ultimo si trova a New York, telefona ai genitori Marija Moiseevna (interpretata da Alisa Frejndlich) e Aleksandr Ivanovič (Sergej Jurskij) a Leningrado, ma il telefono squilla a vuoto perché sono entrambi morti. E su questa ferita si innesta il suo viaggio in una duplice direzione: a ritroso nel tempo attraverso la memoria – lo vediamo spesso nella narrazione di primo grado mentre scrive a macchina i propri ricordi, ma anche in avanti con la fantasia, mentre immagina un ritorno nella città natale dopo la morte dei genitori.² Nella realtà dei fatti, è noto che Marija Moiseevna e Aleksandr Ivanovič a lungo tentarono di andare a trovare il figlio in America, ma mai poterono esaudire questo sogno perché ogni volta gli veniva negato il permesso – “un viaggio del genere”, come scrive Brodskij, era considerato dallo stato “non pertinente” (Brodskij 1987c: 200).

Inoltre, in *Poltory komnaty, ili sentimental'noe putešestvie na rodinu* il regista, pur ricorrendo allo stesso procedimento già sperimentato nel film preparatorio, che prevedeva un'alternanza tra parti documentaristiche, parti di finzione, grafica al computer e animazione, incentra prevalentemente l'intreccio sulla recitazione; a maggior ragione, merita

¹ Un lavoro molto interessante sul tema della fotografia in letteratura, preceduto da una introduzione teorica ricca di spunti anche per il presente lavoro, è quello di Ceserani (2011).

² A proposito della compresenza nel film di due linee, una legata ai ricordi e un'altra alla fantasia, si veda Bedina (2009: 73).

un'attenzione particolare l'inserimento di alcune fotografie, nelle quali come sostiene Roland Barthes (1980: 77-78) si intreccia una "doppia posizione congiunta" di realtà e passato, e anche, come afferma Susan Sontag (1978:141), un connubio di "irrealtà" e "lontananza del reale". A spostare l'attenzione sul processo di ricezione, lettura e interpretazione della fotografia e sulla sua circolazione sociale – che è quanto interessa maggiormente in questo contributo – è lo studioso francese Jean-Marie Schaeffer, il quale insiste sulla valenza semiotica dell'immagine fotografica, sul suo carattere di "traccia" e di "impronta a distanza", e sul fatto che la sua ricezione dipende essenzialmente "dal nostro sapere sul mondo" (Schaeffer 2006: 33, 105). L'immagine fotografica è "immagine del tempo", spiega ancora Schaeffer (2006: 67-68), di un tempo passato, e in questo si differenzia dall'immagine filmica, che, "ogni volta di nuovo, chiude l'abisso e apre il tempo come presenza". Particolarmente interessante è inoltre la categoria di "foto-souvenir", ossia di quelle foto che per uno sconosciuto sono in realtà delle "testimonianze", in quanto non provengono dal suo mondo personale o familiare, e non sono affatto "ridondanti" rispetto ai suoi ricordi (cfr. Schaeffer 2006: 82-85).

Analizzare dunque in quale "precisa strategia comunicazionale" Chržanovskij inserisce nel flusso delle altre immagini filmiche in movimento alcune "foto-souvenir" di Brodskij, è lo scopo del presente lavoro. Tenendo conto anche della presenza di rimandi alla fotografia direttamente tratti dall'opera di Brodskij, alcune riflessioni riguarderanno la compresenza di procedimenti formali e ricorrenze tematiche sia nella saggistica sia nella sua poesia.

2. L'immagine fotografica e le sue trasformazioni: Brodskij e la madre a Čerepovec

In una sequenza di *Poltora kota* caratterizzata dal montaggio di più fotografie del poeta in età differenti, colpisce quella che lo immortalava piccolissimo imbacuccato su uno slittino a Čerepovec, dove Marija Moiseevna lavorava come traduttrice in un campo di prigionieri tedeschi durante l'assedio di Leningrado. La voce narrante, dopo aver narrato che si tratta di una delle foto scattate dal padre di Brodskij, che era un fotografo e all'epoca lavorava come fotoreporter della Marina, aggiunge: "Non dimenticavo mai di essere figlio di un fotografo e che la mia memoria non faceva altro che sviluppare una pellicola".³ Si tratta della rivisitazione di un frammento tratto dal saggio *In una stanza e mezzo*, dove il poeta si interroga sui meccanismi che fanno riaffiorare in modo incredibilmente chiaro alcuni momenti della sua vita passata, affermando: "O forse è perché tu sei figlio di un fotografo e la tua memoria non fa altro che sviluppare un film. Girato con i tuoi due occhi, quasi quarant'anni fa. (Ecco perché tu, allora, non potevi strizzarli)" (Brodskij 1987c:

³ *Poltory komnaty, ili sentimental'noe putešestvie na rodinu*, https://vk.com/video-2584993_456239252?utm_source=yandex&utm_medium=organic&utm_campaign=wizard, min. 2:26. Le traduzioni da questo film sono mie, così come quelle delle poesie, citate nelle pagine a seguire, *25.XII. 1993 e My žili v gorode cveta okamenevšej vodki (Vivevamo in una città color vodka pietrificata)*, G.M..

205). La memoria fotografica ereditata dal padre, come esplicitato nel testo scelto e rivisitato dal regista per accompagnare la fotografia, aiuta quindi il poeta a fissare con una certa nitidezza alcuni momenti in particolare; e, stando a quanto riportato da Lev Losev, i primi ricordi del poeta – confusi e terribili – risalirebbero proprio al periodo dell’evacuazione a Čerepovec che lo studioso colloca tra l’aprile del 1942 e il 1943 (Losev 2006: 19-20).⁴

La stessa foto e la stessa citazione vengono riprese nel lungometraggio *Poltory komnaty, ili sentimental’noe putešestvie na rodinu*, ma con una variazione: il testo, innanzitutto, serve a introdurre il lungo *flashback* del poeta mentre passeggia sulla nave a bordo della quale sta per compiere il suo viaggio a ritroso nel tempo; la strategia del regista sembra dunque chiara: collegare strettamente la natura dei ricordi del poeta all’eredità fotografica paterna. L’ipotesi trova conferma nelle primissime immagini del *flashback*, in cui il padre, di ritorno dalla Cina,⁵ dona al figlio (il piccolo Brodskij è interpretato da Evgenij Agandžanjan) una macchina fotografica e un binocolo. Tra i doni estratti dalle “tre casse col loro bottino cinese”, cui Brodskij (1987c: 204) fa riferimento nelle pagine di *In una stanza e mezzo*, non il kimono per la madre come nel saggio, ma questi due oggetti così significativi nella biografia di padre e figlio compaiono per primi nel film. Il binocolo è anche l’oggetto attraverso il quale, subito dopo, Brodskij bambino osserva la Spaso-preobraženskij sobor – uno dei luoghi della sua infanzia, su cui affacciava la finestra-balcone dell’appartamento dove si era trasferito con la madre subito dopo lo scoppio della guerra e dove sarebbe rimasto fino al 1955 con entrambi i genitori (cfr. Losev 2006: 13-14). La voce fuori campo di Brodskij adulto introduce in questa parte dell’intreccio il ricordo di quando, durante i bombardamenti, Iosif e la madre scendevano nei sotterranei della chiesa nell’attesa che l’allarme cessasse; poi la narrazione filmica si sposta a Čerepovec.

La sequenza ambientata nel luogo dello sfollamento si apre con tre foto: la prima ritrae il piccolo Osja (diminutivo di Iosif) in posa in braccio alla madre – sono entrambi sorridenti nonostante lo sfondo desolato con una manciata di baracche in legno l’una vicina all’altra alle loro spalle; nella seconda, Brodskij è con una zia: il viso di quest’ultima, avvolto da uno scialle di lana, è chino verso il bambino, che indossa un cappotto con un cappuccio contornato di pelliccia e in una mano tiene un mazzetto di rami – sembra che la donna gli stia dicendo qualcosa con tono di leggero rimprovero, a giudicare dall’indice appena puntato; la terza foto è evidentemente scattata subito dopo: la zia guarda ora in avanti e tiene per mano Osja, che, serio, continua a stringere il mazzolino. I vestiti leggeri indossati nella prima foto dalla madre e soprattutto i volti sorridenti di entrambi trasmettono armonia e perfino felicità, a tal punto che – in assenza al momento di dati che

⁴ Sull’analisi di questi ricordi, mi soffermo in un saggio dal titolo *L’inchiostro delle emozioni. Brodskij e le diverse espressioni del trauma*, cui rimando per ulteriori approfondimenti (Marcucci 2025).

⁵ In *In una stanza e mezzo* Brodskij scrive: “Ricordo una buia e fredda sera di novembre del 1948, nella stanzetta di sedici metri quadrati in cui mia madre e io abitammo durante la guerra e subito dopo. Quella sera mio padre ritornava dalla Cina” (Brodskij 1987c: 204).

confermino o smentiscano questa ipotesi – si potrebbe pensare che Osja e Marija Moiseevna stiano sorridendo non a un fotografo qualsiasi, bensì a Aleksandr Ivanovič, e che le altre due foto siano invece il risultato di un occhio meno allenato, meno preciso, meno familiare; ciò che interessa al regista, però, non è tanto il contrasto tra le tre foto, il cui montaggio suscita tenerezza in che le osserva, quanto la cornice di insieme: a tenerle unite, infatti, come una culla che protegge e consola il piccolo Brodskij (e con lui la madre e la zia, nella quotidianità dello sfollamento), è una struggente ninnananna popolare russa (Figura 1).



Figura 1: Brodskij in braccio alla madre Marija Moiseevna, Čerepovec, 1942.

Nella sequenza di finzione seguente, in bianco e nero, si delinea a stento una barca avvolta dalla nebbia e carica di prigionieri, e con a bordo anche il piccolo e la madre, che si stanno muovendo da una riva all'altra – la paura di Osja è evocata da una domanda che non nomina questa emozione, ma la normalizza, al contempo distanziandola: “Mamma, quand'è che affoghiamo?”.⁶ Poi dal buio dell'esterno si passa a una scena ambientata in una baracca, in cui alcuni prigionieri stanno addobbando un albero di Natale. Queste immagini anticipano di poco l'inserimento nell'intreccio della stessa fotografia presente in *Poltora kota* con il piccolo Brodskij sullo slittino (Figura 2): piano piano occupa gradualmente tutto lo schermo fino a trasformarsi in un disegno animato: dietro a Osja spunta un gatto e i due iniziano a volare insieme mentre dal cielo scendono fiocchi di neve – poco prima, la voce narrante aveva ricordato che nel futuro poeta il desiderio di volare era nato da un angioletto con cui i prigionieri avevano addobbato l'abete.

⁶ *Poltory komnaty, ili sentimental'noe putešestvie na rodinu*, https://vk.com/video-2584993_456239252?utm_source=yandex&utm_medium=organic&utm_campaign=wizard, min. 10:29. Tra i primi ricordi di Brodskij, Losev ricorda questo che riporto nella mia traduzione: “Capitava che mia madre mi portasse al campo di prigionia con lei. Ci sedevamo su una barca stracarica e un vecchio con l'impermeabile remava. L'acqua arrivava fino al bordo, c'era moltissima gente. Ricordo che la prima volta le chiesi: ‘Mamma, affogheremo presto, vero?’” (Losev 2006: 20).



Figura 2: Brodskij sullo slittino, Čerepovec, 1942.

Inserita in questo modo e in questo preciso momento della narrazione, la ‘fotografia-trasformata’ trasporta lo spettatore in una dimensione onirica, come per sottolineare la propensione immaginativa di Osja sin da piccolissimo – un dono, tra l’altro, in comune con lo stesso Chržanovskij, come testimoniato in tutti i suoi film,⁷ da quelli degli esordi a quelli nati dalla collaborazione con Tonino Guerra fino all’ultimo *Nos, ili zagovor “ne takich”* (*Il Naso, o la cospirazione degli anticonformisti*, 2020), un’opera d’animazione che, oltre a ispirarsi a Gogol’ e Šostakovič, coinvolge nella trama Vsevolod Mejerchol’d, Michail Bulgakov e Iosif Stalin.

Il volo ‘animato’, nella sequenza che stiamo analizzando, dopo una capriola all’indietro del gatto che continua da solo il suo volo, si interrompe con un temporaneo ritorno alla realtà: ad alcuni primi piani dei prigionieri malinconici segue il primissimo piano del piccolo Brodskij ritagliato dalla stessa foto di prima sullo slittino, come se il regista – utilizzandola, modificata, in tre modi diversi e dunque, secondo la definizione di Schaeffer, inserendola in tre diverse “strategie comunicazionali” – volesse infine sottolineare il volto innocente della guerra, che tiene uniti nella realtà prigionieri e bambini.

⁷ Per un approfondimento sui film degli esordi di Chržanovskij e per un inquadramento biografico più generale del regista rimando a Sabbatini (2024); per quanto riguarda i film nati dalla collaborazione con Guerra *Lev s sedoj borodoj* (*Il leone con la barba bianca*, 1994) e *Dolgoe putešestvie* (*Il lungo viaggio*, 1997) si veda invece Nusinova (2024).

La sequenza, però, si sviluppa oltre con alcune inquadrature, tra cui una di Lenin ripreso gradualmente nella sua interezza – si tratta della statua davanti alla Stazione Finlandia, una delle prime dedicate a Lenin, cui Brodskij si riferisce all’inizio di *A Guide to a Renamed City* (*Guida a una città che ha cambiato nome*, 1979)⁸ – e altre con il gatto a bordo di un prototipo di aereo a pedali che vola sopra la statua e sopra la città. È in questo punto dell’intreccio filmico la voce fuori campo recita la prima delle tre strofe della poesia 25.XII.1993:

Cosa serve per un miracolo? Il pastrano del pastore,
un pizzico di oggi, un granello di ieri,
e a un pugno di domani aggiungi a occhio
un avanzo di spazio e di cielo un pezzetto (Brodskij 2017: 233).

Brodskij l’aveva dedicata a Marija Vorob’eva (1934-2001), sua cara amica durante tutti gli anni della loro vita a New York; la strofa conclusiva parla infatti di chi lascia la propria casa e della stella accesa prima della partenza “su quattro candele” – a evocare le quattro settimane dell’Avvento – che sarà compagna eterna. Non stupisce dunque che la sequenza filmica termini con l’immagine disegnata di una figura sdraiata a letto – forse un pastore evangelico, forse il poeta – tra alcune pecore e illuminato da una stella, come se il regista volesse affidare alle sole immagini il seguito della poesia.

A partire da una “foto-souvenir” combinata con altre immagini di varia natura e insieme alla citazione poetica, Chržanovskij enfatizza così la capacità del bambino e del gatto di volare leggeri sopra la città, oltrepassando diversi ostacoli, anche quelli più resistenti – un dono (o un miracolo), sembra suggerirci, che accompagnerà Brodskij nella vita adulta.

3. Echi fotografici in poesia: *My žili v gorode cveta okamenevšej vodki*

In una delle sequenze successive, il protagonista ancora bambino attraversa il corridoio di un appartamento in condivisione; a fare da contrappunto all’inquadratura sono qui i versi iniziali della poesia *My žili v gorode cveta okamenevšej vodki* (*Vivevamo in una città color vodka pietrificata*),⁹ che risale al 1994, due anni prima della morte del poeta. Proprio come in una serie di fotografie in bianco e nero, Brodskij effettua in questa poesia un montaggio che unisce il *byt* ai ricordi dell’io bambino: la città ha il colore della vodka pietrificata, dunque è lattiginosa, come se ancora non esistesse in modo chiaro e definito;

⁸ Nel saggio, Brodskij confronta questa statua con quella del Cavaliere di bronzo dedicata a Pietro il Grande (che pure compare nella sequenza di Chržanovskij), sottolineando la differente natura dei due uomini che hanno dato il nome alla sua città natale: nel caso di Lenin sull’autoblindo – racconta Brodskij – intorno ci sono la prigione *Kresty* (Croci), l’Accademia di artiglieria e il Kgb; nel caso invece dell’altro monumento, a parte l’Ammiragliato (ossia un’altra istituzione militare), sveltano l’Archivio storico di stato e, soprattutto, di là dal fiume, l’Università (cfr. Brodskij 1987b: 45-46).

⁹ Per la poesia integrale in russo rimando a Brodskij (2017: 265).

la torba impiastriccia l'appartamento "punto dalle zanzare"; il telefono arrugginito cerca a fatica di rianimarsi dopo il silenzio della guerra; i vestiti sono sgraziati e tradiscono la vicinanza dell'Artide. Il verso "Non sapevo che un giorno questo non sarebbe più esistito" chiude la citazione all'interno della sequenza filmica, nel momento in cui lo sguardo del protagonista è catturato dal caos degli spazi condivisi: una donna fa irruzione sbraitando nella cucina e poi si susseguono veloci primi piani di mani che lavano panni, altre che affettano una rapa, che stendono la pasta e altre ancora che spengono una sigaretta nel guscio di un uovo – non è difficile notare qui l'eredità del maestro di Chržanovskij, il regista e teorico dell'arte cinematografica Lev Kulešov, noto per le sue riflessioni sulla sintassi filmica e l'effetto percettivo prodotto sullo spettatore dalla successione e combinazione di determinate inquadrature. Nel caso della sequenza in questione il punto di vista è sempre lo stesso: le mani che si succedono rapide sono il frutto dello sguardo attonito del bambino.

È a questo punto che l'operazione di Chržanovskij diviene particolarmente interessante, perché la realtà caotica e perturbante dell'appartamento viene trasformata in una danza di alcune donne che si muovono in cerchio al suono di pentole e mestoli. Le immagini animate sembrano così tradurre implicitamente, e variandolo, il seguito della poesia:

Le pentole smaltate della cucina
infondevano fiducia nel domani, trasformandosi
ostinatamente nel sogno in copricapi o
nella celebrazione di Ciolkovskij (Brodschij 2017: 265).

A proposito della vita in coabitazione, in *In una stanza e mezzo* Brodschij afferma: "C'è qualcosa di tribale in questa caverna poco illuminata, qualcosa di primordiale – un momento della storia dell'evoluzione, se vogliamo; e pentole e padelle incombono sui fornelli a gas come potenziali tam-tam" (Brodschij 1987c: 195). Chržanovskij, quindi, nel risperimentare le angosce, ma anche le fantasie e le speranze del piccolo Brodschij, fonde prosa e poesia in un unico testo, sottolineando così anche lo stretto legame tra alcuni passi di *In una stanza e mezzo* e le immagini della poesia *My žili v gorode cveta okamenevšej vodki*.

Per approfondire il nesso tra memoria e fotografia direttamente nell'opera di Brodschij è opportuno soffermarsi sul finale di questa poesia, più enigmatico e ambivalente della parte precedente citata nel film. Dopo le immagini delle auto lanciate verso il futuro (grigie e nere, e talvolta marrone chiaro), Brodschij esprime in termini più generali il rammarico di una vita vissuta in nome del grande entusiasmo per la marca Kodak: infatti, come ci suggerisce, esistono le stampe, ma i negativi sono stati gettati via:

È strano e spiacevole
pensare che perfino il ferro ignora il suo destino
e che la vita era vissuta in nome dell'apoteosi
della marca Kodak, che credeva nelle stampe
e getta via i negativi (Brodschij 2017: 265).

Come possiamo leggere questa conclusione che anticipa l'ultimo verso "Gli uccelli paradisiaci cantano, senza bisogno di rami elastici"? Sembrerebbe di poter dire che, dopo aver riattraversato grazie alla propria memoria fotografica le immagini dell'infanzia, il

poeta constatata con amarezza e con un certo straniamento il vanificarsi del sogno di un futuro autentico: i negativi, infatti, non esistono e non possono più essere sviluppati; e con la marca Kodak, che stampa a colori ed è l'emblema di una modernità falsificante, la realtà delle immagini, ossia ciò che la realtà era davvero, si perde.

Nel saggio *In una stanza e mezzo*, a proposito delle facce dei genitori che gli riappaiono come se fossero vivi, Brodskij afferma: "Sempre meglio delle fotografie, con quei sorrisi insopportabili, ma gli intervalli non sono meno lunghi" (Brodskij 1987c: 233). La tensione, quindi, è tutta fra il rifiuto della fotografia (in specie se commerciale, colorata, Kodak, americana) come falsificazione, distanza e irrealtà, e l'incorporazione della fotografia stessa nella memoria: sia come memoria fotografica (in un duplice senso: nella mente le immagini si fissano come fotografie e la fotografia diviene artificio poetico; o addirittura nella memoria rimangono le immagini delle fotografie), sia come memoria biografica. Se de-realizza come procedimento tecnologico, la fotografia è anche esperienza biografica autentica legata al vissuto con il padre, alle foto da lui scattate, alla tecnologia sovietica, e al bianco e nero che precede il colore. Un'ulteriore conferma di come questa passione facesse parte della quotidianità di padre e figlio la troviamo di nuovo in un passo di *In una stanza e mezzo*: "Sulla via di casa mio padre e io usavamo affacciarci nei negozi, comprare generi alimentari o materiale fotografico (pellicole, prodotti chimici, carta per la stampa)" (Brodskij 1987c: 207).

In un'intervista del 1990, il poeta Evgenij Rejn (1997: 17) ricorda così la prima visita di Brodskij nella dacia di Anna Achmatova il 7 agosto 1961: "Bisogna dire che Brodskij padroneggiava (o padroneggia) la macchina fotografica in modo strepitoso. Quel giorno aveva con sé la sua Lejka e fece molte fotografie". Poco più avanti, soffermandosi sul "meraviglioso apparato visivo" del poeta e sulla quantità di elementi "prosaicizzati" che caratterizzano i suoi versi, afferma: "La sua vista è costruita in un modo assolutamente particolare, una cosa potente che crea all'istante figure precise come un apparecchio fotografico ultraperfezionato per riprese di imponenti dimensioni, che si usano sugli aerei. Ecco come funziona la sua vista: talvolta nota i continenti e altre volte perfino un minuscolo gattino in fuga o una botte distrutta a terra" (Rejn 1997: 20-21). È questa un'ulteriore immagine significativa, che immortala in modo cristallino l'impronta lasciata nell'opera di Brodskij dal suo occhio particolarmente allenato sin dalla tenera età.

4. Gli oggetti parlanti: binocolo, macchina fotografica e strumenti musicali

Nell'alternanza delle sequenze ambientate a Čerepovec nei primi anni '40 e a Leningrado nel dopoguerra, colpisce quella recitata in cui Brodskij e il padre rientrano a casa dopo una lunga passeggiata attraverso la città, durante la quale più volte il piccolo Iosif viene ripreso in primo piano con il suo binocolo – una compagnia costante, dunque, che lo aiuta a fissare per se stesso la realtà osservata. In *Meno di uno*, Brodskij (1987a: 15) scrive che da quelle passeggiate e dalle facciate dei palazzi di Leningrado aveva imparato più cose "sulla storia del nostro mondo che da qualsiasi libro letto in seguito", e proprio queste sono le parole scelte dal regista per commentare le immagini nella parte iniziale della passeggiata, mentre la macchina da presa indugia sui numerosi dettagli delle colonne, dei porticati e dei balconcini dei palazzi.

Occorre sottolineare che nella parte finale della passeggiata compare una “foto-souvenir” di Brodskij con il padre, quasi mimetizzandosi fra le inquadrature di finzione, tanta è la somiglianza tra gli attori e i personaggi reali: il padre indossa il berretto della Marina e appoggia sorridente il braccio sinistro sulla spalla del figlio; quest’ultimo lo guarda fiero, accennando timidamente un sorriso (Figura 3).



Figura 3: Brodskij con il padre Aleksandr Ivanovič, Leningrado, 1955.

Sullo sfondo ci sono persone alle loro spalle che aspettano al porto di Leningrado l’arrivo di una nave, mentre padre e figlio guardano nella direzione opposta, rivolti verso chi li sta fotografando – proprio come nella sequenza delle tre foto di Brodskij con la madre e la zia a Čerepovec, a sincronizzarsi con questa foto non sono né le parole dei dialoghi, né le citazioni dall’opera di Brodskij, bensì la musica, ossia la suite per orchestra jazz n. 1 del compositore leningradese Dmitrij Šostakovič.

Una volta rientrati a casa, il padre mostra a Marija Moiseevna un involto minuscolo di caviale e un pollo appena comprato, tenendo nell’altra mano la macchina fotografica evidentemente usata durante la passeggiata. Quando però il cibo è pronto per essere mangiato, la donna accusa una forte emicrania: si distende a letto, chiude gli occhi e la narrazione si sposta nel passato a Čerepovec. A questo punto, la voce fuori campo di Brodskij adulto spiega le origini del mal di testa di cui soffriva la madre: l’avevano aggredita alcune volte, mentre rientrava a casa, per strapparle la razione di patate ricevuta al lavoro, e una volta l’avevano colpita violentemente al cranio. Nel gesto finale della donna che, dopo l’aggressione, comprime il capo fra le mani e con una smorfia di dolore raccoglie l’unica patata rimasta a terra, per poi riporla con cura nel guanto di lana, leggiamo tutto il suo dolore. Montando questi due momenti, quello nella “stanza e mezzo” e poi quest’ultimo a Čerepovec, il regista crea un sintagma articolato che mostra il riattivarsi del trauma, le cui tracce sono ben impresse nel corpo della madre e di cui il mal di testa è sintomo. È infatti risaputo che “il trauma è pienamente evidente solo in connessione con un altro spazio” (Caruth 1995: 8) e che è propria degli eventi traumatici una slogatura non solo spaziale, ma anche temporale; nel nostro caso si potrebbe ipotizzare che il contatto con la penuria di cibo riattivi la ferita originaria risalente all’aggressione a Čerepovec – un trauma raccontato nel film con la voce in terza persona del figlio. E il fatto che a verbalizzare il ricordo non sia la madre – muta durante tutta la sequenza del

flashback – è indicativo: l’evento traumatico, infatti, per la violenza psichica con cui si manifesta viene rimosso dalla vittima o dissociato e, di conseguenza, non può essere integrato nella memoria o nel linguaggio se non parzialmente, in modo ellittico e non lineare. A parlare per lei e a compensare il deficit della parola, oltre alla voce narrante, sono i movimenti lenti e composti del suo corpo,¹⁰ i suoi gesti, l’espressione quasi luttuosa del suo sguardo contenuto nel primo piano finale.

Un legame simile di causa-effetto tra gli episodi a Čerepovec e altri a Leningrado emerge nella parte seguente, sempre frutto della recitazione: il piccolo Brodskij è a scuola e l’insegnante detta un problema riguardante la velocità di un treno, fornendo alcuni dati utili per la sua risoluzione, ma lui si distrae e la memoria lo riporta nel passato. Le immagini in bianco e nero, prevalentemente di repertorio, servono per narrare uno dei primi ricordi fissati da Brodskij, ossia il gesto atroce di una donna che versa dell’acqua bollente sul capo di un vecchio zoppo, mentre una grande folla di persone si sta muovendo in modo caotico per salire sul treno che le riporta a Leningrado.¹¹ Il rumore del convoglio si mescola agli strilli strazianti del vecchio osservato dal piccolo Iosif imbacuccato; e le immagini offuscate, danneggiate dal tempo e avvolte dal vapore del treno diventano anche il segno dell’impossibilità di fissare con maggiore limpidezza, in chi la osserva, un’immagine tanto violenta.

Terminato il *flashback*, il protagonista silenzioso consegna un foglio bianco e scappa a casa, dove però lo attende un altro episodio traumatico: stanno calando dalla finestra il suo pianoforte. Il primo piano del volto teso della madre alla finestra (Figura 4) – in un’inquadratura che ricorda il finale del film *Dama s sobačkoj* (*La signora con il cagnolino*, 1960) di Iosif Chejfic, con il primo piano di Ija Savvina alla finestra, che interpreta Anna Sergeevna dell’omonimo racconto di Anton Čechov – preannuncia la drammaticità dell’episodio.

¹⁰ Di come il trauma trovi espressione nei corpi più che attraverso la parola ho scritto nel saggio dedicato all’opera di Svetlana Aleksejvič *U vojny ne ženskoe lico* (*La guerra non ha un volto di donna*) e al film *Dylđa* (*La ragazza d’autunno*) di Kantemir Balagov (cfr. Marcucci 2024a).

¹¹ Sul ripetersi di questo ricordo di Brodskij in tre occasioni diverse si veda Marcucci (2025: 170-173). Qui riporto la traduzione italiana del ricordo in *Meno di uno*: “La stazione ferroviaria era un’immagine del caos primordiale. C’erano persone che, come insetti impazziti, prendevano d’assalto i carri bestiame; si arrampicavano sul tetto dei vagoni, si pigiavano tra l’uno e l’altro, e così via. Non so perché, la mia attenzione fu attirata da un vecchio, calvo e sciancato, con una gamba di legno, che cercava di salire prima su un vagone, poi su un altro e un altro ancora, ma ogni volta era ricacciato indietro dalla gente che già stava appesa ai predellini. Il treno si mise in movimento, e il vecchio arrancava lungo il binario. A un certo punto riuscì ad afferrare una maniglia di un vagone, e allora vidi una donna che di lassù sollevava un bricco e rovesciava un getto d’acqua bollente sul cranio pelato del vecchio. L’uomo cadde – il moto browniano di mille gambe lo inghiottì, e io lo persi di vista” (Brodskij 1987a: 28-29).



Figura 4: Alisa Frejndlich (interpreta la madre di Brodskij) alla finestra.
Poltory komnaty, ili sentimental'noe putešestvie na rodinu ©, 2009, Škola-studija “ŠAR”

Alla domanda del bambino che, una volta entrato nella “stanza e mezzo”, chiede cosa stia succedendo, la donna allude a un imminente trasferimento di tutta la famiglia. È la voce fuori campo, con un racconto più dettagliato, a colmare in un primo momento le reticenze della madre: la famiglia Brodskij si stava preparando a lasciare Leningrado perché era stato comunicato che tutti gli ebrei sarebbero stati trasferiti in estremo Oriente in seguito al cosiddetto “Affare dei medici” del 1952: un caso montato ad arte per accusare medici ebrei di aver attentato alla vita di alcuni leader sovietici e chiuso definitivamente con la morte di Stalin nel 1953. Ma oltre alla voce fuori campo, nella narrazione filmica parlano di nuovo le immagini: il piccolo Brodskij immobile e silenzioso guarda fuori della finestra e vede salire verso l’alto dapprima il pianoforte e poi un coro di strumenti musicali, tra cui violini, violoncelli, arpe e trombe, che si muovono all’unisono sopra i monumenti principali della città, tra cui il Cavaliere di bronzo, sfiorando le statue con i leoni e altri dettagli messi a fuoco durante le passeggiate con il padre.

In quest’ultima sequenza, Chržanovskij traduce dunque attraverso i silenzi prima, e le moltiplicazioni degli strumenti musicali poi, la profondità della ferita provocata dalle persecuzioni, umiliazioni, emarginazioni subite da Brodskij a causa delle origini ebraiche della sua famiglia, ma sempre sottolineando la potente fantasia del futuro poeta, la sua capacità di trasformare un episodio perturbante e traumatico in un paesaggio onirico – esattamente come durante la guerra, quando, piccolissimo, sognava di volare (un sogno che il regista traduce modificando la “foto-souvenir” scattata dal padre e trasformandola in un disegno animato) e come nel dopoguerra, nella cucina in coabitazione, quando le pentole diventavano strumenti musicali. E quelle immagini riaffiorano in seguito, a distanza di molti anni e poco prima della morte, nella sua poesia *My žili v gorode cveta okamenevšej vodki*: del resto, le impressioni più lontane – come spiega Freud – e l’apparato psichico di un bambino possono essere pensati proprio come “una lastra fotografica che può essere sviluppata e trasformata in immagine in un momento qualsiasi” (Freud 1989: 442-443). In quest’ottica, è come se i negativi non venissero mai buttati, perché simbolicamente è la memoria a riutilizzarli; a maggior ragione, se si considera che il binocolo personale e la macchina fotografica del padre, con cui è stato ampiamente fotografato, so-

no stati oggetti inseparabili di Osja fino all'età adulta, quando cioè da soggetto fotografato diventa soggetto fotografante.

Nel rileggere e riraccontare la vita e l'opera del poeta, Chržanovskij non può dunque basarsi solo sulla recitazione degli attori: occorrono anche le "foto-souvenir" dell'infanzia che, inserite nell'intreccio, nella loro relazione con altre immagini, non con le parole, ma con la musica che le accompagna, testimoniano come, in quei singoli momenti con la madre e la zia, e da solo sullo slittino, e con il padre al porto, siano contenuti i semi di una fase più ampia e complessa della vita di Brodskij e della sua creazione artistica.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland (1980), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi.
- Bedina, Natal'ja (2009), *Poetika fil'ma Andreja Chržanovskogo "Pol'tory komnaty, ili Sentimental'noe putešestvie na rodinu"* // *Culture and Civilization*, 9, pp. 66-78.
- Brodskij, Iosif (1987a), *Meno di uno* // Id., *Fuga da Bisanzio*, trad. di Gilberto Forti, Milano, Adelphi, pp. 13-43.
- Brodskij, Iosif, (1987b), *Guida a una città che ha cambiato nome* // Id., *Fuga da Bisanzio*, trad. di Gilberto Forti, Milano, Adelphi, pp. 45-92.
- Brodskij, Iosif (1987c), *In una stanza e mezzo* // Id., *Fuga da Bisanzio*, trad. di Gilberto Forti, Milano, Adelphi, pp. 187-243.
- Brodskij, Iosif (2017), *Iosif Brodskij. Stichotvorenija i poemy v dvuch tt.*, t. 2, Sankt-Peterburg, Lenizdat.
- Caruth, Cathy (1995), *Introduction* // Caruth, Cathy (ed.), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, pp. 151-157.
- Ceserani, Remo (2011), *L'occhio della medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Freud, Sigmund (1989), *L'uomo Mosè e la religione monoteista* // Musatti, Cesare L. (a cura di), *Opere*, XI, Torino, Bollati Boringhieri.
- Losev, Lev (2006), *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii*, Moskva, Molodaja gvardija.
- Marcucci, Giulia (2024a), *Zapomnit' i rasskazyvat'. Travmatičeskij opyt v dokumental'noj proze "U vojny ne ženskoe lico" S. Aleksievič i v chudožestvennom fil'me "Dyl'da" K. Balagova* // Larocca, Giuseppina, Maurizio, Massimo, Olivieri, Claudia, Piccolo, Laura, Sulpasso, Bianca (a cura di), *Peresečenija II*, Torino, Università di Torino, pp. 101-112.
- Marcucci, Giulia (2024b), *Rileggere Iosif Brodskij attraverso "Un gatto e mezzo" di Andrej Chržanovskij* // *Analisi linguistica e letteraria*, 3, pp. 231-246.
- Marcucci, Giulia (2025), *L'inchiostro delle emozioni. Brodskij e le diverse espressioni del trauma* // *L'Ospite ingrato*, 17, pp. 159-174.
- Nusinova, Natalia (2024), *Tonino Guerra e Andrej Chržanovskij: un cinema d'amicizia (Sul problema dell'intertestualità e del dialogo tra culture nel cinema)* // *Analisi linguistica e letteraria*, 3, pp. 221-230.
- Rejn, Evgenij (1997), *Prozaizirovannyj tip darovanija. Interv'ju s Evgeniem Rejnom. 24 aprilja 1990, Moskva* // Poluchina, Valentina (a cura di), *Brodskij glazami sovremennikov*, Sankt-Peterburg, Zvezda, pp. 12-29.
- Sabbatini, Marco (2024), *Testo surrealista e animazione in Gennadij Špalikov e Andrej Chržanovskij* // *Analisi linguistica e letteraria*, 3, pp. 203-220.

Schaeffer, Jean-Marie (2006), *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, Bologna, Clueb.
Sontag, Susan (1978), *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi.

GIULIA MARCUCCI • Associate Professor of Russian Language and Translation at the University for Foreigners of Siena; Director of the Translation Studies Center (CeST): Coordinator of the PhD program in Translation Studies. Her research primarily focuses on literary translation, inter-semiotic translation between Russian cinema and literature, contemporary Russian literature. She has translated Russian novels and short stories; her latest book is titled *Čechov in Italia. La Duchessa d'Andria e altre traduzioni* (Quodlibet, 2023).

E-MAIL • marcucci@unistrasi.it

ALLA MEMORIA DI PEČORIN

Nina Sadur e la riscrittura dell'eroe lermontoviano

Iryna SHYLNKOVA

ABSTRACT • *To the Memory of Pechorin: Nina Sadur and the Rewriting of Lermontov's Hero.* This article explores Nina Sadur's theatre reinterpretation of *A Hero of Our Time* (1840) by Mikhail Lermontov in her play *To the Memory of Pechorin* (1999). Through a grotesque and absurdist lens, Sadur deconstructs the classical narrative, reshaping Pechorin's existential conflict within a surreal and fragmented reality. The analysis focuses on the key modifications introduced by Sadur, highlighting their philosophical and symbolic implications. By intertwining elements of Russian literary tradition with a fantastic and absurd aesthetic, the play offers a provocative reflection on identity, fate, and the boundaries of storytelling.

KEYWORDS • Nina Sadur; Pechorin; Intertextuality; Fantastic; Theatre of the Absurd.

1. Tra marginalità, fantasmagoria e tradizione

La scrittrice e drammaturga Nina Vladimirovna Sadur (1950-2023) ha sempre rivolto il proprio sguardo artistico a tematiche proprie della marginalità sociale, manifestando una spiccata predilezione per gli spazi liminali. L'assoluta incompatibilità delle sue opere con l'estetica del Realismo socialista ha ritardato la loro pubblicazione fino agli anni '90, poiché i redattori le consideravano inadatte e inopportune per il lettore sovietico, a causa del forte slancio metafisico e della profonda disperazione esistenziale che le attraversavano.

Trasferitasi a Mosca dalla natia Vladivostok all'età di ventitré anni, nel 1983 Nina Sadur consegue la laurea presso l'Istituto di Letteratura Gor'kij, dando inizio ad un'attività professionale che la vede, da un lato, impegnata come inserviente presso il Teatro Puškin, e dall'altro, come autrice anticonvenzionale di opere contrassegnate da un'estetica simbolista e dai tratti del macabro e del grottesco. Sadur inaugura un particolare genere drammatico che riesce a fondere armoniosamente realtà e fantasia, arricchite dalla poetica dell'assurdo, dalla fantasmagoria e da un raffinato lirismo, intrecciando il dramma quotidiano del *byt*, che apre a riflessioni più ampie e profonde sulla condizione umana, e rifuggendo, al tempo stesso, le speculazioni teoriche e l'identificazione con etichette, tesi o manifesti programmatici. Ne è prova il fatto che l'intera sua produzione artistica è

considerata un'espressione ora del realismo magico, ora di quello escatologico, ora della drammaturgia d'avanguardia, pur non appartenendo ad alcuna classificazione, come l'autrice stessa ebbe a precisare, definendosi piuttosto la scrittrice "realista" più ancorata alla tradizione nel panorama letterario russo contemporaneo (Semenickaja 2007: 4). Sadur si muove in uno spazio a lei profondamente familiare rappresentato dalla terra natia, che pervade la sua intera produzione letteraria, intrisa della realtà, della mentalità e della dimensione spirituale russa (Shylnikova 2020: 123-124).

Questa premessa è fondamentale per collocare l'approccio e la visione dell'autrice in un orizzonte più ampio e per chiarire le coordinate estetiche e ideologiche che guideranno l'interpretazione del dialogo di Nina Sadur con la tradizione letteraria russa. In modo particolare, le pièces, dedicate a una raffinata rielaborazione dei testi classici della letteratura russa (e non solo), non sono semplici trasposizioni in forma drammaturgica, ma reinterpretazioni che, pur conservando il nucleo essenziale dell'originale, si adattano a principi di organizzazione della realtà profondamente diversi, determinati dalla visione artistica e filosofica unica di Sadur. Tra queste opere si annoverano: *Pannočka* (*Pannočka*, 1986), che prende le mosse dal *Vij* (*Vij*, 1835) di Nikolaj Gogol'; *Stargorod* (*Stargorod*, 1992), ispirata a *Soborjane* (*I preti di Stargorod*, 1837) di Nikolaj Leskov; *Brat Čičikov* (*Fratello Čičikov*, 1993), rivisitazione di *Mertvyje duši* (*Le anime morte*, 1832) sempre di Gogol'; *Vljublennyj d'javol* (*Il diavolo innamorato*, 1999), basata sul romanzo *Le Diable amoureux* (1772) di Jacques Cazotte; *Smertniki* (*I condannati a morte*, 2004), che si rifà a *Prokljaty i ubity* (*Condannati e uccisi*, 1992) di Viktor Astaf'ev; e infine *Falalej* (*Falalej*, 2013), ispirata al primo racconto fantastico della letteratura russa, *Lafertovskaja makovnica* (*La venditrice di ciambelle al papavero di Lefortovo*, 1825) di Antonij Pogorel'skij.

Questo saggio si propone di esaminare la pièce *Pamjati Pečorina* (*Alla memoria di Pečorin*, 1999) in cui Nina Sadur propone una rilettura del classico *Geroj našego vremeni* (*Un eroe del nostro tempo*, 1840) di Michail Lermontov. L'analisi si concentra sulla *poiesis* autoriale, intesa come rete dei processi di creazione e trasformazione ad opera di Sadur, per rivelarne il significato e le implicazioni più profonde, offrendo al contempo una lettura critica che ne esplori le scelte tematiche e filosofiche.

2. Il prologo. Il nuovo eroe sul ciglio dell'antico abisso

Nel 1999, al Teatro Puškin – lo stesso in cui Sadur aveva lavorato come addetta alle pulizie – va in scena la prima della pièce *Pamjati Pečorina*, il cui titolo richiama esplicitamente l'eroe lermontoviano. In effetti, nell'incipit dello spettacolo si possono individuare delle affinità con il romanzo, ma Sadur orienta progressivamente lo sviluppo dell'azione verso una frammentazione sempre più marcata. La sequenza degli eventi, pur rivelandosi familiare allo spettatore, è sottoposta a un processo di disgregazione che priva l'opera della pretesa di un'unica interpretazione, proponendola invece come ancora aperta ad altri possibili significati (Semenickaja 2007: 116).

L'autrice riorganizza il cronotopo proprio di *Un eroe del nostro tempo*, invertendo e stravolgendo la cronologia e il concatenarsi degli eventi fino ad eliminare gli episodi ambientati a Taman' e nel villaggio cosacco. Gli avvenimenti che originariamente si svolgono nella fortezza, dove Pečorin conosce Maksim Maksimyč e dove tiene prigioniera

Bela, vengono trasposti da Sadur in un ambiente sospeso tra la natura selvaggia e le maestose vette di Gud-Gorà e dell'Elbrus. Pur conservando il tema del Caucaso, così caro alla tradizione letteraria classica, la drammaturga tuttavia lo limita al prologo e all'epilogo, che svolgono la funzione di cornice per l'azione principale. Ciò le consente non solo di mantenere inalterata la potenza evocativa dell'ambientazione originale, ma anche di amplificarla, trasformandola in un punto di partenza e di arrivo per l'intera vicenda, che così risulta sospesa tra la dimensione reale e quella simbolica.

Il prologo si apre con le riflessioni di Maksim Maksimyč sulla terra del Caucaso e sul suo popolo, in un misto di ammirazione per la maestosità della natura e di ambivalente giudizio sulle persone che abitano quella terra:

Pečorin: Che cos'è?

M.M.: Una nube sopra il Gud-Gorà.

Pečorin: No, non dico quella...

M.M.: È così che tramonta il sole da queste parti.

Pečorin: E allora è per questi colori celestiali che esiste il Caucaso?

M.M.: Ma chi lo sa! Talvolta, signore, dinanzi a questi colori, mi viene da struggermi di pianto; talaltre, mi si stringe l'anima con tale forza da volermela strappare di dosso insieme alla pelle. [...] Cosa mi combina questa Asia! Le genti, i fiumi – di nulla ci si può fidare!

Pečorin: Perché mai?

M.M.: Sono dei selvaggi! Buoni a nulla. Anime perse! Dei manigoldi senza civiltà e senza la benché minima propensione ad imparare! Briganti, signore, straccioni, indegni della più piccola stilla di fiducia. Eppure, sono dei temerari, brava gente! E non ci crederete, ma si compungono nel cuore anche loro. Proprio come noi!

Pečorin: Non può essere! Sono cuori primitivi!

M.M.: Non si capisce nemmeno dove ce l'abbiano il cuore, signore, ma, perdonatemi, se, per esempio, ad uno di quelli gli si ruba... gli si porta via – insomma se gli si fa scappare il cavallo preferito – quel selvaggio ci resterà secco.

Pečorin: Non riesco a capire, capitano: li lodate o li disprezzate?

M.M.: Non riesco a capirlo nemmeno io. Provo solo pietà per un uomo così, tutto qua. A fronte del capriccio di quello che gli porta via il cavallo, il selvaggio, per una simile perdita, è come se ricevesse una coltellata al cuore (Sadur 2004: 255-256).¹

Nella pièce chi compie l'atto crudele nei confronti di Kazbič, cioè chi gli sottrae il cavallo per il semplice gusto di farlo, è proprio Pečorin, convinto che il padrone dell'animale, in quanto uomo 'selvaggio' non proverà dolore per la perdita subita. Così, nell'interpretazione saduriana, il valore simbolico del destriero si intensifica nella riduzione del duplice significato che invece ha nel romanzo. Il Pečorin lermontoviano, infatti, sottrae a Kazbič il cavallo che sarà poi donato ad Azamat – figura del tutto assente nell'opera di Sadur – come ricompensa per avergli portato Bela. Nella riscrittura teatrale il rapimento

¹ Ove non diversamente indicato le traduzioni sono mie, I.S..

della giovane donna viene eliminato, rendendo il furto del cavallo l'unico *focus* su cui agisce la violenza del protagonista, il quale, senza il minimo scrupolo, priva Kazbič di ciò che gli è più caro. In Sadur, Pečorin, individuo colto e raffinato solo in apparenza, contrapposto alla natura 'primitiva' dell'uomo caucasico, compie una nefandezza solo per divertimento, con l'unico scopo di movimentare la sua piatta esistenza, mostrando un'indifferenza glaciale dinanzi alle conseguenze della sua turpe azione. La stessa tensione drammatica è presente in Lermontov tanto nella vicenda della sottrazione del cavallo a Kazbič, quanto in quella del rapimento di Bela, la cui presenza nella vita di Pečorin non sarà in grado di spostare l'asse di un'esistenza votata al cinismo e al disincanto.

L'episodio in cui Sadur rappresenta l'incontro con il guerriero del Caucaso è intriso della concezione trascendente dell'autrice e avviene all'interno di una *saklja*² sospesa sopra l'abisso:

Nel turbinio della tempesta si intravede una lucina, sempre più vicina. Oscilla, ondeggia nella tempesta. Si capisce che è una *saklja*, e al suo interno, in posizione fetale, siede accanto al fuoco un montanaro. La *saklja* ondeggia, fluttua sopra l'abisso. Guardinghi si introducono nella *saklja* (Sadur 2004: 258).

Il resto del prologo vedrà i severi rimbrotti di Maksim Maksimyč nei confronti di Pečorin che, colpevole di aver sottratto il cavallo a Kazbič, gli ha inflitto un danno irreparabile e un dolore profondo. Nel tentativo di giustificarsi, Pečorin lascia intravedere il proprio tormento e, senza neppure rendersene conto, finirà per svelare il disagio interiore in cui versa: "Pečorin: Si può vivere anche con la più insopportabile delle tristezze. Eccome se si può. E persino abituarsi ad essa. E perfino annoiarsi, e continuare a vivere!" (Sadur 2004: 274). Quindi, nella scena conclusiva del prologo, il suo sguardo si sposta in direzione dell'abisso, definito da lui *Čertova propast* ("l'abisso del Diavolo") appena qualche istante prima di precipitarvi.

3. Intersezioni fantastiche: triangoli amorosi, giochi di prestigio e sovversione narrativa

La vita mondana di quella che Lermontov definì "società acquatica" (*vodjanoe obščestvo*) – ossia, il circolo dei villeggianti presso le acque termali del Caucaso – costituisce le quinte del primo e del secondo atto della pièce di Sadur. I risvolti delle due azioni centrali riprendono gli stessi nuclei narrativi del romanzo lermontoviano: i triangoli amorosi che coinvolgono Pečorin, Grušnickij, Mery e Vera, la crescente conflittualità tra i due uomini e, infine, il duello. Tuttavia, anche qui Sadur opera variazioni decisive, modificando lo sviluppo delle *liaisons* e delle dinamiche che ne derivano.

² La *saklja* è una tipica abitazione dei montanari del Caucaso, costruita con materiali tradizionali di legno, pietra, argilla o adobe.

I ben noti eventi si intrecciano ad elementi fantastici, a cui la drammaturga ricorre per conferire maggiore profondità all'opera, amplificata da un'aura grottesca e, a tratti, assurda. Così, nelle battute di Pečorin, i discorsi solenni e raffinati si mescolano a lamentele prosaiche sul mal di stomaco che lo affligge. Vera, dal canto suo, appare sulla scena nei momenti più impensabili, irrompe nelle conversazioni altrui per pronunciare parole d'amore ed esprimere la sua passione travagliata per Pečorin, rivelando la gelosia e il tormento interiore che la consumano. E il ballo, a cui partecipa l'intera "società acquatica", sarà interrotto da un evento del tutto inaspettato: l'irruzione di "strani e pericolosi uomini neri", i quali trasformeranno la danza in una sorta di "lezginka sfrenata" (Sadur 2004: 288). L'uscita di scena di questi ultimi sarà seguita dall'apparizione nella sala, sopra la folla, di una gabbia sospesa, con all'interno Kazbič, che rivolge a Pečorin offese e minacce, intimandogli violentemente di rendergli il cavallo. Ma la sua voce si disperderà nel frastuono e le sue parole non saranno udite da nessuno.

Particolarmente interessante è l'introduzione da parte di Sadur di un elemento del tutto nuovo all'interno dell'esibizione del prestigiatore Apfel'baum, la quale, nell'opera di Lermontov, sotto il profilo cronologico, si svolge parallelamente all'incontro segreto tra Vera e Pečorin. Nel romanzo, il susseguirsi degli eventi successivi al *rendez-vous* tra i due amanti diventerà il motivo scatenante del duello tra i due uomini.

Nella versione saduriana, lo spettacolo dell'illusionista, oltre ai giochi di prestigio con conigli, colombe e palloncini, vede l'inattesa apparizione dal suo mantello del Demone e di Tamara:

[Il prestigiatore] Scosta il lato sinistro del mantello, da lì irrompe il Demone. Il Demone esegue un numero acrobatico. Scosta il lato destro del mantello – appare Tamara, vestita con un reggipetto dorato e larghi pantaloni di foggia orientale; Tamara esegue la sua performance.

Demone: Io sono il Demone.

Tamara: Io sono Tamara.

Acrobazie in stile classico, come in un antico circo. Risuonano i versi de Il Demone. Il piccolo teatro si avvolge nel fumo (Sadur 2004: 292).

Con questo espediente Sadur non si limita a una semplice allusione intertestuale, ma implica un confronto ineludibile tra gli eroi romantici di due grandi opere di Lermontov. *Demon (Il Demone, 1842)*, poema di matrice filosofica, affronta temi esistenziali quali la solitudine metafisica, il conflitto tra spirito e materia, il desiderio e la dannazione. Il suo protagonista, un'entità immortale ribelle e malinconica, è condannato a un'esistenza priva di amore e redenzione. Centrale è anche il tema della seduzione e della rovina: il Demone si innamora di Tamara, una giovane mortale, ma il loro amore è ineluttabilmente segnato dalla morte e dalla perdita, determinando così il tragico destino di entrambi. L'apparizione del Demone e di Tamara nell'opera di Sadur preannuncia le due scene erotiche che si svolgono nel corso della rappresentazione, coinvolgendo dapprima Pečorin e Mery, e subito dopo Pečorin e Vera. L'intero episodio è pervaso da un'atmosfera febbrile, sospeso tra illusione romantica, lirismo estatico e crudele disincanto. L'apparizione del Demone e di Tamara conferisce un'aura di fatalismo e di seduzione dannata, suggerendo un amore destinato alla distruzione; il gioco del prestigiatore, che con il mantello avvolge i prota-

gonisti, amplifica il senso di illusione, inganno e ineluttabilità. Le repliche di Mery e Vera trasudano un'eccitazione quasi delirante, un abbandono emotivo vertiginoso che sfocia in un desiderio alienante: l'amore per Pečorin è un vortice che non dà scampo, cui le protagoniste si abbandonano senza opporre resistenza, pur consapevoli delle "manipolazioni" (Sadur 2004: 292) del loro amante. Pečorin stesso incarna il fascino maledetto del Demone: egli è un seduttore condannato alla solitudine, ha la natura di un predatore che si nutre di passione e di emozioni ed è incapace di corrispondere l'amore altrui. La scena, grondante di sensualità e di un erotismo malinconico, lascia affiorare la consapevolezza di un amore destinato alla tragedia, divenendo il detonatore che spinge Mery e Vera a prendere parte al duello destinato ai due uomini. Non più semplici pedine del gioco crudele di Pečorin, le due donne, arse dallo stesso tormento amoroso, scelgono di essere artefici del proprio destino, animate dal desiderio di infliggere il colpo fatale al loro amante.

Mentre le donne preparano le armi per il duello, Sadur introduce un ulteriore gioco intertestuale: il dialogo tra Mery e Vera ricalca quasi alla lettera quello tra i due secondi, un ufficiale d'artiglieria e un cavaliere della guardia, intenti anch'essi ad approntare il duello, nel racconto *Ispytanie (La prova, 1930)* di Aleksandr Bestužev-Marlinskij (1991: 137-138). Anche questa opera ruota attorno alla complessa dinamica di un triangolo sentimentale, ma ha un differente epilogo: se in Lermontov ne uscirà sconfitto Grušnickij, che paga con la propria vita, in Bestužev-Marlinskij la contesa si risolve con la celebrazione di due matrimoni.³

Il momento che ritrae le due donne intente a preparare le armi per il duello, momento solo in apparenza comico, è caratterizzato dal ricorso ad un linguaggio alquanto insolito per figure femminili, appartenenti inoltre alla nobiltà; il contrasto che Sadur mette in scena assolve all'esigenza dell'autrice di 'decostruire' i modelli sociali tradizionali. La stessa partecipazione di Mery e Vera al duello accentua la frattura con le consuete convenzioni narrative e rielabora il passivo ruolo femminile nelle dinamiche di scontri propri alla sfera maschile.

E anche il duello tra Pečorin e Grušnickij prenderà le distanze dalle convenzioni rituali, concludendosi in una zuffa:

Grušnickij si aggrappa a Pečorin ed entrambi vacillano pericolosamente sull'orlo dell'abisso. Pečorin con tutte le sue forze trascina Grušnickij via dal precipizio.

Grušnickij: Ti odio! Per avermi fatto odiare la vita!

Il Capitano (*urla e salta tra le rocce come un antico avo*): Le regole non lo prevedono!

³ Sadur inserisce nella pièce la citazione del dialogo tra i due secondi, generando un effetto 'eco' sul piano estetico e concettuale. Occorre precisare, infatti, che Bestužev-Marlinskij (1797-1835), ufficiale dei dragoni, membro del *Severnoe obščestvo* (Società meridionale), nel 1825 partecipò all'insurrezione dei decabristi, poi soffocata nel sangue. In un primo tempo condannato a morte, ebbe infine la pena tramutata nei lavori forzati in Siberia. Nel 1829, in seguito all'arruolamento come soldato semplice nel distaccamento militare del Caucaso, Bestužev rimase colpito dal fascino di quella terra, inaugurando la lunga e prolifica tradizione letteraria della tematica del Caucaso, cui avrebbe poi dato seguito anche Lermontov (Kanunova 1995).

Allontanatevi subito l'uno dall'altro!
Grušnickij e Pečorin si azzuffano.
 Pečorin (*con il naso rotto*): Soffia il vento dispettoso,
 il cane Bujanka abbaia rumoroso,
 scende dal colle ghiacciato
 la slitta azzurra – il viaggio è iniziato.
 Con mano esperta e incallita,
 per il piccolo Vanja il nonno l'ha costruita.
 L'anziano corre lì a guardar,
 come la slitta va giù a volar.
Irrompono Mery e Vera.
 Il Capitano: È vietato. (*Scaglia delle pietre contro di loro*).
Tutti sparano, anche il capitano. Il fumo si dirada, sul luogo del duello non c'è più nessuno (Sadur 2004: 301).

L'ultima replica di Pečorin richiama una celebre filastrocca per bambini di Marija Klokova-Lapina (1884-1943), resa famosa nella versione musicata di Michail Iordanskij (1901-1990). Anche in questo caso, Sadur interviene modificando gli ultimi due versi della filastrocca originale. Se nella versione di Klokova-Lapina il componimento si conclude con il cane Bujanka che osserva i bambini divertirsi mentre scivolano sulla slitta, – “il cane Bujanka corre lì a guardar, // come la slitta va giù a volar” (Iordanskij, Klokova 2021), – nei versi che pronuncia il Pečorin di Sadur è “l'anziano”, artefice dello slittino, che “corre lì a guardar, // come la slitta va giù a volar” (Sadur 2004: 301).

Nella giocosa composizione in versi, che introduce l'irruzione di Mery e Vera nella scena del duello, la slitta che precipita si trasforma in una metafora volta a sottolineare la diretta responsabilità delle due donne negli eventi che portano allo scontro tra Pečorin e Grušnickij con nefaste conseguenze per quest'ultimo. Già nel romanzo lermontoviano, infatti, Mery e Vera partecipano alle complesse dinamiche intessute attorno a Pečorin, attratte dal suo fascino irresistibile e incapaci di sottrarsi al suo influsso. Sadur rimarca ancora una volta il ruolo attivo di entrambe nelle dinamiche che contribuiscono a un intreccio di forze ed eventi, che precipita infine negli esiti fatali di un'inevitabile tragedia. La drammaticità della scena è amplificata dall'inserimento dei versi di una poesia per bambini, con cui Sadur crea una forte dissonanza tra la gravità delle circostanze e lo stato d'animo del protagonista. Questo contrasto accentua l'estraniamento di Pečorin dalla realtà, generando un effetto perturbante che riflette la sua percezione quasi ludica degli avvenimenti.

Il duello culmina in un epilogo ambiguo e surreale: mentre il corpo di Grušnickij, caduto nell'abisso, resta visibile, quello di Pečorin svanisce del tutto, forse ghermito, secondo il racconto di Vera, da un'antica creatura alata, una sorta di preistorico uccello nero:

Vera: Ah, sì, ricordo! Mentre prendevo la mira, un uccello nero con gli artigli lo ha portato via.
 Capitano: Mentite, signora! Il secondo se l'è data a gambe levate!
 Vera: No, non mento. Quando ero piccola li ho visti in un libro di mio padre, nel suo studio; sono uccelli preistorici, l'uomo non esisteva ancora ma loro c'erano già, avevano

i denti e le ali munite di artigli e membrane. Un simile uccello lo ha portato via, l'ho visto.

Mery: Dottore, cosa è più osceno, la morte o la passione?

Werner: È un'equazione algebrica, principessa (Sadur 2004: 302).

Sadur estremizza il motivo della 'fuga' dell'eroe che, nella tradizione romantica, si conclude spesso con un esito simbolico legato alla morte, alla solitudine o alla follia; nella sua reinterpretazione grottesca, la drammaturga ribalta questa visione tragica, sostituendola con un elemento surreale e quasi comico. Pečorin non muore, non si redime, ma viene portato via da una creatura alata, lasciando al lettore il dubbio che quanto accaduto sia frutto dell'immaginazione o di un delirio visionario. La componente ironica di questo espediente sottolinea ancora una volta il carattere paradossale dell'esistenza del protagonista: un uomo che non riesce a trovare un senso nella propria vita, scompare senza lasciare traccia e senza dare risposte su ciò che gli sia realmente accaduto.

Le battute finali della scena in cui Mery, rivolgendosi al dottor Werner con una domanda – "Dottore, cosa è più osceno, la morte o la passione?" – riceve un'enigmatica risposta – "È un'equazione algebrica, principessa" – suggellano la dimensione filosofica della pièce, inserendola nel contesto del teatro dell'assurdo, dove i personaggi, pur dialogando tra loro, risultano incapaci di comprendersi, come se il linguaggio stesso fosse inadatto a trasmettere una reale comunicazione (Burenina 2014). Del resto, l'intera opera di Sadur è permeata da eventi e relazioni che, a prima vista, sembrano privi di una logica apparente. Tuttavia, l'assurdo non implica l'assenza di una logica, ma piuttosto l'adesione a un sistema che sfida le convenzioni razionali e sovverte l'ordine tradizionale del pensiero. Questo approccio non si limita a rivelare la complessità dell'esistenza umana, ma nega qualsiasi tentativo di comprenderla pienamente. Sadur suggerisce che non vi sia una soluzione univoca ai dilemmi esistenziali e che la logica stessa si pieghi di fronte all'assurdità dell'esistenza.

Così Pečorin viene inghiottito dall'abisso in due momenti decisivi: la prima volta quando vi precipita al termine del prologo, e la seconda quando vi scompare a conclusione del duello, il cui esito, tuttavia, lascia il lettore in uno stato di profonda incertezza. Eppure, come nelle migliori tradizioni della letteratura dell'assurdo, anche in Sadur la morte non esiste, e nemmeno per Pečorin tali eventi pongono fine alla sua esistenza. Pertanto l'abisso non deve essere considerato come un luogo fisico, ostile e minaccioso, ma piuttosto come il riflesso del vuoto interiore al quale il protagonista è irrimediabilmente condannato a tornare, ma dal quale, in maniera miracolosa, riesce a trovare una via di scampo.

4. L'epilogo, ovvero un destino sospeso tra il tormento e l'ascesa

Alla scena del duello e della scomparsa misteriosa del protagonista segue l'epilogo, in cui Pečorin si ritrova nuovamente con Maksim Maksimych e conosce Bela. È qui che nasce il loro amore, segnato, tuttavia, da una tragica illusoria fugacità: appena pochi istanti dopo la dichiarazione di Pečorin, Bela cade vittima di Kazbič, che, colpendola mortalmente per sottrarle il cavalluccio di legno dono di Maksim Maksimych, esclama "Ridammi il mio cavallo!" (Sadur 2004: 308). Il monologo di Pečorin nella scena *clou* della pièce è la

manifestazione più intensa della sua natura contraddittoria e tragica. Il protagonista, personaggio emblematico dell'opera lermontoviana, anche nell'interpretazione di Sadur incarna il prototipo dell'eroe disilluso, diviso tra l'anelito verso un sentimento autentico e l'incapacità di sottrarsi alla propria condizione di estraneità esistenziale:

Pečorin: O forse, signori, credete che io sia contento della mia insensibilità o che tragga piacere dalle sofferenze altrui? Ho versato lacrime su chiunque io abbia condotto alla rovina. Certo, sono lacrime malvagie. Ebbene, di altre non dispongo. In apparenza sono giovane, bello, vigoroso, ma dentro sono un vecchio, e il mio cuore, che ambisce ad amare più di ogni altra cosa al mondo, si contorce nel veleno della propria rabbia. [...] Posso passare la mia vita qui, come se fossi nell'Eden, poiché l'Elbrus non l'abbiamo più raggiunto. L'uomo non può vagare in eterno, non può vivere nell'angoscia per sempre. Se hai la nausea della quiete dell'esistenza umana, fermati qui, tra le rocce, in questi luoghi insondabili, diventa un tutt'uno con essi, libera la tua anima; anche per te, ribelle, Dio ha riservato un angolino. Io ti amo, mia Bela! (Sadur 2004: 307).

Le ultime battute di Pečorin esprimono il dramma di un uomo conscio della propria impassibilità e del dolore che, inevitabilmente, dissemina sul suo cammino, ma impotente di fronte al circolo vizioso che imprigiona la sua esistenza. Il contrasto tra la giovinezza del suo corpo e la vecchiaia della sua anima, tra la bellezza del Caucaso e il tormento interiore, tra il desiderio di fusione con la natura e l'impossibilità di trovare pace, rende Pečorin un eroe tragico, vittima e carnefice di se stesso. In questa scena, il personaggio raggiunge l'apice della sua complessità: non è più solo il cinico manipolatore o il distaccato spettatore della vita, ma un uomo che, pur consapevole della propria condanna, intravede la possibilità di un altro destino, pur sapendo di essere irrimediabilmente separato da esso.

Il finale della pièce vede inaspettatamente Pečorin librarsi "verso l'alto", cioè verso la vetta del monte Elbrus, che si rivela nella sua straordinaria bellezza. In questo modo, Sadur, chiudendo l'epilogo con una lotta che non vede il tradizionale scontro tra il bene e il male, tra l'ordine e il caos, propone una battaglia simbolica in cui si confrontano la bellezza della natura, la vita e la libertà, culminando in un parallelo tra i colori intensi del tramonto e il fuoco, emblema di purificazione profonda: "Un sentiero. Su di esso si trascina Pečorin. In alto scoppia una battaglia di luce inimmaginabile tra la neve, il sole e il cielo: è l'Elbrus che si infiamma. Pečorin va in quella direzione" (Sadur 2004: 308).

Questo finale luminoso introduce una dimensione del tutto inaspettata nel contesto cupo dell'opera. Se per gran parte della pièce l'abisso ha rappresentato la prigione esistenziale e il luogo della dissoluzione fisica di Pečorin, la sua tensione "verso l'alto" e la visione di una "lotta di luce inimmaginabile" hanno valenza di un'esperienza di pura bellezza, al di là delle categorie dualistiche che imprigionano l'uomo. Con questa scelta, Sadur potrebbe voler restituire al suo eroe romantico una dimensione esistenziale diversa: se l'abisso rappresenta l'eterna condanna al dubbio, all'incompletezza, alla frammentazione identitaria, l'ascesa è un simbolo di assoluta pienezza, di un'apertura verso qualcosa di più grande, dove l'essere si dissolve nella luce.

L'immagine dell'abisso ritorna ancora una volta nella didascalia finale della pièce, diventando però questa volta la cornice all'interno della quale Sadur colloca l'intera "società acquatica", quasi a sottolineare l'inutilità e l'insensatezza di quella vita mondana

condotta dai suoi abitanti, priva dell'amore, della compassione e di un interesse autentico per la vita. L'autrice vede ancora nella natura la manifestazione di una forza salvifica:

Sul ciglio del sentiero, a piedi nudi, M.M. siede con le gambe penzolanti nell'abisso e laggiù c'è la "società acquatica". Sono tutti vivi, ballano, osservano al telescopio l'Elbrus, fanno i bagni, Werner controlla a tutti le pulsazioni e la lingua.

M.M.: Ma guarda un po', caruccia, quanta neve hai portato, come se non fossimo al Caucaso ma nella sconfinata steppa russa. Hai colmato per intero l'abisso, hai lenito la più piccola ferita. Spargi la tua neve, mia dolce, spargila, cara, con allegria!

La "società acquatica" è sommersa dalla neve della tormenta.

Sipario (Sadur 2004: 308).

L'immagine della tormenta che avvolge la società acquatica, si carica di un significato profondo, rivelandosi come una forza primordiale che purifica e rigenera al pari del sole scintillante sul monte Elbrus. La forza della natura, espressa nella tormenta che cancella confini e disorienta, trasforma agli occhi di Maksim Maksimyč il paesaggio del Caucaso in quello della steppa russa. La tormenta diventa il simbolo di un rinnovamento perpetuo, in cui ogni fine prelude a un nuovo inizio, creando un fragile equilibrio tra dissoluzione e resurrezione. Un ciclo eterno che oltrepassa la linearità del tempo e della vita stessa.

5. Considerazioni finali

Nina Sadur rielabora la struttura narrativa di *Un eroe del nostro tempo*, esaltandone le caratteristiche fondamentali del protagonista, Pečorin, e portandole all'estremo attraverso una narrazione intrisa di elementi fantastici e surreali. Il conflitto interiore, il vuoto esistenziale, la noia e l'assenza di senso, già propri del personaggio lermontoviano, emergono con maggiore intensità in un contesto che sovverte le convenzioni narrative, disorientando il lettore. L'apparente ironia e comicità che permeano la pièce si trasformano in strumenti che mettono in discussione le certezze e le convenzioni del mondo e dei suoi personaggi, evidenziando la complessità dell'esistenza umana. Con questa riscrittura Sadur non si limita a proporre una reinterpretazione dell'eroe romantico, ma ne svela le implicazioni più profonde, invitando a esplorare le contraddizioni dell'animo umano.

Le modifiche apportate all'opera di Lermontov rivelano una profonda sintonia con la tradizione letteraria russa, riproponendo, in una chiave originale, il concetto di *dvoemi-rie*, la duplicità del mondo che caratterizza il Romanticismo (e, segnatamente, quello russo). Tale concetto si manifesta nell'equilibrio tra la dimensione spirituale e quella materiale, tra l'invisibile e il tangibile, ed è saldamente radicato nelle opere degli autori russi fin dal XIX secolo, con l'emergere del racconto fantastico (Korovin 1987: 6). Nel testo di Sadur, questa duplicità si traduce in un gioco di specchi tra passato e presente, riaffermando alcune costanti della letteratura russa attraverso i secoli.

L'autrice fonde il fantastico con la poetica dell'assurdo, creando una realtà in cui le leggi che governano l'esistenza perdono il tradizionale impianto logico. La sua scrittura frantuma e sovverte le convenzioni narrative, dando vita a un mondo dove la distorsione del tempo, lo straniamento e l'inatteso diventano elementi centrali. I personaggi non sono più vincolati a leggi comprensibili e la loro esistenza riflette la vita stessa nei suoi risvolti

più crudi, senza cercare giustificazioni o razionalizzazioni, ma limitandosi a essere. In un simile universo, la logica diviene una mera illusione, consegnando gli abitanti che popolano il mondo letterario di Sadur a un'esistenza che, pure nel caos, è autenticamente viva, benché priva di risposte.

BIBLIOGRAFIA

- Bestužev (Marlinskij), Aleksandr (1991), *Ispytanie* // Id., *Ispytanie (Povesti i rasskazy)*, Moskva, Izdatel'stvo "Pravda", pp. 89-149.
- Burenina, Ol'ga (2014), *Simvolistskij absurd i ego tradicii v russkoj literature i kul'ture pervoj poloviny XX veka*, Sankt-Peterburg, Aleteja.
- Iordanskij, Michail, Klokova, Marija (2021), *Golubye sanki. Iordanskij. Klokova* // *Notnyj archiv Rossii*, <https://www.notarhiv.ru/detskie/stranizi2/Golubyesanki.html>.
- Kanunova, Faina (1995), *Bestužev-Marlinskij i ego kavkazskie povesti* // Bestužev-Marlinskij, Aleksandr, *Kavkazskie povesti*, Sankt-Peterburg, Nauka, pp. 618-701.
- Korovin, Valentin (1987), *O russkoj fantastičeskoj povesti* // Korovin, Valentin (pod red.), *Russkaja fantastičeskaja povest' epochi romantizma*, Moskva, Sovetskaja Rossija, pp. 5-22.
- Mytnik, Elena (2011), *Specifika chronotopa v dramaturgii N. Sadur* // Tananuško, Kir (pod red.), *Mova i literatura: materijaly 68-j navuk. kanf. studentaŭ i aspirantaŭ filial. f-ta BDU*, Minsk, RIVŠ, pp. 65-68.
- Sadur, Nina (2004), *Pamjati Pečorina* // Id., *Večnaja merzlota*, Moskva, Zebra E-Eksmo, pp. 253-308.
- Semenickaja, Ol'ga (2007), *Poetika sjužeta v dramaturgii Niny Sadur*, Samara, Samarskij gosudarstvennyj universitet.
- Shylnikova, Iryna (2020), *Mito e tradizione nel teatro di Nina Sadur. La realtà dell'assurdo e l'assurdo della realtà* // *Lingue e Linguaggi*, 37, pp. 121-141.

IRYNA SHYLNIKOVA • PhD, is a contract lecturer in Russian language at the Department of Humanities at the University of Salento. From 2017 to 2019 she participated as a researcher in the PRIN project "(De)construction of the Myth in Contemporary Women's Literature in Russia and Poland". Iryna Shylnikova's research focuses on contemporary Russian and Ukrainian women's literature. She is the author of articles published in academic journals on Russian language teaching as a foreign language, as well as on Russian and Ukrainian culture and literature. Currently, she holds a 12-month research grant within the PRIN 2022 project titled "From Post-Trauma to Ecology: Contemporary Gender Narratives in Slavic Cultural Texts".

E-MAIL • iryna.shylnikova@unisalento.it

IL PIANOFORTE TONAVA

UNA LETTURA DI PARTE

Zimnjaja skazka di Aleksandr Bašlačev

Massimo MAURIZIO

ABSTRACT • A Biased Reading of Aleksandr Bashlachev's Zimnyaya Skazka. Alexander Bashlachev is certainly an outsider in the Soviet rock scene of the 80's, from the point of view of the genre of his songs, but also in terms of the complexity of his lyrics and the references they contain. This songwriter's verses are poems set to music, conceived based on an evident literary sensibility. In this sense, he clearly demonstrates his affinity with the work of *bardy*. *Winter Tale* contains multiple and highly complex references, ranging from children's literature and folklore to nineteenth-century and Soviet literature, generating a network of meanings and allusions that allow a multiplicity of readings and interpretations at the same time. Furthermore, Bashlachev's text presents a dense network of references and interrelations, even from a formal perspective, demonstrating the author's interest in 20th-century 'poetry for poets', which he manages to embody in a seemingly traditional form, suited to being set to music and sung. The analysis of these specificities is the core of this work; they aim to provide a complex reading of the song. The author of the article proposes an Italian translation of the text, as to highlight the peculiarities that emerged during the analysis.

KEYWORDS • Bashlachev; *Zimnyaya Skazka*; Poetical interpretation; Translation.

«Зимняя сказка»

Однозвучно звенит колокольчик Спасской башни Кремля.
В тесной кузнице дня Лохи-блохи подковали Левшу.
Под рукою – снега. Протокольные листы февраля.
Эх, бессонная ночь! Наливай чернила – все подпишу!

Как досрочник-ЗК два часа назад откинулся день.
Я опять на краю знаменитых вологоданьских лесов.
Как эскадра в строю, проплывают корабли деревень,
И печные дымы – столбовые мачты без парусов.

И плывут до утра хутора, где три кола – два двора,
Но берут на таран всероссийскую столетнюю мель.

Им смола – дикий хмель. А еловая кора им – махра.
Снежок – сахарок. А сосульки им – добра карамель.

А не гуляй без ножа! Да дальше носа не ходи без ружья!
Много злого зверья. Ошалело – аж хвосты себе жрет.
А в народе зимой – ша! – вплоть до марта боевая ничья!
Трудно ямы долбить. Мерзлосем коловорот не берет.

Ни церквушка, ни клуб. Поцелуйте постный шиш вам баян!
Ну, а ты не будь глуп! Рафинада в первачок не жалей!
Не достал нас “Маяк”. И концерты по заявкам сельчан
По ночам под окном исполняет сводный хор кобелей.

Под окном по ночам – то ли песня, то ли плач, то ли крик,
То ли спим, то ли нет! Не поймешь нас – ни живы, ни мертвы.
Лишь тропа в крайний дом над обрывом вьется, как змеевик.
Истоптали весь снег на крыльце у милицейской вдовы.

Я люблю посмотреть, как купается луна в молоке.
А вокруг столько звезд! Забирай хоть все – никто не берет.
Значит, крепче стал лед. Мерзни, мерзни волчий хвост на реке!
Нынче – славный мороз. Минус тридцать, если Боб нам не врет.

Я устал кочевать от Москвы до самых дальних окраин.
Брел по горло в снегу. Оглянулся – не осталось следа.
Потеснись – твою мать! – дядя Миша, косолапый хозяин!
Я всю ночь на бегу. Я не прочь и подремать.

Но, когда я спокойно усну, тихо тронется весь лед в этом мире,
И прыщавый студент – месяц Март – трахнет бедную старуху-Зиму.
Все ручьи зазвонят, как высокие куранты Сибири.
Вся Нева будет петь. И по-прежнему впадать в Колыму.

Октябрь 1984 (Naumov 2014: 77-80).

Aleksandr Bašlačev (1960-1988) nasce a Čerepovec, dove ritorna per lavorare, terminati gli studi a Sverdlovsk, come corrispondente del giornale *Kommunist*. Quest'esperienza e la “*langue de bois*” del giornalismo sovietico definirà la poetica del primo Bašlačev. Nel 1984 conosce Artemij Troickij che lo invita a tenere una serie di concerti a Mosca e Leningrado; qui si trasferisce l'anno successivo diventando uno dei protagonisti del celebre Rok-klub e uno dei nomi di punta della cultura musicale del periodo. Nel 1988 cade dalla finestra della cucina di un appartamento che affittava. Le ragioni di questa caduta non furono mai accertate.

Il suo repertorio è abbastanza scarso, consta di una sessantina di componimenti che possono essere convenzionalmente suddivisi in due periodi, uno antecedente e uno posteriore al 1984. Il secondo periodo, in particolare, si caratterizza per un grado di ermetismo

e per una ricerca mistica e personale sempre più marcata. *Zimnjaja skazka* (*Una fiaba d'inverno*) è una delle canzoni con cui si chiude la prima fase artistica e che testimonia la formazione dell'artista come paroliere, dopo il trasferimento a Leningrado, l'esordio nel Rok-klub e la frequentazione dei gruppi rock della città. In *Zimnjaja skazka* sono condensati molti dei temi del Bašlačev maturo, ma permangono anche tracce della sua poetica precedente. Questa composizione è una delle testimonianze più eloquenti del grande interesse dell'autore per la storia e per la cultura del proprio Paese, rivista in chiave fortemente critica, anche alla luce della generazione dei giovani rocker di Leningrado. Qui per la prima volta la poetica bašlačeviana addiviene a un testo polisemico, estremamente ramificato e la cui comprensione, anche alla luce di una disamina approfondita, è tutt'altro che scontata e univoca. A differenza di altri testi dello stesso periodo, *Zimnjaja skazka* presenta una struttura poetica definita e relativamente rigida. I versi hanno una struttura a pentapodia anapestica con frequenti violazioni di questo metro in favore dell'anfibraco o del verso accentuativo. Quasi ovunque è presente una cesura al mezzo, secondo uno schema 3-2 o 2-3. Le rime sono esclusivamente maschili, sono presenti rime interne, di norma meno marcate di quelle finali. La lunghezza del verso conferisce al testo un andamento narrativo, ma grazie alla rima maschile acquista una notevole forza assertiva. La narratività contrasta con le immagini confuse ed evocative del testo, e questo fa emergere con ancora maggior evidenza la tendenza allo scontro di registri e a ingannare le aspettative del lettore.

In *Zimnjaja skazka* l'intertestualità acquista una funzione inedita per l'opera di Bašlačev : se in precedenza l'autore riprendeva stilemi e intonazioni riconoscibili della "langue de bois" sovietica o richiamava in chiave ironica e dissacrante opere della coeva cultura rock o russa tradizionale, in questo caso esse diventano parte integrante dell'impiantito metaforico e immaginifico del testo, portando a una rilettura in chiave polemica delle fonti che compaiono, che, come vedremo, sono le più disparate. Si passa infatti dal richiamo a opere della cultura russa ottocentesca (Nikolaj Leskov o Fedor Dostoevskij) agli autori della cultura sovietica, come Vasilij Lebedev-Kumač, fino ai protagonisti della scena rock, come Boris Grebenščikov. Nel caso dei riferimenti alla letteratura classica, Bašlačev tende a una riconsiderazione totale dei suoi *topoi*, creando un testo cupo e privo di speranza che poco si confà ai riferimenti che lo permeano.

L'intento citazionistico si rivela già nel titolo, che fa riferimento all'omonimo cartone animato del 1945 (reg. Ivan Ivanov-Vano), che mostra Ded Moroz e Sneguročka, i coniglietti e l'orsacchiotto Miška intenti a costruire castelli di ghiaccio e addobbare l'albero di Natale in un'atmosfera idillica.

La visione innocente e infantile che suggerisce il titolo è ossimoricamente ribaltata dal contenuto del testo bašlačeviano, che riflette sulla storia dell'URSS, rappresentata dallo scorrere del tempo, dall'inverno e dal disgelo nell'arco di circa un mese, dal febbraio della prima quartina al marzo dell'ultima. *Zimnjaja skazka* contiene una serie di riferimenti estremamente complessi, il cui insieme delinea le tinte fosche di quella visione storicistica a cui questo testo è informato, che descrive tutta l'URSS come terra di violenza e morte attraverso il costante riferimento al mondo dei GULag, dapprima a livello linguistico ed evocativo, fino all'esplicitazione finale.

Однозвучно звенит колокольчик Спасской башни Кремля.
 В тесной кузнице дня Лохи-блохи подковали Левшу.
 Под рукою – снега. Протокольные листы февраля.
 Эх, бессонная ночь! Наливай чернила – все подпишу!

La prima strofa si apre con il suono “monotono” (*Oднозвучно*) delle campane sulla torre Spasskaja del Cremlino che segnano l’inizio ufficiale dell’anno nuovo, rappresentando nella visione dell’uomo sovietico un momento di festa e di leggerezza. Questa sensazione viene vanificata dal verso successivo, dal riferimento a *Levša* (*Il mancino*, 1881) di Leskov, in cui la genialità dell’ingegno russo dell’originale viene annullata dal fatto che non sia il protagonista della canzone a ferrare la pulce, ma che sia lui a essere ferrato, sottoposto quindi a un atto violento e insensato. In realtà lo stesso Leskov dischiude un risvolto inedito del suo testo: “Qui si trova la spiegazione di una qualche ragione segreta degli insuccessi bellici in Crimea” (Leskov 1958: 499).¹ Nella prefazione al racconto viene inserito un inaspettato riferimento ancora più eloquente; questa parte è stata aggiunta perché

В отдельное издание 1882 года Лесков внес ряд добавлений – небольших, но усиливающих сатирическую остроту рассказа, обличение народного бесправия и угнетения, невежества, в котором держали народ, религиозных суеверий, обирания народа церковниками и т. п. (Leskov 1958: 498).

Nella canzone di Bašlačev ritorna il tema della violenza e dell’asservimento, prima di tutto a livello lessicale, come testimonia la costruzione “V tesnoj kuznice” (In una angusta fucina) del secondo verso. La sensazione di angustia dello spazio è amplificata dalla scelta della parola *Kuznica* che rimanda a *Uznik/uznica* (prigioniero/prigioniera), che, come conferma il *Dizionario etimologico* di Max Fasmer, deriva da *Uza* (nodo, legame). *Uzy* sono anche i ceppi e le catene dei detenuti. In questa maniera Bašlačev inaugura le allusioni al mondo della prigione, alla detenzione, al GULag, che ritornano nei due versi successivi, tramite le espressioni *Protokol’nye listy* (Fogli protocollari, v. 3) e *Vse podpišu* (Firmo tutto [quello che volete], v. 4), che in questo contesto non può non far pensare alle confessioni estorte dagli organi di polizia.

Как досрочник-ЗК два часа назад откинулся день.
 Я опять на краю знаменитых вологоданьских лесов.
 Как эскадра в строю, проплывают корабли деревень,
 И печные дымы – столбовые мачты без парусов.

Questa strofa esplicita i riferimenti emersi in precedenza, introducendo quel lessico specificatamente e riconoscibilmente ascrivibile al gergo criminale (*Dosročnik, ZK, Otkinulsja*), oltre al riferimento ai “boschi di Vologda”. Come spiegano gli studiosi di Bašlačev:

¹ Ove non diversamente indicato le traduzioni sono mie, M. M..

Явно со сталинизмом связана и тюремная лексика, иногда появляющаяся в текстах Башлачева “русского периода”. Например, в “Зимней сказке” есть такие строки: “Как досрочник-ЗК два часа назад откинулся день. // Я опять на краю знаменитых вологоданьских лесов”. Здесь тоже возможен “криминальный след” Высоцкого, в частности, его песни о попавшем в вологодские лагеря человеке (“Хоть бы – облачко, хоть бы – тучка...”). Башлачев, который был родом из вологодского Череповца, конечно, не мог не соприкасаться с лагерной темой. Указанные строки насыщены тюремным жаргоном: “досрочник”, “ЗК”, “откинулся” (т.е. – освобожден из мест заключения), да и слово “вологоданьский” прочитывается, скорее, как арготизм, а не диалектизм (Gavrikov, Kljačenkov 2018: 181).

Queste allusioni sono messe in evidenza dalla metafora militaresca dei villaggi che si ergono “Kak eskadra v stroju” (come una squadriglia schierata), che non solo focalizza l’attenzione sul tema della violenza (qui, bellica), ma anticipa, grazie alla parola *Eskadra* (Squadra navale, squadriglia), l’uso del verbo *Plyt’* (qui, scorrere, succedersi velocemente) come viste però non dall’oblò di una nave (che tale non è, in quanto *bez parusov*, senza vele), ma dal finestrino, probabilmente di un treno, che in questo contesto potrebbe condurre i prigionieri al luogo di detenzione.

И плывут до утра хутора, где три кола – два двора,
Но берут на таран всероссийскую столетнюю мель.
Им смола – дикий хмель. А еловая кора им – махра.
Снежок – сахарок. А сосульки им – добра карамель.

Lo stesso motivo viene ripreso nella terza strofa, strettamente correlata alla precedente dal verbo *Plyt’* con cui si apre. La campagna russa è vista come luogo desolato e volgare, in particolare nell’ultimo distico, che descrive la vita rurale come una sorta di lotta per la sopravvivenza di platonoviana memoria, una lotta di uomini che si cibano di resina, corteccia e neve. Paradossalmente per il protagonista bašlačeviano questa vita è vista come lusso e sfarzo, cosa che accresce la sensazione della ferinità dell’esistenza in quanto tale e di quella in provincia nello specifico.

È interessante la topografia di *Zimnjaja skazka*: la narrazione si apre sulla Piazza Rossa, procede come in volo sulla provincia tutta e si conclude a Leningrado, la cui immagine di capitale culturale è ormai però indissolubilmente legata a quella provincia e con la violenza di cui essa è simbolo. La campagna nell’opera di Bašlačev è collegata a uno stile di vita e a una visione di sé di derivazione folclorica e pre-culturale, ma non ha quasi mai un’accezione positiva. La Rus’ è spesso associata a immagini tristi e prive di speranza. Quello che compie Bašlačev è una sorta di viaggio per la Russia, di cui rileva le miserie, come un moderno Radiščev, del quale mantiene la visione disincantata e critica.

Il collegamento con le immagini delle strofe precedenti è però reso esplicito dal fra-seologismo “Brat’ na taran” (lett.: avere rapporti sessuali, usato per gli uomini), tratto dal gergo criminale e che allude a un atto di coercizione (è l’uomo che prende, *beret*). L’afferenza al registro volgare e al mondo della criminalità riporta, appunto, alla realtà descritta sopra, nonché al parallelismo tra il movimento via terra e la navigazione, nel momento in cui la steppa violentata dal suo popolo è descritta, attraverso gli occhi di quello

stesso popolo, come “Vserossijskaja stoletnjaja mel’” (Una secolare secca panrussa), un incaglio per le navi che solcano quel mare, qualche cosa da evitare o rimuovere.

А не гуляй без ножа! Да дальше носа не ходи без ружья!
 Много злого зверья. Ошалело – аж хвосты себе жрет.
 А в народе зимой – ша! – вплоть до марта боевая ничья!
 Трудно ямы долбить. Мерзлосзем коловорот не берет.

Molti degli elementi di questa strofa, di passaggio, compariranno nelle parti successive. Da questi versi emerge una sensazione diffusa (qui suggerita dal termine *vserossijskij*) di pericolo imminente e onnipresente (le bestie cattive che divorano le proprie code, come impazzite), ma, al momento della narrazione, sospeso, in quanto l’inverno congela il tempo nel suo scorrere, come suggerisce la congiunzione avversativa in apertura del terzo verso. In maniera più esplicita la seconda parte dello stesso verso, “Vplot’ do marta boevaja nič’ja”, allude al fatto che, finché ci sarà l’inverno, la vita rimarrà immobile, uguale a prima dell’avvento del gelo,² e che la lotta di tutti contro tutti è sospesa. È interessante notare che l’inverno avvolge qualunque cosa, in particolare il popolo (*V narode*) e la sua anima. L’ultimo verso di questa quartina, infine, è un probabile accenno all’impossibilità di seppellire i cadaveri (il girabacchino che non attecchisce nel ghiaccio profondo) e quindi un’ulteriore immagine di morte, consonante con l’idea di vita e tempo “congelati”.

Ни церквушка, ни клуб. Поцелуйте постный шиш вам баян!
 Ну, а ты не будь глуп! Рафинада в первачок не жалеи!
 Не достал нас «Маяк». И концерты по заявкам сельчан
 По ночам под окном исполняет сводный хор кобелей.

Proseguendo la riflessione sulla desolazione della campagna russa, l’attenzione dell’autore si sposta ora sulle abitudini degli abitanti. In particolare l’emistichio “Rafinada v perváčok ne žalej” mette in evidenza la miseria della vita rurale, ribadendo la tendenza alla sopravvivenza già incontrata. Qui non si tratta però di vestiti o cibo, ma del *perváč*, la prima distillazione del *samogon*, con una chiara allusione quindi al diffuso alcolismo delle campagne, visto anche come modo per anestetizzare la paura diffusa e la percezione della violenza e della mancanza di senso nel quotidiano. Proprio la prima metà degli anni ’80 segna alla vigilia delle campagne antialcoliche di Gorbačev, un aumento vertiginoso del consumo pro capite di vodka e, nelle campagne, di *samogon*. In questo contesto particolarmente amara risuona l’ironia di Bašlačev quando parla di *Rafinad*, lo zucchero raffinato, qui inteso come elemento che si aggiunge durante la distillazione per aumentare la percentuale alcolica. Poco sopra si era detto che “[im] Snežok – sacharok”, e quindi non soltanto di zucchero non raffinato non si dispone, ma nemmeno di zucchero; quel *perváčok*, che risulta ossimoricamente delicato e leggero in virtù della forma vezzeg-

² È da rilevare che la correlazione tra gelo e immobilismo è tipica della produzione di Bašlačev nel suo complesso, cfr. anche Manzi (2025: 147 e segg.).

giativa, viene fatto con quello che si ha sotto mano, accrescendo la sensazione di tristezza e predestinazione, che logicamente si lega all'idea di morte presente alla fine della strofa precedente.

Il secondo distico della strofa presenta un climax discendente che tocca il tema della musica, che nella poesia di Bašlačev ha spesso un ruolo salvifico (si vedano, a titolo di esempio, i testi di *Vremja kolokol'čikov*, *Il tempo dei campanellini*, o *Muzykant*, *Il musicista*). Qui non si parla di musica in quanto tale, anzi la valenza positiva di questo tropo viene negata in toto dal triplo climax discendente (Radio "Majak", che non arriva, il concerto a richiesta degli abitanti del villaggio, che alla fine si riduce al fastidioso latrato notturno del coro di cani, per di più *svodnyj*, messo insieme alla bene e meglio). L'impossibilità di sentire musica è strettamente interrelata all'immagine dell'alcol come anestetico dai mali della condizione umana, ma anche, come conseguenza, di tutto il resto che diventa superfluo, poco interessante nel contesto di una vita che con il procedere delle strofe viene mostrata come sempre più ferina e desolata.

Под окном по ночам – то ли песня, то ли плач, то ли крик,
 То ли спим, то ли нет! Не поймешь нас – ни живы, ни мертвы.
 Лишь тропа в крайний дом над обрывом вьется, как змеевик.
 Истоптали весь снег на крыльце у милицейской вдовы.

Il primo verso di questa strofa ("Pod oknom po nočam") richiama l'ultimo verso della strofa precedente ("Po nočam pod oknom"), proponendo di fatto lo stesso testo a termini invertiti; inoltre qui viene chiarito e specificato ciò che fino ad ora si era soltanto intuito. L'emistichio del primo verso ricalca il distico precedente, aggiungendo un elemento che allude all'impossibilità di comprendere la vita, anche quella semplice e ferina di cui si parla: la canzone, che potrebbe anche essere un pianto o un grido ("To li pesnja, to li plač, to li krik"), rimanda alla radio che si trasforma nel concerto a richiesta e infine nel coro di latrati stonati. Mantenendo la valenza della musica come elemento costante della poesia di Bašlačev, la canzone, che tale non è, risulta essere in realtà un'espressione di dolore. La nettezza di quest'equivalenza viene attutita dalla ripetizione delle formule *To li... to li* (Oppure... oppure) che ritorna nel verso successivo per avanzare altre equivalenze: il sonno equivale alla veglia, dal momento che i sensi sono resi ottusi dal mondo circostante, e addirittura non c'è differenza tra vita e morte. In questo senso la prospettiva si allarga e riprende l'attenzione storicistica con la quale si era aperto il brano; qui non è soltanto la vita insensata degli abitanti del villaggio, ma la vita in Russia-URSS nel suo complesso a essere non-vita, perché costantemente in procinto di essere interrotta, trasformata in morte da un sistema che schiaccia chi vi si trova all'interno.

L'ultimo distico dissipa questa concatenazione di concetti antinomici, presentando un'immagine finalmente chiara, la neve calpestata davanti alla casa della vedova del poliziotto. Costui è morto, non c'è più legge, qui da intendere in senso morale prima di tutto; inoltre la neve calpestata fa pensare a un passaggio frequente di uomini che vanno a sfogare i propri istinti sessuali dalla vedova. Quest'idea, mi sembra, si rafforza se ci si riferisce a figure di donne sole nei testi dello stesso Bašlačev, quali, per esempio, *Chozjajka* (*La padrona*) e *Koroleva buterbrodov* (*La regina dei panini*) in cui l'affetto muliebre viene sempre sfruttato dall'uomo per soddisfare i propri bisogni, alimentari e sessuali, e in cui

le donne appaiono come vittime in cerca di uno sprazzo di affetto fugace da parte di qualcuno dei loro visitatori. Come prima, qui la brutalità, la mancanza di umanità anche tra abitanti dello stesso villaggio è evidente, per creare un’“armonia disarmonica” con tutto quello che è la realtà del mondo bašlačeviano.

Я люблю посмотреть, как купается луна в молоке.
 А вокруг столько звезд! Забирай хоть все – никто не берет.
 Значит, крепче стал лед. Мерзни, мерзни волчий хвост на реке!
 Нынче – славный мороз. Минус тридцать, если Боб нам не врет.

La “luna che fa il bagno nel latte” inserisce un richiamo poeticizzante, in apparenza poco coerente con il tono delle strofe precedenti. L’intenzione poetica è sottolineata dal riferimento alle stelle, richiamo poetico ‘banalizzante’, trito e abusato (si pensi all’immagine delle stelle in *Poslušajte!* di Majakovskij). L’uso dell’elemento poetico come straniante e fuori luogo è sottolineato dalle parole che lo introducono, *Ja ljublju posmotret’* che, a differenza del più corretto (dal punto di vista grammaticale) e logico (per la lingua russa) *Ja ljublju smotret’*,³ suona come introduzione sgrammaticata alla visione poetica. L’inserzione di un elemento di disturbo della ricezione proprio in un distico marcatamente lirico è un gioco con la percezione e l’attesa del lettore, e sottolinea l’incongruenza della visione ispirata nel discorso sull’insensatezza della vita e sulla violenza che si sta conducendo.

L’intonazione del secondo distico appare quindi ancora più colloquiale proprio se raffrontata a quanto detto; l’incipit *Značit* (Quindi, dunque) dà un colorito colloquiale e non è un caso che proprio in questa parte venga ripresa la rappresentazione del ghiaccio e delle code di lupo nel fiume, che si ricollegano alla stessa immagine nella quarta strofa. L’affastellarsi di incongruenze stilistiche e sintattiche (che alludono all’incongruenza e all’insensatezza dell’esistenza) è ulteriormente marcato dall’aggettivo *Slavnyj* (*moroz*) (Un gelo meraviglioso), che crea in questo contesto un ossimoro, dal momento che il gelo in questa canzone ha una connotazione esclusivamente negativa.

L’ultimo emistichio della strofa è un riferimento esplicito alla canzone *Minus tridcat’* (*Meno trenta*) degli Akvarium, contenuta nell’album *Električestvo* del 1981 (“Bob” era uno dei soprannomi di Grebenščikov); nello specifico Bašlačev allude al verso “Na ulicach led / Minus tridcat’, esli diktor ne vret” (“Per strada c’è ghiaccio / Meno trenta, se il presentatore non racconta balle”) del testo grebenščikoviano. Il tema portante della canzone è l’opposizione tra vita e morte da un lato e l’identità tra freddo e solitudine. Questa citazione, evidente rimando per gli ascoltatori del rock russo, crea un dialogo tra Grebenščikov e Bašlačev,⁴ il quale posiziona la propria produzione in un rapporto di derivazione, non

³ In questo contesto e in considerazione del riferimento alla poesia di Majakovskij appena visto, potrebbe anche essere un riferimento all’incipit di *Neskol’ko slov obo mne samom* (*Alcune parole su me stesso*) (“Ja ljublju smotret’, kak umirajut deti”, “Amo osservare morire i bambini”) con il suo riferimento alla morte e alla mancanza di senso.

⁴ I riferimenti, spesso ironici agli Akvarium si trovano anche in altre opere: in una delle versioni di *Palata*

soltanto come evoluzione musicale, ma come linea tematica, sebbene il tema del freddo e del gelo acquisti in Bašlačev una valenza generale e storica, come detto, a differenza di quella intima e personale degli Akvarium.

Я устал кочевать от Москвы до самых дальних окраин.
Брел по горло в снегу. Оглянулся – не осталось следа.
Потеснись – твою мать! – дядя Миша, косолапый хозяин!
Я всю ночь на бегу. Я не прочь и подремать.

L'emistichio "Ot Moskvy do samych dal'nych okrain" ("Da Mosca fino alle periferie più lontane") è una citazione parzialmente modificata del verso "Ot Moskvy do samych do okrain" ("Da Mosca fino alle periferie"), della *Pesnja o Rodine* (Canzone sulla patria) di Vasilij Lebedev-Kumač, colonna sonora del film *Cirk* (Il circo; reg. Grigorij Aleksandrov, 1936). Come nel caso del titolo della canzone di Bašlačev, anche il riferimento a questo precedente deve essere visto in chiave oppositiva: al netto del discorso propagandistico, *Cirk* è una favola a lieto fine ambientata nel Paese dei Soviet. La presenza di un'opera celeberrima della propaganda staliniana va intesa alla luce della lettura che quella stessa propaganda aveva per i giovani non conformisti degli anni '80: tutto quello che esprimeva era interpretato come menzogna e stravolgimento della realtà. La lettura favolistica e ottimistica del Paese dei Soviet, offerta dal cartone animato *Zimnjaja skazka* e da molti dei riferimenti qui contenuti, deve essere quindi ribaltata per comprenderne il senso e l'atteggiamento di Bašlačev rispetto al proprio Paese. Quest'incongruenza è sottolineata dal linguaggio del distico successivo, incompatibile con quello del testo citato e che sottolinea ulteriormente la distanza da quel modo di vedere. In linea con questo ragionamento, Djadja Miša rimanda al cartone animato *Zimnjaja skazka* (oltre che, ovviamente, all'orso, in quanto simbolo della Russia), marcando ancora di più l'elemento favolistico (ulteriormente sottolineato dall'epiteto *Kosolapyj*, Plantigrade, ma in russo con una chiara derivazione folclorica) e il rovesciamento delle sue connotazioni.

Но, когда я спокойно усну, тихо тронется весь лед в этом мире,
И прыщавый студент – месяц Март – трахнет бедную старуху-Зиму.
Все ручьи зазвонят, как высокие куранты Сибири.
Вся Нева будет петь. И по-прежнему впадать в Колыму.

Il tema del sonno che apre questa strofa era già comparso in precedenza (nella IV strofa: *To li spim, to li net*), ma rimanda soprattutto alla già citata *Minus tridcat'*, nello specifico ai versi

Моя постель холодна, как лед
Мне не время спать; не время спать
Здесь может спать только тот, кто мертв.

номер 6 (La corsia numero 6), per esempio, compare il verso "A ja ljublju VG, a ne naoborot" ("Ma io amo VG, e non il contrario").

Il sonno è quindi equiparato alla morte e in ciò rimanda al secondo verso della strofa precedente (“Brel po gorlo v snegu. Ogljanulsja – ne ostalos’ sleda”, “Vagava per la neve fino al collo. Si è voltato, non sono rimaste impronte”), nonché tutta una serie di riferimenti che a questo punto acquistano un significato ulteriore e unificatore. La metafora del gelo non va quindi interpretata come allusione alle morte, ma all’immobilismo, al congelamento di qualunque attività. Mortifero è invece il risveglio della Natura (“Mesjac mart”, “Il mese di marzo”), in quanto qualunque movimento conduce inevitabilmente al dolore, alla prigione o alla morte, visti come concetti sinonimici e interscambiabili.

Da qui la sostituzione delle stagioni dell’anno con i personaggi di *Prestuplenie i nakazanie* (*Delitto e castigo*; 1866). Nel testo di Bašlačev in “Marzo” è facile riconoscere Rodion Raskol’nikov, nell’inverno, femminile in russo, – la vecchia usuraia; in esso la volgarizzazione dell’idea di morte e omicidio si trasforma in un atto sessuale fine a se stesso, in un atto di sopraffazione, che riprende l’immagine della terra russa violentata della III strofa. Oltre a ciò Bašlačev inverte le caratteristiche dei personaggi dostoevskiani; Raskol’nikov è descritto come: “assai grazioso d’aspetto, aveva bellissimi occhi scuri, capelli castani, una statura superiore alla media, era sottile e svelto” (Dostoevskij 1994: 20), mentre qui è uno “studente brufoloso”. Similmente l’usuraia è “povera”. Il ribaltamento dell’estetica e della trama del romanzo ottocentesco porta al capovolgimento dei suoi assunti; è quindi ovvio che qui non ci sia alcuna punizione e l’atto compiuto rimanga impunito. Il riferimento a *Delitto e castigo* in questo contesto porta a riconsiderare l’idea stessa di misticismo e di anima russa, che non solo qui non può essere affrancata dal grigiore circostante, ma neppure può anelare alla libertà in una società così annichilente; se Raskol’nikov si salva grazie al pentimento e riacquista la propria natura umana in virtù di una scelta morale e libera, in Bašlačev la mancanza aprioristica di qualunque possibilità di espiazione porta alla negazione della libertà in quanto tale e dell’umanità ad essa connessa.

Il disgelo non succede all’inverno, ma lo annulla con un gesto violento che porterà al manifestarsi nuovamente del movimento (“Vse ruč’i zazvenjat”, “Tutti i torrenti ricominceranno a tintinnare”), quando, come detto, il risveglio della natura non presenta tratti positivi, a cui allude già il richiamo alle campane della strofa I; talvolta, eseguendo questa canzone dal vivo, Bašlačev sostituisce il verso “Kak vysokie kuranty Sibiri” (“Come l’alto orologio della Siberia”) con “Kak kremlevskie kuranty Sibiri” (“Come l’orologio del Cremlino in Siberia”), a sottolineare ancora di più l’unità di destino e predestinazione dell’immenso Paese. Se Mosca e la Siberia sono sostanzialmente un prodotto dello stesso sistema mortifero, altrettanto lo sono Pietroburgo-Leningrado e la Kolyma, terra di GULag e simbolo di violenza, sorpuso e morte.⁵

⁵ Questa immagine trova un parallelo in un’altra canzone di Bašlačev, *Peterburgskaja svad’ba* (*Le nozze pietroburghesi*), in cui “Il fiume della Neva si tinge di sangue, e l’oscuro destino di Pietroburgo si attualizza nella contemporaneità sovietica [...]. Dopo l’esplicito riferimento a Stalin [...] la storia si riavvolge indietro: appare la nave di Pietro il cui timone è ormai fuori controllo. Il punto d’arrivo è lo spazio concentrazionario, giustapposto a quello pietroburghese” (Manzi 2025: 151).

L'ultimo emistichio rimanda al fraseologismo "Volga vpadaet v Kaspijskoe more" (Il Volga sfocia nel Mar Caspio), che indica una verità banale e nota (Serov 2005: s.v.), qui per di più costante e immutabile, grazie all'avverbio *po-prežnemu* (come sempre), quasi a voler alludere al fatto che anche la tragedia insita nella storia e nel destino della Russia (e quindi dei russi) è qualche cosa di ovvio, che non necessita nemmeno di essere messo in evidenza. Infine, l'idea di eterno ritorno di questa visione richiama il suono monotono, sempre uguale a se stesso, con cui si apre ("Odnosvučno zvenit kolokol'čik Spasskoj bašni Kremlja", "Il campanellino della torre Spasskaja del Cremlino risuona monotono") questa canzone e che traccia l'aspetto primo della vita nel Paese e l'essenza dei suoi abitanti.

In definitiva *Zimnjaja skazka* è una rilettura, attraverso autori diversissimi e lontanissimi, di più di un secolo di cultura russa, di cui è riconsiderazione in una chiave estremamente personale e dolorosa, che da questo momento sarà caratteristica della produzione artistica di Bašlačev, come anche di buona parte degli esponenti della sua generazione, certamente lontani e contrari a qualunque ideologia, ma ancora fortemente radicati in una visione sovietica del sé. Se da un lato il substrato citazionistico conferisce un respiro più ampio a questa composizione, dall'altro identifica dei precedenti per descrivere un vettore della Storia e della cultura russa che tende al totale annichilimento della personalità e priva di qualunque valenza quella cultura, al cui punto finale Bašlačev pone la propria opera. In questa chiave i riferimenti, per esempio, a Dostoevskij o Leskov risultano altrettanto incapaci di agire sul presente di quanto lo sia la letteratura sovietica, asservita all'ideologia e capace di suscitare soltanto risa e beffe. A differenza di molti suoi contemporanei e sodali, Bašlačev tenta una rivisitazione della Storia del proprio paese che sfocia in una visione nichilistica e senza speranza, alla quale non sfugge nemmeno la cultura a lui più vicina, quella della nascente scena rock leningradese. La disillusione nei confronti della capacità consolatoria o anche soltanto epistemologica della cultura rispetto ai fenomeni del presente e della Storia recente non è però da intendere in senso postmoderno, ma al contrario come visione squisitamente personale. Il nichilismo che informa la sua opera è lo stesso che ispira l'opera e l'attività di altri suoi sodali, Viktor Coj per primo (si ricordi la fine del film *Igla, L'ago*) e del punk rock che proprio negli anni della composizione di *Zimnjaja skazka* stava muovendo i primi passi e a cui l'opera di Bašlačev, proprio per questa ragione, viene spesso accostata.

Fiaba invernale

Sulla torre, la Spàsskaja al Cremlino sempre uguale risuona il sonaglio.
 Il Mancino ferravan le cimici nell'angusta fucina del giorno.
 Sotto mano le nevi. Verbali son le carte di questo febbraio.
 Notte insonne, su versami inchiostro! Firmerò ciò di cui c'è bisogno!

Son due ore che il giorno è uscito, galeotto ormai fuor di galera.
 Sto di nuovo al confine dei boschi celeberrimi e noti di Vòlogda.

E ci passano accanto le navi degli alberi, flotta in schiera,
Le signore al calduccio son alberi, di lignaggio, però senza vele.

Fino all'alba cascine a fluttuare dove stan quattro gatti contati,
Ma le secche panrusse ed antiche da didietro e davanti le prendono.
E la resina è il luppolo loro, la corteccia d'abete è trinciato.
Il nevischio è lo zucchero, e dolci – i ghiaccioli che ai tetti si appendono.

Non girare mai senza coltello! Disarmato non più di tre passi!
Troppe bestie cattive. Le code si divorano, uscite di testa.
La trivella non prende sul permafrost. Si fatica a scavare le fosse.
E tra il popolo è inverno – sta zitto – fino a marzo la lotta è sospesa!

Non c'è circolo o chiesa. Il fico secco bacia!, è la tua fisarmonica!
Tu non fare lo scemo! Lo zucchero metti a sacchi nella distillazione!
Qui la radio non prende. I cori rabberciati dei cani gli suonano
I concerti a richiesta ai villici nottetempo, e sotto al balcone.

Nottetempo, e sotto al balcone sento un canto? O un pianto o un urlo,
Noi si dorme o no! Non si sa se siam morti, oppure siam vivi.
Il viottolo all'ultima casa serpeggiando va sopra il dirupo,
Dalla vedova del poliziotto ci sono orme su tutta la neve.

A me piace guardar quando fa il bagnetto nel latte, la luna.
Tante stelle! Ma prendile tutte, ché a nessuno qui servono a niente.
Quindi il ghiaccio è più spesso. E congela, sopra il fiume, tu, coda di lupo!
Ora c'è un bel gelo davvero. Meno trenta se Bob non ci mente.

Sono stanco di vagabondare, io da Mosca ai sobborghi distanti.
Con la neve al collo ho vagato. Dietro a me non c'erano orme.
Fatti in là, vecchio Miša, tua madre!, o padrone con le zampe sbilenche!
Vorrei tanto poter pisolare. Ché è tutta la notte che corro.

Però appena tranquillo mi addormenterò, tutto il ghiaccio del mondo andrà in movimento,
Brufoloso studente, il mese di Marzo, scoperà la vecchietta meschina, l'Inverno.
Come altissime torri d'orologio in Siberia, prenderanno a echeggiare poi tutti i torrenti
La Nevà tutta si metterà a cantare. Per sfociar dentro la Kolymà, come sempre.

BIBLIOGRAFIA

- Dostoevskij, Fedor (1994), *Delitto e castigo*, Roma, Biblioteca Economica Newton.
Gavrikov, Vitalij, Kljačnikov, Evgenij (2018), *Tema vlasti v tvorčestve Aleksandra Bašlačev a: Obrazy Stalina i Napoleona // Vestnik RUDN. Serija: Literaturovedenie. Žurnalistika*, 23 (2), pp. 178-187.
Leskov, Nikolaj (1958), *Sobranie sočinenij v odinnatcati tt.*, t. 7, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Chudožestvennaja literatura".

Manzi, Sara (2025), *Due voci libere della poesia rock negli anni della perestrojka: un percorso attraverso i testi di Egor Letov & Aleksandr Bašlačev*, Università degli studi di Pisa, Tesi di dottorato, Ciclo XXXVII.

Naumov, Lev (2014), A. Bašlačev. *Čelovek pojuščij. Stichi. Biografija. Materialy*, Sankt-Peterburg, Amfora.

Serov, Vadim (2005), *Enciklopedičeskij slovar' krylatych slov i vyraženyj*, Moskva, Lokid-press.

MASSIMO MAURIZIO • is Associate Professor of Russian Language and Literature at the University of Turin. His research focuses primarily on Soviet and post-Soviet culture, with a particular interest in poetry and unofficial culture. He also translates poetry from Russian into Italian. His latest publication is a monograph on Ye. Kropivnitsky, while his latest translated poetry anthology is a collection of feminist and gender poetry.

E-MAIL • massimo.maurizio@unito.it

POČITAJ STARŠICH

Il rap russo in dialogo con i classici

Giulia DE FLORIO

ABSTRACT • Pochitaj starshich. Russian Rap and the Classics. In this contribution, I investigate the relationship between rap and the national and international literary tradition, particularly that of literary classics. This link has been highlighted, for instance, by Yandex and Beeline's digital project *Pochitaj starshich*, which systematically collects quotations from works of world literature in the texts of rappers, and by the series of podcasts produced by the radio station Serebryanyj Dozhd, which are included in the project, also entitled *Pochitaj starshich*, itself a quotation from a famous song by Noize MC. Although it is well known that the classics appear with some frequency in rap lyrics, it is interesting to investigate what semantic processes govern the relationship between these songs and the literary reference, i.e. how intertextuality is used by artists. To this end, I propose a subdivision into four categories or types of intertextual dialogue between the rap text and the classic reference, offering examples taken from literature but also from the 'classics' of the music scene.

KEYWORDS • Literary tradition; Russian rap; Classic; Quotation; Intertextuality.

1. Introduzione

Che sia espressione di un fatalismo sofferente e spesso sconfinante nell'indifferenza e nell'isolazionismo o si faccia voce empatica e arrabbiata di un attivismo dai toni duri e senza mezzi termini, è ormai assodato che il rap, a partire dalla seconda metà dagli anni '90, ma soprattutto negli anni 2000, sia diventato in Russia un genere pervasivo, di massa, un codice culturale condiviso tra più generazioni che rappresenta e rielabora in forma artistica i fenomeni sociali del Paese. Per tale ragione nell'ultimo decennio si sono moltiplicati gli studi che indagano da vari punti di vista il rap come oggetto di ricerca pluridimensionale e sfaccettato.¹

¹ I campi di ricerca che studiano il rap spaziano dalla sociologia alla linguistica, dalla critica testuale ai *cultural studies*. Rilevo, purtroppo, una lacuna negli studi specificatamente musicali che restano fondamentali per un approccio completo allo studio di prodotti culturali come le canzoni.

Nel presente articolo offro in prima battuta una breve sintesi delle caratteristiche principali del rap e della sua storia nella Russia postsovietica. Secondariamente, mi concentro sul rapporto tra il rap e i classici. L'obiettivo è mappare secondo alcune tipologie le modalità in cui ciò che consideriamo 'classico' (principalmente inteso come classico letterario) viene inserito all'interno delle canzoni rap e il rapporto che vari artisti² intrattengono con la tradizione letteraria nazionale e internazionale. Pertanto il discorso verte sul concetto di intertestualità e appropriazione/rielaborazione come procedimento stilistico che muta a seconda dell'artista e delle opere prese in esame.

2. Breve storia del rap russo

La cultura hip hop, e il rap in particolare, si diffondono in Unione Sovietica con un certo ritardo rispetto agli omologhi americani di cui sono nondimeno discendenti diretti.³ Gli studiosi e le studiose identificano il primo gruppo rap nei D.M.J., fondato nel 1989, che riuniva *breakdancer* e maestri del *parkour* e impiegava nelle proprie performance il peculiare modo 'recitato' di interpretare i testi.

Tuttavia, la prima riflessione cantata sul rap risale a qualche anno prima, precisamente al 1984, quando a Kujbyšev (l'attuale Samara), la band locale dei Čas Pik, registra l'album dal titolo emblematico *Rep*.⁴ Secondo Domanskij (2020) è qui che per la prima volta il rap diventa al contempo soggetto (la sonorità e il recitato) e oggetto di riflessione critica in cui l'autore si concentra sulla difficoltà di rappare in lingua russa e quindi di importare questa tradizione occidentale nell'alveo musicale tardosovietico:

А с текстом всё предельно сложно
Твердят уж много лет
Что это просто невозможно
На русском делать рэп
Мол и слова у нас длинней
И туго дело с рифмой
К тому же в нашем языке

² Il maschile, in questo caso, è voluto. Nonostante il rap femminile stia acquisendo sempre più spazio e visibilità resta un genere ancora prevalentemente maschiocentrico. Per il rap femminile rimando a Diveeva (2022).

³ Una esauriente cronistoria a partire delle origini di questo genere fino ai giorni nostri si può ricavare da un documentario uscito nel 2019, *Beef* (ossia: faida tra due rapper), diretto da Roma Žigan. Nel documentario si alternano le testimonianze di alcuni protagonisti dell'hip hop dalle origini a oggi. Il film mostra chiaramente il passaggio del rap da sottocultura e contro cultura, una vera e propria "alternativa all'educazione della vita di strada" ("gramotnaja alternativa uličnoj žizni"), a business musicale pervasivo con le sue etichette e il suo giro d'affari fino a vero e proprio indirizzo *mainstream* della cultura di massa e a genere o cultura numero uno di cui si discute anche nei talk show dei canali televisivi di Stato.

⁴ Il brano è a sua volta una cover di una canzone dei Sugar hill gang, storico gruppo hip hop statunitense, celebre per la canzone del 1979 *Rapper's Delight*, il primo pezzo rap a raggiungere la Top 40 delle classifiche statunitensi. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=mcCK99wHrk0>.

Довольно мало ритма
Ну что ж отчасти я согласен
Тут доля правды есть
И чтобы это доказать
Вот вам английский текст.

Da notare anche che l'album dei Čas Pik viene incluso nei *100 magnitoal'bomov sovetskogo roka (100 album del rock sovietico)* di Aleksandr Kušnir (2003), e pertanto trova legittimità nella tradizione del rock sovietico. Ciò nonostante, l'album può essere definito il primo esempio di disco rap in russo e benché non tutti i brani siano eseguiti in stile rap, per la prima volta si esprime una riflessione esplicita dello status di questo genere.

Nei primi anni gli artisti si trovano di fronte a opportunità limitate di distribuzione della propria musica. Registrano album demo su cassette e li distribuiscono ad amici e conoscenti, le loro esibizioni avvengono in piccoli club e locali di strada, dove condividono i loro testi e la loro energia con il pubblico. I testi del primo rap russo affrontano temi sociali, politici, di disuguaglianza e di vita quotidiana. Negli anni '90 il rap si afferma definitivamente, ma ancora viene percepito come qualcosa di esotico, come una nuova sonorità per un'epoca nuova, una musica che si alimenta e si appropria in maniera caotica di ciò che arriva da fuori,⁵ inserendolo nel contesto postsovietico: a livello tematico è chiaro che fin dalle origini il rap russo non pone a tema – e non potrebbe farlo – il fattore razziale, elemento identitario per eccellenza dell'hip hop americano, e in buona parte anche di quello francese, l'altro paese di elezione del rap. Inoltre, rispetto a queste due scuole, i rapper russi avvertono una certa dissonanza tra il mondo artistico e pieno di cliché degli interpreti occidentali (a partire dallo stile di vita, dagli ingaggi etc.) e la realtà della Russia tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90, da cui scaturisce una vena ironica e auto-denigratoria del rap russo: Malčišnik, Mr Maloy, persino Titomir si ispirano alla cultura hip-hop internazionale, ma creano da subito un dialogo con il proprio pubblico basato sull'*épatage*, sull'esaltazione dell'asocialità e dell'autodistruzione come unica alternativa al mondo violento e criminale che li circonda. Questa vena 'noir' si mischia, tuttavia, allo spirito carnevalesco, al gioco irridente e leggero.

Nei primi dieci anni del nuovo millennio il genere si sviluppa come nuova forma di racconto orale eminentemente cittadino, dal basso e periferico. Sono gli anni in cui si formano i cardini principali del rap russo che si articola in vari sottogeneri (pop rap, gop rap, gangsta rap, rap astratto, per citarne alcuni) e musicalità, con usi sempre più eterogenei

⁵ L'influenza dell'hip-hop occidentale sul rap russo è stata innegabile e significativa. I giovani artisti russi hanno tratto ispirazione da artisti hip-hop occidentali come Run DMC, Public Enemy, Beastie Boys, N.W.A. e altri, ne hanno assimilato e adattato lo stile di esecuzione, i ritmi, i testi. L'hip-hop occidentale ha anche contribuito in modo significativo alla componente testuale del rap russo. Gli artisti hanno iniziato ad affrontare questioni sociali, condividendo con il pubblico le proprie riflessioni su politica, disuguaglianza, violenza e criminalità. Tuttavia, il rap russo è andato oltre la semplice imitazione dell'hip-hop occidentale. Con il tempo, ha iniziato a sviluppare la propria unicità e il proprio stile, riflettendo la cultura e la realtà russa, esplorando le potenzialità della lingua e utilizzando la tradizione del folklore nazionale.

di beat (la parte strumentale di un brano rap) e flow (la metrica di un brano rap).⁶ Il rap allarga il suo bacino di utenza, non è più letto e ascoltato nei piccoli club di provincia, si allarga a un pubblico eterogeneo, e con l'aiuto di internet inizia ad attirare l'attenzione dei media e a diventare genere di consumo dei giovani e non solo. Dal 2000 al 2010 fanno ingresso o si affermano sulla scena musicale molti di coloro che oggi sono considerati la prima grande generazione di rapper: Kasta, Lugalajz, Guf, Basta, Skriptonit e altri scrivono la storia del genere, ne ampliano la poetica e sviluppano le potenzialità tecniche.

Dopo il decennio d'oro che apre il terzo millennio, il secondo punto di svolta è rappresentato dal 2015, segnato da due album che esemplificano e riassumono le ricerche e sperimentazioni del decennio precedente. *Dom s normal'nyimi javlenjami* (*La casa con fenomeno normali*) di Skriptonit è una sorta di cronaca psichedelica di un delirio alcolico ed emotivo, che marca un'evoluzione importante in termini di musica e linguaggio, mentre *Gorgorod* di Oxxxymiron rappresenta a livello tematico e di costruzione testuale un concept album di alto valore artistico e politico: "Ora il rap è multipartitico", commenta lo stesso Oxxxymiron, sottintendendo una forte presa di posizione ideologica alla base di molto nuovo rap.⁷ Il suo twitter di fine anno sancisce il successo personale e del genere: "Alla fine del 2015 il rap è finalmente diventato il genere numero 1 nella musica di lingua russa in termini di richiesta, ingegnosità e originalità. E c'è da esserne davvero orgogliosi. Un saluto a tutti i protagonisti, è solo l'inizio". La pandemia Covid-19, ma soprattutto l'invasione dell'Ucraina del 2022, ha cambiato parzialmente gli assetti dell'industria musicale russofona: alcuni rapper sono diventati agenti stranieri e sono emigrati all'estero (Oxxxymiron, Noize MC, Face, Vladi) ri-orientando il proprio pubblico, ma la stragrande maggioranza degli artisti è rimasta nella Federazione Russa e prosegue la propria carriera quasi esclusivamente in patria.

3. I classici nel rap russo

La domanda di partenza da cui prende le mosse la seconda parte di questo articolo è la seguente: si può davvero parlare di un ruolo dei classici nella canzone rap e, più in generale, del rap come genere musicale influenzato dalla letteratura ed esso stesso parte

⁶ Permangono forti lacune nello studio del rap dal punto di vista musicale, a cui, in parte, tenta di colmare Anna Vilenskaja, una giovane musicologa di San Pietroburgo che attraverso una disamina di armonia, ritmo e melodia traccia l'evoluzione del rap dalle origini a oggi. Secondo la sua ricostruzione, fino a metà anni '80, dal punto di vista del suono, il rap si appoggia al riff, ovvero una frase melodica o una sequenza di note all'interno di un accordo che ha la funzione di *refrain*, e pertanto si inserisce nella tradizione del jazz e del blues. Dopo aver accolto negli anni '90 influenze marcate della "canzone da galera" (*tjurnnaja pesnja*), alla fine del XX secolo il rap si evolve in direzione tonale, inizia cioè a lavorare anche con altre note dentro gli accordi e a variare tra maggiore e minore. A fine anni Dieci la tonalità si amplia, ogni accordo è funzionale all'evocazione di una precisa emozione, un preciso mood. Subentrano maggiori influenze del pop e del rock, da un lato (non a caso diventa sempre più un prodotto di massa), ma dall'altro si ampliano le sperimentazioni acustiche verso la musica d'ambiente ed elettronica (Vilenskaja 2022).

⁷ Sul rapporto complesso tra rap e politica si veda Gorbačev (2016).

della tradizione letteraria al pari della poesia più genericamente intesa? La domanda può sembrare provocatoria, ma ci sono alcuni segnali che sembrano consigliare un cauto “sì” come risposta.

Il discorso è strettamente legato all’intertestualità, definibile come un “concetto descrittivo di un rimando intenzionale, marcato e semanticizzato di un testo a testi di referenza o stili di referenza stabiliti” (Schruba 2005: 162). L’intertestualità è utilizzata sia come tecnica che come modo per ‘compattare’ i significati, permettendo di scoprire due, tre o più livelli di comprensione in un testo rap. Per Diallo (2015) si può addirittura considerare “la base essenziale di un testo rap”. Quale che sia il gradiente, è vero che la presenza di riferimenti intertestuali richiede all’ascoltatore una visione ampia e la conoscenza di contesti specifici, sia musicali che letterari (Zavališin, Kostjurina 2020).

Dallo studio compiuto sul corpus di testi rap presi in considerazione ho evidenziato quattro tipologie principali di intertestualità, ovvero quattro modi in cui i classici entrano in dialogo con i testi rap contemporanei.⁸ Le tipologie non si escludono a vicenda, ma possono essere compresenti all’interno di uno stesso testo. In secondo luogo, non sempre la linea di demarcazione tra l’una e l’altra è netta, ma spesso si rileva una sorta di continuum tra una forma e l’altra di intertestualità. Infine, in questo tipo di tassonomia, occorre tenere in considerazione gli aspetti paratestuali e peritestiuali delle canzoni: se questo vale per ogni prodotto musicale, nel rap diventa condizione imprescindibile. I videoclip, le performance, le copertine, le *bonus track* o gli inserti parlati e cantati tra una canzone e l’altra concorrono ad ampliare, sfumare, approfondire il senso del brano o a creare significati e rimandi aggiuntivi. Come sottolinea Karpov (2020: 14) una delle particolarità del rap è “il peculiare sintetismo del testo, caratterizzato dall’inscindibile compenetrazione in un’unica opera dei mezzi di varie arti: letteratura, cinema, teatro, musica”.

Prendiamo ora in considerazione le quattro modalità di riferimento ai classici che si possono riscontrare nei brani rap: la prima e più basilare è la citazione di titoli di opere o di autori/autrici considerate parte del canone letterario più o meno recente. I nomi propri sono un efficace mezzo intertestuale in quanto incorporano in sé molte informazioni socioculturali e storiche: “essi rendono stabile e sostenibile questo mondo mutevole e instabile, creano l’illusione della conoscenza e di poterla possedere: se conosciamo il nome, allora il fenomeno che porta questo nome ci sembra familiare [...] la conoscenza dei nomi propri è parte integrante della conoscenza linguistica e quindi è inclusa nella capacità linguistica di una persona” (Karaulov *et al.* 2002: 755).

La tecnica definita “*name dopping*” riveste un ruolo interessante nell’ambito dell’onomastica cognitiva: “Interessante è la polimodalità dei riferimenti propri nei testi rap, come

⁸ Per farlo mi sono servita in particolare di uno strumento creato da Yandex e Beeline, ovvero la rete neurale “Počitaj staršich”. La tecnologia si basa sull’apprendimento automatico: si costruisce la proiezione delle frasi in vettori spaziali, quindi si cercano gli elementi che accumulano classici e rapper. Successivamente, gli specialisti filtrano manualmente i dati e apportano le modifiche necessarie. La mappa che ne deriva ha lacune e imperfezioni, per esempio, a volte sono segnalate come citazioni o rimandi riferimenti che non per forza lo sono. Resta comunque un punto di partenza per approfondire questo tipo di ricerca. Cfr. <https://yandex.ru/project/gigi-za-mozgi>.

la citazione di nomi di grandi artisti del passato, che indica la continuità della tradizione culturale” (De Paor-Evans 2018: 80). L’uso degli -onimi è dettato dalla varietà connaturata alla generica cultura rap, all’interno della quale si evidenziano atteggiamenti ideologici e specificità nazionali e culturali ben definite (Ewell 2017) che determinano diversi obiettivi per l’uso di questo procedimento nei testi: profitto commerciale, evocazione di celebrità o nomi di marchi possono servire per impressionare l’ascoltatore, mostrare la propria erudizione e/o consapevolezza del contesto, sortire un preciso effetto o impatto sul pubblico, ottenere la risposta desiderata attraverso associazioni di idee o di suoni.⁹

Esempi di questo tipo si trovano in tantissimi testi rap proprio perché il genere ha un fortissimo contatto con la *bytopisane* (descrizione del *byt*), con la descrizione della quotidianità e tende a usare referenti reali per veicolare messaggi secondari o potenziare la realtà tratteggiata:

Ты заражена мной, бэйби,
 Делаю наследство – Гэтсби,
 Это жесткая игра – дерби.
 И здесь не смешно, как у Эдди Мерфи
 Но мне не давал сделать выбор Морфей
 Я так оказался в одной из мафий.

Nel brano *Nad oblakami* (*Sopra le nuvole*) di Black Star Mafia feat. Timati, Mot, Egor Krid, Skrudži, HAZIMA, Pabl.A, si trovano moltissimi riferimenti a vari tipo di ‘eroi’, reali o finzionali, posti uno accanto all’altro senza soluzione di continuità: Gatsby, Eddie Murphy e Morfeo sono legati da associazioni di tipo sonoro, ma evocano contesti diversi in cui si inseriscono le biografie dei rapper che si alternano nel brano nelle cui parole prevalgono alcune delle idee cardine del rap in lingua russa: autoreferenzialità, isolazionismo e senso di superiorità, aggressività e mascolinità esibite.

Allo stesso livello referenziale si muove anche la seconda categoria, ovvero l’applicazione di rimandi intertestuali attraverso la citazione di opere: includo in questa tipologia sia citazioni precise sia rimandi espliciti ma non esatti a poesie, saggi, racconti e romanzi che si suppone siano conoscenza condivisa con l’ascoltatore/trice, come la presenza della celebre poesia di Blok nel testo *Žan-Pol Petrosjan* di Makulatura:

Честнее замерзнуть насмерть или носить маску,
 Или ночь, улица, фонарь, аптека, магазин “Патэрсон”.

⁹ A tal proposito Aznabaeva ha condotto un interessante studio su nomi propri nei testi rap in cui viene formulata la seguente ipotesi di ricerca: “Sebbene i nomi propri (NP) scelti come parole stimolo, i più frequenti nei testi rap, siano rilevanti per la coscienza linguistica moderna, il loro grado di riconoscimento è diverso, e il campo associativo di ogni -onimo varia” (Aznabaeva 2022: 6). La base empirica dello studio è stata la rap battle tra i rapper russi Oxxxymiron (Miron Fedorov) e Slava KPSS (Vyačeslav Mašnov), pubblicata su YouTube il 13 agosto 2017, i testi di Pyrokinesis (Andrey Fedorovič), Horus (Denis Lupercal), Noize MC (Ivan Alekseev), pubblicati, annotati e interpretati su <https://genius.com/>.

L'incipit di *Noč'. Ulica. Fonar'. Apteka* (*Notte, strada, lampione, farmacia*, 1912) è riconoscibile a un/a ascoltatore/trice russofono/a istruito/a (Blok è parte dei programmi scolastici), ma qui è funzionale alla poetica di Makulatura che si caratterizza fortemente per una commistione tra alto e basso, tra riferimenti letterari e descrizioni banali o quotidiane, come l'inserimento del nome di una catena di supermercati molto in voga fino al 2010 a conclusione della poesia di Blok evocata nella canzone.

Le citazioni possono essere tanto di autori russi o russofoni quanto internazionali e anche in questo caso si riscontra uno spettro ampio di alternative che spaziano dalla ripresa di una parola o frase citata fino a una canzone interamente composta da un'unica citazione, come nel caso di *Epigraf (Epigrafe)* di Nočnye gruzčiki, brano che apre l'album *O, čelovek (O, uomo)*, composto dalla lettura lievemente rappata (e con accompagnamento musicale) di un estratto da *Man Against Himself* dello psichiatra Karl Menninger e di un brano tratto da *I fratelli Karamazov* di Fedor Dostoevskij.

Un passo ulteriore, in questa direzione, lo compie Noize MC quando compone *Sochrani moju reč' (Proteggi il mio linguaggio)* che fa da colonna sonora al documentario di Roma Liberov dedicato a Osip Mandel'stam, proiettato per la prima volta il 22 ottobre 2015. Nel singolo¹⁰ Noize utilizza la prima strofa della poesia di Mandel'stam come refrain, mentre nel resto della canzone è il rapper che continua idealmente il dialogo tra il poeta perseguitato dal regime e la moglie Nadežda Jakovlevna.¹¹ La funzione di colonna sonora all'interno del film biografico potenzia la referenzialità della canzone, inserendola con efficacia nella grande tradizione poetica novecentesca di cui Mandel'stam è uno dei principali esponenti.

Noize MC è considerato a ragione uno dei rapper che più si serve di questo procedimento stilistico per ancorare la propria poetica alla tradizione del passato, tanto letteraria quanto musicale.¹² Non stupisce pertanto ritrovarlo nell'album tributo uscito il 14 gennaio

¹⁰ Liberov spiega in un'intervista che la scelta di inserire nel documentario una canzone di Noize MC era dettata dalla volontà di collocare l'opera di Mandel'stam nel nostro tempo, di darle nuova vita e dimostrare quanto fosse ancora attuale (Dement'eva 2021).

¹¹ In più di un'occasione Noize MC dichiara di essere sempre stato molto colpito dalla grandezza di Nadežda Mandel'stam, e del coraggio dimostrato dalla donna per preservare la memoria del marito e la maggior parte delle sue liriche (Dud' 2022).

¹² Alla pari dei classici letterari è forte anche il legame con i 'classici' della scena musicale del '900, argomento che resta al di fuori della presente ricognizione. Cito soltanto a titolo esemplificativo il brano *Vse kak u ljudej (Tutto come con le persone)* inserita nell'album tributo a Egor Letov *Bez menja. Tribjut Egora Letova (Senza di me. Tributo a Egor Letov)*, uscito il 9 settembre 2019. A differenza del resto dell'album, *Vse kak u ljudej* non è una cover dell'omonima canzone del 1989 tratta dall'album *Zdorovo i večno (Stupendo ed eterno)*, ma include la registrazione di un verso della canzone dei Graždanskaja Oborona. Con una tecnica spesso usata da Noize MC qui si intrecciano echi passati e messaggi contemporanei. La canzone include un frammento di registrazione audio di appelli all'ordine pubblico in una manifestazione del 3 agosto 2019, e inizia con la registrazione di una citazione di Vladimir Putin da un'intervista del 1996: "Sembra a tutti noi – non lo nascondo, e a volte sembra anche a me – che se imponiamo un ordine ferreo con mano ferma, vivremo tutti una vita migliore, più agiata e più sicura. In realtà, è un comfort destinato a durare poco, perché questa mano ferma inizierà a strangolarci molto rapidamente". La canzone riecheggia intertestualmente

2021 in occasione del 130° anniversario della nascita di Osip Mandel'stam. Ideatore e produttore del progetto è proprio il regista Liberov con cui aveva già collaborato. Il disco è composto da ventuno tracce che 'interpretano' musicalmente altrettante poesie di Mandel'stam. Noize MC sceglie *Věk-volkodav* (*Secolo canelupo*) e ripropone le prime due strofe della lirica del poeta. La terza strofa, invece, utilizza due versioni che non erano state incluse nel testo del poema utilizzato per la pubblicazione. A guidare le scelte di Noize per questo brano è la componente sonora: "Volevo dare alla fonetica e ai significati una cornice musicale adeguata" (Roslyj 2021). Il rapper esplicita anche il compito che si è prefissato: "Ascoltare questa poesia attraverso il prisma della musica moderna" (Roslyj 2021).

Se il progetto di Liberov include tutti i generi musicali, nel secondo decennio degli anni 2000, escono alcuni album che sono interamente composti da versioni rap di poesie di classici e che formano la terza categoria della classificazione qui presentata. I due progetti più interessanti di questo tipo sono *RE:poety* (*Re:poeti*) di Naum Blik (2010) e *Butleg v stichach* (*Bootleg in versi*) (parte 1 e 2) di 43ai (2012-2013).

Oltre alle poesie lette con il flow tipico del rap, Naum Blik include frammenti con le voci dei poeti e altri inserti che convergono a costruire un'operazione più organica e meditata della semplice riproduzione in musica di testi letterari. Secondariamente, da questo album è nato nel 2011 uno spettacolo (*rap-dance-spektakl'*) che Blik porta in giro nei teatri russi e in cui alla parte audio si aggiunge anche una dimensione visiva inaspettata.¹³ In un'intervista Blik spiega com'è maturato il progetto, che ha occupato l'artista per sei anni: "Avevo bisogno di un progetto solista perché, invecchiando, la mia visione del mondo è cambiata e sono stato attratto maggiormente dalla poesia adulta e dal rap poetico" (Veličko 2014). Definendo il rap "poesia ritmica", è naturale che durante la maturità artistica la sua attenzione si sia rivolta a una delle fonti primarie della sua attività creativa. L'album rappresenta un vero e proprio tributo alla poesia russa novecentesca, da Blok a Voznesenskij, con una predilezione per la prima metà del secolo e alcune significative incursioni nell'800 (Puškin, Tjutčev).

un'altra composizione dei Graždanskaja oborona, *My – led* (*Noi siamo ghiaccio*). Al verso di Egor Letov "Poka my suščestvuem, budet zloj gololed, i major podskol'znetsja, major upadet, ved' my – led pod nogami majora", Noize MC risponde con il testo "Led pod nogami majora lomaetsja legče, čem korka falafelja: major ne boitsja, major ne utonet – major, esli čto, v batiskafe". La ripresa e modifica del verso letoviano indica un cambiamento, in peggio, nella realtà politica a cui assiste Noize MC rispetto alla speranza di cambiamento di Letov. A sottolineare l'importanza dei paratesti, il giorno successivo alla pubblicazione dell'album tributo, Noize MC carica sul proprio canale YouTube il video della canzone in cui l'artista esegue la composizione sullo sfondo di riproduzioni mutevoli di dipinti di artisti russi: *L'apoteosi della guerra* di Vasilij Vereščagin, *Il bagno del cavallo rosso* di Kuz'ma Petrov-Vodkin, *Bogatyri* di Viktor Vaznecov, *L'ultimo giorno di Pompei* di Karl Brjullov e *Mattino in una pineta* di Ivan Šiškin. I distici sembrano fungere da didascalia ai dipinti corrispondenti, in particolare *Il bagno del cavallo rosso* accompagna il verso "A devočka iz konnoj policii / S belym ajfonom na belom žerebce" che sottolineano il significato delle parole dando loro, letteralmente, uno sfondo visivo.

¹³ Lo spettacolo è visibile online: <https://www.youtube.com/watch?v=lff7CISAx1w>.

L'operazione dei 43ai è interessante sia per il tipo di selezione che opera sia in termini musicali: per il primo punto il gruppo propone a ritmo di rap classici come Blok e Esenin, ma pesca anche dal repertorio poetico del secondo '900, fatto insolito nei testi rap contemporanei.¹⁴ Qui trovano spazio Roždenstvenskij, Evtušenko, Voznesenskij. Inoltre, il bootleg mette insieme, e sullo stesso piano valoriale, poeti e cantautori, proponendo versioni rap delle canzoni di Vladimir Vysockij.¹⁵

In questo tipo di appropriazione dei classici l'obiettivo potrebbe essere quello di inserire la poetica del singolo autore in un canone letterario che sempre più fa i conti con altri mezzi espressivi, musicali o visuali, e allo stesso tempo è un procedimento di riconoscimento e rivitalizzazione di opere che nella loro forma originaria resterebbero appannaggio di un gruppo ristretto di poeti e poete contemporanee, che di quella tradizione hanno tutti i crismi degli eredi, o delle polverose antologie scolastiche e quindi lontane dal largo pubblico.

Nell'ultima tipologia rientrano i casi di intertestualità più complessi, in cui il rimando alla tradizione è più articolato e si esplicita in un processo di rielaborazione personale che si inserisce organicamente nella poetica dei singoli artisti. Esempi di questo tipo sono: la canzone dei Kasta *Slovo o Polku Igoreve (Il canto della schiera di Igor')* (Krylova 2017) che fin dal titolo rimanda al canto epico omonimo, la canzone Černyj černo (*Nero nero*) di Chaski che intreccia motivi del Černyj čelovek (*L'uomo nero*) di Esenin e, per rimanere in ambito di classici della musica, le canzoni di Chaski e di 25/17, entrambe intitolate *Duračok* e in dialogo con *Pro duračka (Sullo scemo)* di Letov. Rientrano in questo tipo di intertestualità, in maniera concettualmente organica e linguisticamente interessante il brano di Noize MC *Počitaj staršich (Onora gli anziani)* che si misura con Majakovskij e Mandel'stam e l'album *Gorgorod* di Oxyymiron (Dement'ev 2018).

Le varie rielaborazioni rispondono a esigenze molto diverse e si differenziano a seconda della poetica individuale del rapper che se ne appropria: se la canzone dei Kasta è un raffinato omaggio a uno dei testi fondativi della letteratura antica, ma si tratta di un'operazione testuale di sintesi più che di attualizzazione, diverso è il discorso di Chaski e 25/17 che dal prototipo letoviano traggono le suggestioni, le immagini e le sonorità che meglio si adeguano alla propria sensibilità poetica, riattualizzate secondo modalità discorsive proprie del rap e lontane dalla "composizione quantica" di Letov.

Infine, un discorso a parte merita il cosiddetto 'rap astratto', categoria-ombrello entro la quale si muovono gruppi e progetti musicali molto diversi tra loro, tutti accomunati da un forte cambio tematico: non si parla del quotidiano e del mondo criminale che caratterizza tanto il rap occidentale quanto quello russofono e in generale postsovietico, ma ci si concentra su una visione della realtà più sfocata ('astratta', appunto), sfuggente, esistenziale. In particolare

¹⁴ Fa eccezione l'opera di Iosif Brodskij che invece è un vero e proprio punto di riferimento per molti artisti rap.

¹⁵ La stessa operazione è compiuta da un altro importante rappresentante del genere, Basta, a cui appartengono riproposizioni di Galič, Okudžava e Vysockij.

il rap astratto russo degli anni 2000 è una sorta di ‘campo di sperimentazione’, di deviazione dalle norme tradizionali dell’hip-hop e di riassetto dei suoi elementi strutturali. Particolarmente interessanti all’interno del genere sono i progetti che possono essere convenientemente etichettati con l’espressione “rap concettuale”: per concetto qui si intende una singola idea estetica, alla quale sono subordinati tutti gli attributi formali e sostanziali: testi, flow, beat, strumentali, rappresentazione visiva. Michail Feničev è stato al timone di due progetti di questo tipo nati in contemporanea: 2H Company e Est’ est’ est’ (Tjulín 2021: 85).

In questo tipo di testi la categoria temporale predominante non è più il presente, ma il futuro – distopico, allucinato e dagli evidenti tratti estetici postmodernisti – e il tasso di citazionismo e letterarietà è elevato. Non si tratta più, però, di uno sguardo rivolto ai classici della tradizione di prosa e poesia novecentesca, quanto di una riaffermazione dei valori estetici della letteratura futurologica così come viene rappresentata da scrittori contemporanei quali Viktor Pelevin, Vladimir Sorokin e Pavel Pepperštejn. Il riferimento a queste fonti è esplicito sin dai titoli dei brani. Con *Sorokin Trip 2h Company* si rivolge all’autore di *Dostoevskij trip*:

Кажется Достоевский, не так дорого как Набоков
Но в то же время трипануть обещается не по-детски.

L’artista però non si limita a nominare il referente letterario, ma si appropria del procedimento estetico di costruzione della trama attraverso il pastiche e la mescolanza di stili e narrazioni, tipico di Sorokin, in cui inserisce i personaggi di questo “dubbio trip” (“somnitel’nyj trip”).

L’influenza letteraria si amplifica col secondo album, in particolare nelle tracce *Filip Dik* (*Philip Dick*) e *Dzen i iskusstvo uchoda za AK-47* (*Lo zen e l’arte della manutenzione di un AK-47*) che riprende con intento parodico il romanzo di Robert Pirsig. Ma come detto all’inizio, il rap è genere sincretico, in cui il piano testuale e musicale sono fortemente ancorati l’uno all’altro. Per questo il progetto Est’ Est’ Est’ avanza le istanze della letteratura di fantascienza non soltanto a livello testuale – l’album *Dorogoj moj čelovek* (*Mio caro uomo*) (2011) reca traccia dei romanzi postmoderni di Pepperštejn – ma anche a livello musicale si passa “da un suono rock (con una sfumatura noir e trip-hop) a un suono alienato, cromato e glitch, più tipico dell’hip-hop astratto” (Tjulín 2021: 87), ovvero più legato alla cosmogonia futurista e ‘digitalizzata’ dei romanzi distopici contemporanei.

In conclusione, seppure sia sbagliato considerare il dialogo con i classici (sia del passato che viventi, come nel caso del rap astratto) una prerogativa del rap o una delle sue caratteristiche fondanti, sarebbe altrettanto scorretto negare un’attenzione alla tradizione letteraria nazionale e internazionale. Meccanismo privilegiato per questo tipo di dialogo nel tempo resta l’intertestualità che espande il potenziale semantico della canzone, coinvolge l’ascoltatore/ascoltatrice nel rapporto con la cultura di riferimento e fornisce una chiave di accesso alla poetica dell’artista.

La classificazione proposta cerca di mettere in luce le diverse modalità intertestuali impiegate dagli artisti rap che, nei casi più riusciti, sono in grado di rivitalizzare ed espandere una tradizione alta per farla diventare ‘di largo consumo’, a disposizione di un

pubblico più ampio e ricettivo a forme poetiche mutevoli. Sullo sfondo dell'evoluzione del genere brevemente tracciata all'inizio è facile notare come l'intertestualità si rilevi soprattutto nella fase matura dal rap, dagli anni 2000 in poi, ovvero quando il rap trova musicalmente un proprio campo d'azione privilegiato (ingresso della tonalità) e tematicamente una serie di elementi costitutivi fissi (autoreferenzialità, carattere formulare, sincerità, predilezione per il quotidiano).

Anche il sottogenere condiziona il tipo di riferimento che si utilizza: il rap astratto tende a un uso più complesso della risemantizzazione dei significati, il gangsta rap resta a un livello semiotico più superficiale avvalendosi con maggiore frequenza del *name dropping* o di altre tecniche che lavorano sul piano referenziale ma senza una connessione profonda con l'opera o l'autore evocato, limitandosi a un citazionismo che per quanto polifunzionale non crea una rete di significati e un reale aggancio con la tradizione letteraria.

BIBLIOGRAFIA

- Bojčenko, Andrej, Žučkova, Svetlana (2020), *Čto skryvaet russkij rep? Tematičeskoe modelirovanie tekstov russkojazyčnoj hip-hop sceny* // *Žurnal sociologii i social'noj antropologii*, 23 (2), pp. 130-165.
- Dement'ev, Il'ja (2018), *Oksimiron i Puškin: opyt intertekstual'nogo analiza al'boma "Gorogrod"* // *Literatura*, 60 (2), pp. 107-121.
- Dement'eva, Dar'ja (2021), *Poezija XX veka v tvorčestve Noize MC: k voprosu ob intertekstual'nom dialoge* // Borodič, Roman et al. (pod red.), *Tvorčestvo molodich: sbornik naučnyh rabot studentov, magistrantov, aspirantov*, Gomel', GGU, pp. 131-135.
- Denisova, Anastasia, Herasimenka, Aliaksandr (2019), *How Russian Rap on YouTube Advances Alternative Political Deliberation: Hegemony, Counter-Hegemony, and Emerging Resistant Publics* // *Social Media + Society*, April-June, pp. 1-11.
- de Paor-Evans, Adam (2018), *The Intertextuality and Translation of Fine Art and Class in Hip-Hop Culture* // *Arts*, 7 (4), pp. 1-14.
- Diveeva, Alina (2022), *Istorija, kotoraja est': tematika i pragmatika russkojazyčnogo ženskogo roka* // *Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst*, 22, pp. 281-289.
- Domanskij, Jurij (2020), *Russkij rep: načalo (Sub"ekt i avtor v pervych russkich rok-repach o repe)* // *Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst. Spec. Vypusk: Rep: filologičeskij rakurs*, pp. 55-67.
- Dud', Jurij (2022), *Noize MC: vojna i novaja žizn'* // *vDud'*, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=89UEbXg3yos&t=1s>.
- Ewell, Philip (2017), *Russian Rap in the Era of Vladimir Putin* // Helbig, Adriana, Miszczyński, Myłosz (eds.), *Hip Hop at Europe's Edge*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 45-62.
- Frolova, Evgenija (2015), *Rep kak forma social'no-političeskoj refleksii v sovremennoj rossijskoj kul'ture (2009-2013 gg.)*, Moskva, Izd. Dom Vysšej školy ekonomiki.
- Gorbačev, Aleksandr (2016), *Russija, ne rvi dušu v kloč'ja: ja takoj že, kak ty* // *Kontrapunkt*, 4, pp. 1-13.
- Jančenko, Jana (2020), *Istorija izučeniya chip-chop diskursa v zarubežnoj i otečestvennoj lingvistike* // *Mir nauki, kul'tury, obrazovanija*, 3 (82), pp. 398-400.
- Karaulov, Jurij et al. (2002), *Russian Associative Dictionary*, Moskva, AST-Astrel.

- Karpov, Dmitrij (2020), *Russkij rep i literaturnaja tradicija (Versus/Versija) // Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst. Spec. Vypusk: Rep: filologičeskij rakurs*, pp. 4-15.
- Krylova, Marija (2017), *Drevnerusskaja literatura kak istočnik dlja rep-kul'tury: analiz odnoj pesni gruppy "Kasta" // Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst*, 17, pp. 296-302.
- Kukulin, Ilya (2020), *Playing the Revolt: the Cultural Valorization of Russian Rap and Covert Change in Russian Society of the 2010s // Russian Literature*, 118, pp. 79-105.
- Kušnir, Aleksandr (2003), *100 magnitoal'bomov sovetškogo roka*, Moskva, Agraf, Kraft+.
- Liebig, Anne (2020), *No Face, No Case: Russian Hip Hop and Politics under Putinism // FORUM*, 30, pp. 2-17.
- Molokov, Kirill (2018), *Rep kak al'ternativnaja forma sovremennoj poezii // Novaja junost'*, 1, https://magazines.gorky.media/nov_yun/2018/1/rep-kak-alternativnaya-forma-sovremennoj-poezii.html.
- Roslyj, Andrej (2021), "Rasslyšat' stichotvorenje": Noize MC o svoem posvjaščeni Mandel'stamu, *Prosodia*, <https://prosodia.ru/catalog/shtudii/rasslyshat-stikhotvorenje-noize-mc-o-svoem-posvyashcheniimandelshtamu/>.
- Schruba, Manfred (2005), *Arten und Funktionen intertextueller Bezüge in den Dramen Stanisław Ignacy Witkiewicz // Zeitschrift für Slawistik*, 50 (2), pp. 161-174.
- Vandevent, John David (2024), *Russian Hip Hop and the War in Ukraine. Comparison of Performed Ideologies // Journal of Popular Music Studies*, 36 (1), pp. 124-148.
- Veličko, Nikita (2014), "Ljudei razdelili na dva lagerja": Naum Blik – o poezii, džaze, vojne i Zemfire // *Daily Afiša*, 6 nojabrja, <https://daily.afisha.ru/archive/volna/heroes/lyudey-razdelili-na-dva-lagerya-naum-blik-o-poezii-dzhaze-voyne-i-zemfire/>.
- Vilenskaja, Anna (2022), *Russkij rep nulevych. Kak eto sdelano // Otkrytyj muzykal'nyj lektorij*, <https://www.youtube.com/watch?v=Xlq6yy1DUng&t=2492s>.
- Zavališin, Andrej, Kostjurina, Nadežda (2020), *Russkaja rep-kul'tura: specifična naučnogo analiza // Žurnal integrativnyh issledovanij kul'tury*, 2 (1), pp. 60-68.

GIULIA DE FLORIO • Associate professor of Slavic Studies at the University of Parma. Translator. Member of the editorial board of the international scientific journals "Avtobiografija", "Detskie Chtenja", "Nube". Main areas of research: Russian children's literature of the 20th and 21st century, Russian *magnitizdat* and sung poetry of the second half of the 20th century, Russian rap and translation studies.

E-MAIL • giulia.deflorio@unipr.it

*Una MANO DAL GUANTO
DI PELLE SFIORÒ,
ACCENNANDO
UN SALUTO,
L'ORLO DEL CILINDRO*

17АНДЮ. DIECI MONOLOGHI SULLA RIVOLUZIONE RUSSA

Il coinvolgimento performativo nella didattica dei classici russi del '900

Simone GUAGNELLI

ABSTRACT • 17ando. *Ten Monologues on the Russian Revolution: The Use of Performance in Teaching 20th-Century Russian Classics.* This paper reflects on Russian literature teaching as a performative encounter between text, teacher, and students. Drawing on personal experience at the University of Bari, it explores how scholarship, emotional engagement, and theatrical practice can reshape literary pedagogy. It also introduces 17ando. *Ten monologues on the Russian Revolution*, an author's 2017 stage script on ten Russian poets, conceived for the centenary of the October Revolution at the crossroads of teaching, festival performance, and personal crisis.

KEYWORDS • Russian literature pedagogy; Performative pedagogy; Academic theatre; Russian poetry on stage.

*A Claudia. A Francesco.
Voi, noi, quelle sere:
e se tornassimo, un giorno?*

Vorrei prendere a prestito e parafrasare l'incipit dell'intervento a questo convegno di Damiano Rebecchini dedicato a Gogol' ("la storia di un testo inizia quando un libro incontra i propri lettori"), perché anche la storia di un corso universitario inizia quando un docente (e il syllabus che ha compilato) incontra un nuovo e specifico gruppo di studenti. Mi sembra che, col cambio di generazioni – dietro le cattedre o i banchi – questo incontro tra teoria e pratica dell'insegnamento sia sempre più vero, che la competenza e l'erudizione dei maestri (entrambe, comunque, irripetibili) debba, se possibile, miscelarsi sempre più con l'atto performativo e il coinvolgimento emozionale. Ricordo la mia prima lezione di letteratura russa con Cesare De Michelis a Tor Vergata, 1991, e la parte monografica proprio su Gogol'. Il corso si teneva nel suo ufficio, visto il numero bassissimo di frequentanti, quattro per quella prima lezione. Il professore ci accolse – un'immagine che ho ancora davanti agli occhi – circondato da autentiche torri di volumi, *di e su Gogol'*,

sulla cattedra, senza specificare ovviamente che non altrettanto sforzo di studio e lettura era richiesto a noi adepti, ma spaventandoci abbastanza, tanto che mi ritrovai unico frequentante alla lezione successiva.

Non che quella messinscena fosse stata studiata, tanto è vero che nei corsi monografici successivi non si ripeté; certo è che, anni dopo, nel febbraio 2012, facevo, con consapevole atto imitativo di quell'immagine di circa venti anni prima, il mio ingresso alla mia lezione di esordio da docente di Letteratura russa a Bari, trascinandomi una valigia (del pendolare e del prestigiatore, se non già dell'attore) che avrei poggiato e aperto in cattedra, per mostrarne gradualmente il contenuto strabordante di libri a cento paia di occhi sgranati che mi facevano tanta paura.

“E forse fu per gioco o forse per amore” direbbe Dalla, così io non so se fu per paura o bisogno di avere sempre i fari puntati su di me (il timido me che covava da sempre un desiderio di attenzione), ma quello fu l'inizio di tutta una scoperta di risorse che un docente, non solo può, ma dovrebbe affiancare allo studio e alla conoscenza della propria materia, strumenti indispensabili al coinvolgimento passionale di generazioni ormai, senza generalizzare, disabituata a un rapporto diretto con quella fonte del sapere che è la lettura, ma sempre spugne emotive e bisognose di un nutrimento culturale per altre vie sensoriali. Il docente dovrebbe farsi corpo e sangue del testo, prisma multimediale, interprete corporale, animare nella mente di chi ha di fronte il ballonzolare di Čičikov sulla *Russia-trojka*, prestare le sue corde all'urlo alle madri di Popriščin e del giovane, bello, ventiduenne Majakovskij, seguire goccia a goccia il sangue che si riversa sul pavimento dai polsi di Esenin, risvegliarsi con i postumi della sbronza sul quarantesimo gradino di un androne sconosciuto, di un'aula totalmente silenziosa.

Sono consapevole di dire cose banali e di rischiare di idealizzare un ruolo che, al contrario, a ogni riforma universitaria si ritrova sempre più burocratizzato e ridimensionato in noiose, inutili faccende. Rischio, inoltre, di dare un'immagine circense e falsa delle mie lezioni, perlopiù sobrie e a tratti sicuramente noiose, ma gli incontri a distanza di anni con ex studenti mi conferma di essere riuscito, di riuscire ogni tanto, a trasmettere un concetto di passione, anche in virtù di quelle doti performative.

Nei circa dieci anni di condivisione della cattedra di russo a Bari con Marco Caratozzolo abbiamo spesso accompagnato la fase didattica nelle aule, a serate performative ed effettivamente teatrali nei luoghi della città, coinvolgendo in prima persona gli studenti artisticamente talentuosi (in musica, danza, recitazione). Dai reading futuristi alla libreria Zaum (2 dicembre 2013, *Vedendo rubinettare i versi*) alla serata (14 maggio 2014, vi partecipò anche Andrea Gullotta) alla Taverna vecchia del maltese, che ormai non c'è più, con la sua sala teatro sotterranea e umida che tanto ricordava la *Brodjačaja sobaka* (lo spettacolo iniziò con un'ora di ritardo, tanto era l'affluenza di pubblico da gestire), senza dimenticare le trasferte al circolo Melkweg di Terlizzi (28 novembre 2014, serata dedicata allo studente Francesco Berardi, morto in un incidente stradale l'estate precedente) e al teatro Mimesis di Trani (30 maggio 2015), con la platea di studenti (non solo di russo) sempre gremita e emozionata, che passava, insieme a noi sul palco, dalla risata al pianto, celebrando un rito collettivo che sapeva sempre rinnovarsi e che ha in fondo finito per dare forma anche al Festival letterario Pagine di Russia che proprio dal 2012 la casa editrice Stilo organizza a Bari in collaborazione con la cattedra di russo. Per anni con

Marco, per avvicinare gli studenti alla bellezza di Puškin, abbiamo proposto loro di tradurre la prima strofa dell'Onegin nei molteplici dialetti pugliesi, stratagemma capace di far percepire, se non emergere, la densità solare del ritmo, delle rime e degli strati lessicali di quel testo meraviglioso. L'iniziativa si è fatta vera tenzone accademica in una delle serate performative della V edizione del Festival, svoltasi il 9 novembre 2018 all'Officina degli esordi (*Tradurre, tradire, travisare. Breve antologia della poesia russa tra i dialetti italiani*, serata dedicata alla memoria di un'altra studentessa di russo prematuramente scomparsa, Claudia Menga, che sognava di diventare traduttrice) con la partecipazione, oltre a me, Marco e Manuela Mastrangelo (che lesse alcune traduzioni di Claudia), di Semen Chanin, Giuseppina Giuliano, Giovanni Laera, Massimo Maurizio, Claudia Olivieri, Laura Piccolo e Bianca Sulpasso (l'accompagnamento musicale, come spesso avviene ancora oggi, era affidato al cantautore Liuzzi).

A conclusione di questo mio intervento, due parole sul copione da me scritto tra il 2016 e il 2017, e che qui per la prima volta viene pubblicato su invito delle tre curatrici (che ringrazio, in particolare la Oliv'e, che assistette alla prima e unica messinscena a Bari, il 7 aprile 2017 nella Chiesa Santa Teresa dei Maschi) di questo volume. A rileggere oggi quei dieci monologhi dedicati al centenario della rivoluzione di Ottobre, ritrovo chiarissime le tre fonti che li hanno ispirati: il desiderio di alzare il tasso di performatività del Festival, la coincidenza con il mio primo laboratorio teatrale presso la Compagnia Licia Lanera, l'urgenza di salvarmi dalla depressione. Nel testo ho immaginato che, a 100 anni dagli eventi storici, dieci poeti russi tornassero, in anima e corpo, sulla terra per raccontare di sé da una prospettiva estremamente aneddotica, così come spesso, da contemporanei e posteri, sono state tramandate le loro vite. La loro parola (spesso citata alla lettera) viene continuamente contaminata da quella altrui o dai miei vezzi, restituendo inizialmente sempre una miseria umana che circolarmente si salda nelle conclusioni con la loro grandezza poetica. Il testo generale è un dilettesco insieme di citazioni, divertimenti, civetterie linguistiche, travisamenti lessicali, smottamenti corporali e spaziotemporali.

Quello spettacolo del 7 aprile 2017 durò quasi tre ore, prevedendo anche momenti musicali (affidati a studenti) e letture (in russo e traduzione) di testi poetici. Mi piace fissare nei nomi e ruoli il ringraziamento per quel nutrito gruppo di interpreti ed esecutori (tra colleghi, di teatro e di università, studenti e amici). Oltre a me (che interpretavo Blok, Majakovskij Vecchio e Passante 1) c'erano Marianna Carabellese (organizzatrice del Festival), Annalisa Calice (Nadežda Mandel'stam), Marco Caratozzolo (Kručnych, Charms e Čekista), Pippo Casamassima (Osip Mandel'stam e Chlebnikov), Luisa Daniele (violino) Sergio Garofalo (Passante-ragazzo e Spettatore 2), Andrea Gullotta (Spettatore 1), Alessia Laurora (violino), Massimo Maurizio (Passante 2 e Spettatore 3), Ermelinda Nasuto (Achmatova e Cvetaeva), Giuseppe Papagni (chitarra), Davide Maria Reno (Esenin e Majakovskij Giovane), Massimo Terrusi (Gumilev), Gabriella Schino (Nora), Federica Rubino (chitarra elettrica); al reading delle poesie collaborarono anche Alessandro Cifariello, Anastasia Komarova, Elisa Morciano.

La bellezza e l'ansia della vigilia di quella rappresentazione restano impresse nello splendido [video](#) che lungo quel pomeriggio girò e montò Dominga Lussone (allora studentessa, oggi regista in rapida ascesa), durante le uniche, frettolose prove che siamo riusciti

a fare, grazie alle direttive che Ermelinda (unica attrice professionista coinvolta) diede a tutti noi.

Tra i versi che più ho amato recitare in questi anni spicca un Bene-Pasternak-Ripelino:

Ma la vecchiezza è una Roma
senza burle e senza ciance
che non prove esige dall'attore
ma una completa autentica rovina

Ne capii il senso solo quella sera. Per la complessa messinscena di Majakovskij e del suo doppio, grazie a Giuseppe Papagni, avevamo una vecchia, autentica, scarica e pesantissima pistola, che durante la recitazione, esageratamente realistica, della colluttazione ricadde violentemente sulla mia cassa toracica. Terminai il monologo e la serata con un dolore che solo l'adrenalina riuscì a domare, almeno fino alla notte, passata fra i tormenti febbricitanti di una costola incrinata che per settimane, e episodicamente per anni, ha continuato a tormentarmi.

17 АНДО
DIECI MONOLOGHI SULLA RIVOLUZIONE RUSSA

PERSONAGGI E INTERPRETI

ALEKSEJ KRUČENYCH: Marco Caratozzolo

OSIP (E NADEŽDA) MANDEL'STAM: Pippo Casamassima e Annalisa Calice

ALEKSANDR BLOK: Simone Guagnelli

NIKOLAJ GUMILEV: Massimo Terrusi

SERGEJ ESENIN: Davide Maria Reno

ANNA ACHMATOVA: Ermelinda Nasuto

VLADIMIR MAJAKOVSKIJ: Davide Maria Reno (MAJAKOVSKIJ GIOVANE), Simone Guagnelli (MAJAKOVSKIJ VECCHIO)

VELIMIR CHLEBNIKOV: Pippo Casamassima

MARINA CVETAeva: Ermelinda Nasuto

DANIIL CHARMS: Marco Caratozzolo

ALEKSEJ KRUČENYCH

[Indossa un papillon rosso e un camicione, metà falda è dentro i pantaloni, l'altra metà fuori]

Mi chiamavo Aleksej Kručenych. Sono nato a Cherson nel 1886. Chi ero? Facile. Ero il più estremo, anzi, il più selvaggio di tuuuuutti i futuristi russi. Per sbarazzarmi di voi avrei potuto dire che ero un genio, il più geniale di tutti. Non ve lo dirò. Del resto, vedrete che tutti quelli che verranno qui questa sera si sentiranno dei geni. Eravamo tutti dei fottuti geni. La parola genio non mi piace. A dire la verità, le parole in generale non mi sono mai piaciute. Cioè, mica le parole. Io le parole le amo, sarò un selvaggio ma sono soprattutto un poeta, certo che le amavo le parole. Ma a una condizione. Non si dovevano capire, non dovevano dirvi niente. Io più che le parole amo i suoni. Le parole come puri suoni. Quelle che non basta, non serve proprio, capirle con la mente. Niente si capisce con la mente.

Figuriamoci in Russia... Io infatti vado oltre. Oltre la mente. Zàum'! È una parola che ho inventato io. Ve l'ho detto che sono un genio! Il più selvaggio, il più geniale di tutti! Anzi no, non un genio. La parola genio non mi piace. Direi piuttosto che ero un Zang-Tumb-Tumb. Ecco, ero e sono un Zang-Tumb-Tumb. Il più Zang-Tumb-Tumbuista poeta russo del Novecento. La zàum' l'ho inventata io. Sì, mi ha aiutato quell'altro scemo – eremita, pidocchioso e scemo – di Chlebnikov, ma l'ho inventata io, la lingua transmentale.

Va bene, mi fate pena. Va bene, vi dico che sono semplicemente un genio, così mi capite. Ero un genio. Del resto, ho visto e ho fatto cose che voi umani... ho vinto sul sole. E poi – igrà-va-va-adù, igrà-va-va-adù – ho giocato all'inferno. Eh. E naturalmente ho vinto anche là. Del resto, giocavo con un idiota... Chlebnikov. Insomma, ero un genio rivoluzionario. Genio e rivoluzionario. Io ero la rivoluzione. Altro che 1917. Io ho rivoluzionato tutto, non mi interessava quella roba lì di quel pelato di Lenin.

Ho vinto sempre. Ho vinto sul sole. Ho vinto all'inferno. Ho vinto contro tutti. Ho vinto contro tutto.

Quasi tutto. Pensavo ormai di aver vinto anche la morte. E invece no. La vita mi ha fregato. E sono morto. Ma mica sono morto come gli altri geni che questa sera verranno davanti a voi. Loro sono stati banali. Chi è morto di sifilide, chi di insolazione, chi è affogato, chi è scomparso, chi è morto in un gulag sovietico e c'è voluto un sacco di tempo per capire in che anno fosse morto, chi è stato rinchiuso in manicomio, chi si è sparato, chi si è impiccato, chi si è tagliato le vene, chi si è tagliato le vene-e-non-contento-si-è-impiccato... Che schifo. Che banalità. Che tedio. Io sono diverso da tutti, appartengo, sì, a questa generazione che ha dissipato i suoi stessi poeti, ma io sono un genio e sono morto in modo geniale: di vecchiaia. Niente vodka, piuttosto sono morto di tedio. E io odiavo la noia.

Mi chiamavo Aleksej Kručnych. Ero il più estremo, anzi, il più selvaggio di tutti i futuristi russi. Sono nato a Cherson nel 1886 e sono morto a Mosca nel 1968. A 82 anni. Di vecchiaia.

OSIP MANDEL'STAM

[È seduto a terra, sulle spalle ha poggiato un vecchio e logoro cappotto. Non parla mai. Accanto a lui, seduta su una sedia, sua moglie Nadežda che è l'unica a parlare; lo fa con un marcato accento meridionale italiano. Da qui l'accento tronco su Puškin]

Mi chiamavo Nadežda Chàzina, maritata Mandel'stàm. Nadežda. Speranza. Non lasciatela mai, la speranza. La speranza fa vivere la memoria. La memoria fa vivere i poeti. Non ho scritto poesie. Ho scritto memorie. Su di lui. Mio marito. Osja. Osip Mandel'stàm. Osja-amore-mio... Mio marito era un poeta. Non sto a dire che fosse il più grande. Non lo era. Più grande di lui c'era stato infatti Puškin. Nell'Ottocento! Ma nel Novecento?! Ecco,

Osja, Osja-amore-mio, è stato il Puškìn del Novecento. Due gocce d'acqua. Uno nell'Ottocento, l'altro nel Novecento. Ma uguali uguali. Brutti uguali. Guardatelo! Un mostro. Ma che importa. Io sono la speranza. Lo amavo. Lo amavo tanto, Osja-amore-mio. L'ho sempre amato. Lo amo ancora. Lui è stato il cantore della Pietroburgo morente spazzata via dalla rivoluzione. Pure il nome avrebbero cambiato. Pietroburgo, Pietrogrado, Leningrado... Lenin. Quello della rivoluzione. Rivoluzione. Che follia. Mio marito non pensava alla rivoluzione. Era un poeta. Era più che un poeta: era un architetto!!! Per lui la parola era il mattone con cui costruire edifici poetici. Era un sognatore, mio marito. Brutto, sfigatello, ma un sognatore. Un poeta tanto sensibile. Troppo. Un po' macabro forse. Sempre a tirarsela, la rognà. E quella, la rognà non vede l'ora di essere tirata. Che poi non è vero. Era un burlone, Osja-amore-mio. Proprio come Puškìn. Le risate che mi faceva fare. Già a vederlo, dico. Già a ridere. Che ridere... Le stesse risate e lo stesso coraggio di Puškìn. Ve lo ricordate che coraggio, il basettone, quella scimmia di Puškìn? Che coraggio! Era il dicembre del 1825. La madre di tutte le rivoluzioni russe. Puškìn non partecipò. Non poteva, era esiliato il poverino. Ma i decabristi, i rivoluzionari, erano tutti amici suoi. E dopo che lo zar, Nicola I, li aveva fatti fucilare tutti, o spediti in Siberia, uno a uno i decabristi, lo zar convocò Puškìn e gli chiese, sfidandolo: "senti un po', tu. Va bene che ti avevo esiliato. Ma se non ti avessi esiliato, tu, ascoltami bene prima di rispondere, tu che avresti fatto, avresti partecipato o NON avresti partecipato alla rivoluzione del dicembre 1825?". E Puškìn, le risate... Puškìn disse sì. Ahahahah. Capito che carattere indomito? Sì! Allo zar! Le risate. Con Puškìn si facevano sempre tante risate. Gli altri. Le risate che si facevano gli altri, i pettegolezzi che facevano sulla moglie di Puškìn. Le risate quando arrivavano le lettere anonime con scritto: CORNUTO! Ahahah... Ma Puškìn non rideva. Quella storia di sua moglie e di quel francese proprio non gli andava giù. E lo sfidò a duello, il francese. E morì, Puškìn. In duello col francese. Nel 1836. Le risate. Le risate che mi faceva fare mio marito. Osja-amore-mio. Le risate quando scrisse quei versi su Stalin. Osja, Osja-amore-mio, com'è che l'hai chiamato? [*Mandel'stam fa un gesto sconsolato, come se non ricordasse. Lei qui è quasi dispiaciuta che lui non ricordi, come se lo compatisse*]. E no, poverino, Osja-amore-mio non si ricorda. Lo chiamò montanaro del Cremlino. E mica solo questo, sentite qua:

"Ogni morte è una fragola per la bocca di lui, osseta dalle larghe spalle".

Che forte. Che risate. Che coraggio.

"Ogni morte è una fragola per la bocca di lui, osseta dalle larghe spalle".

Ahahaha. Una fragola... per la bocca di Stalin... Pure la tua, Osja, pure la tua morte fu una fragola per la sua bocca. Ti vennero a prendere di notte, ricordi Osja? [*Mandel'stam fa di nuovo di no con la testa*] Eh, no, eh già, Osja-amore-mio non ricorda un cazzo, devo ricordare tutto io! Lo vennero a prendere di notte e lo portarono chissà dove per anni. Campi di concentramento. Gulag. Entrava e usciva. Usciva e entrava. E io? Io a ricordare.

Li ho imparati a memoria. Tutti. I versi di Osja-amore-mio li ho imparati tutti a memoria, prima che venissero bruciati i suoi manoscritti. I manoscritti non bruciano... E certo. Se ci sono io, a mandarli tutti a memoria, non bruciano no. I manoscritti. Che risate... [pausa]

Che fatica.

Mi chiamavo Nadežda Chàzina. Sono sua moglie. Lo portarono via una notte e ci sono voluti anni prima di sapere che fosse morto nel 1938, in un campo di transito a Vladivostok. Io da quella notte ho imparato a memoria tutti i suoi versi. Di lui e della sua poesia, sono io, la memoria.

ALEKSANDR BLOK

[Parla con un marcato accento fiorentino]

Mi chiamavo Aleksandr Blok e, 'un so se ve l'han già detto, ma son stato il più grande poeta russo del Novecento. 'Un c'è storia. Lo dicono tutti. 'Un ci son proprio storie. Anzi, la storia l'è una [con la mano fa per indicare l'uno, ma si aprono tre dita, le guarda]. E l'è trina! Perché nella storia ci son stati soltanto tre grandi poeti: un italiano, un tedesco e un russo. Che lo so che detta così sembra una bischerata, mentre a me mi garba parlarvi della cosa più seria di tutte: la poesia. Del resto, la vita non l'è forse tutto un ossimoro, un contrasto, un alternarsi di alto e basso, di ordine e caos, di luce e buio, di commedia e tragedia? 'Ulla è casuale. Quello che accade qui, anche stasera, non l'è che il riflesso di quello che là... nell'ultraterreno sta accadendo. Io sono un teurgo. Sono un poeta simbolista ma sono soprattutto un teurgo. Poeta e teurgo. E di poeti teurghi nella storia ce ne sono stati solamente tre: un italiano, un tedesco... e un russo: Aleksandr Aleksandrovič Blok, che sarei io. Per noi tre la femmina l'è proprio gentile, un essere angelicato. I versi sulla Bellissima dama. Li ho scritti io, proprio, io. Capolavoro! Lo dicono tutti. E questa dama è lei: Amore! Io l'ho sposato Amore. Ma mica fo' per dire. La si chiamava proprio così la mi' moglie: Ljubov', Amore. L'ho sposata solo per quello la mi' moglie... quella grandissima pu... pu... pu...

Pu l'è il simbolo del plutonio. Lo san tutti. La tavola periodica degli elementi. L'ha inventata Mendeleev, il mi' socero, il babbo di Ljubov', Amore, che l'era sì un'attricetta da quattro fiorini, ma la si chiamava Amore e l'era la figliola d'intellettuali proprio come me. Gli intellettuali. Gli intellettuali russi. Ma da quanti decenni era che non facevan che parlare della rivoluzione? La invocavano... la progettavano... la costruivano... C'avevano provato nel 1905? C'avevano riprovato nel febbraio del 1917? E prova oggi, prova domani, alla fine sai che c'è? L'è venuta da sola, la rivoluzione. La rivoluzione d'ottobre. Che poi in che mese è avvenuta la rivoluzione d'ottobre?

A novembre! E già da lì uno lo doveva capire che c'era qualcosa che non andava, che proprio non tornava...

La rivoluzione. Tutti che l'invocavano. Io no. Io la sentivo. Sentivo la musica, il ritmo della rivoluzione. E infatti anche se non la 'nvocavo, io la rivoluzione l'ho accolta. E l'ho cantata, l'ho descritta. *I Dodici*. Ca-po-la-vo-ro! Lo dicono tutti! *I Dodici*! L'ho scritto io. Dodici, mica un numero a caso. 'Ulla è casuale. *I Dodici*. Dodici guardie rosse che marciano, dodici bolscevichi, dodici banditi, dodici rivoluzionari... Visti da qui... Ma visti da lì? [col dito indica in alto] Eh?! Dodici apostoli. Eh! E infatti chi c'è davanti a loro, eh!?, chi c'è che marcia davanti a loro brandendo la bandiera rossa? Dai che lo avete capito... No?! Ma Gesù Cristo, chi altri?! Dai, cristo!, Gesù Cristo! Per noi russi Christòs. E chi c'è alla fine, dietro a tutti, chi c'è, eh?! Un cane! Il cane l'è un simbolo. Ora 'un sto a dirvi di cosa, ché 'un c'ho tempo, ma il cane l'è un simbolo. Un cane. Per noi russi pës. *Pës-Christòs*, *Christòs-pës*, capito come? Sono simbolista, sento rime, sento suoni, sento la musica della rivoluzione... La sento ancora. Sono un poeta. Sono un poeta puro, purissimo. Puro cigno, mi definì l'Achmatova, il giorno dei miei funerali. Già... sono morto. Nell'agosto del 1921. Di cosa? Mah... 'un s'è mai capito. Così... Malattia... Fulminante. Che malattia? Mah... 'un s'è mai capito... Se ne dicono tante... Ljubov', amore. Teurgo. Poeta. Puro cigno... la femmina angelicataaaaa. Sì. Ma io l'ero un 'omo. L'ero pure bello, tutto ricciolino! Ma chi l'ha mai sfiorata, Ljubov'! E come facevo, steppa bucaiola? La femmina angelicata?! Mi capite, no? E dunque dicono che io, puro cigno, andassi a pu... a pu... a pu... SÌ!!! A puttane! Andavo a puttane! Del resto, la vita non l'è tutta un ossimoro, un contrasto, un alternarsi di alto e basso, di ordine e caos, di luce e buio, di commedia e tragedia? E anche di femmine angelicate e pu... E purtroppo sono morto. Di sifilide. [cambio di registro]

Mi chiamavo Aleksandr Blok e sono stato il più grande poeta russo del Novecento. Sulla mia vita e sulla mia morte resta più di qualche punto oscuro ma in fondo non importa. Chiare e luminose resteranno per sempre loro, le mie poesie.

NIKOLAJ GUMILEV

[È in abbigliamento militare, i pugni ai fianchi, nel parlare cita e, in alcuni casi, imita Mussolini. Dalle sue parole emergono anche quelle famose di Aldo Moro al tempo del suo rapimento. In scena c'è un tavolino, sul quale sono poggiati un frustino e dei quanti da fantino]

Combattenti di terra, di mare, dell'aria. Camicie nere della rivoluzione e delle legioni. Uomini e donne di Bari, di Uniba e del Regno di Alberobello. Ascoltate! Un'ora, segnata dal destino, batte nel cielo della nostra patria. L'ora delle decisioni irrevocabili. Mi chiamavo Nikolaj Gumilev, e la dichiarazione di guerra l'ho già consegnata agli ambasciatori di Lecce e Gallipoli. Scendo in campo contro le democrazie plutocratiche e reazionarie

del Salento che, in ogni tempo, hanno ostacolato la marcia e spesso insidiato l'esistenza medesima del popolo pugliese. È infatti l'aratro che traccia il solco, ma è la penna che lo difende. La mia penna di poeta. Sono passati appena cento anni dalla sedicente rivoluzione bolscevica e io sono qui, di nuovo per fermarla. Non importa se ancora una volta sarà versato il mio sangue. Io resterò come un punto irrinunciabile di contestazione. E il mio sangue ricadrà su di loro. Molto è il lavoro, occorre fare in tempo. Non mi pento di nulla della mia vita. Né dei viaggi, né dell'amore. L'amore. *[Qui riprende a imitare Mussolini]* La dichiarazione di matrimonio la consegnai ad Anna una prima volta nella primavera del 1907. Lei, povera femmina, non sentendosi alla mia altezza, la RI-fiutò. Allora, la dichiarazione di matrimonio la RI-consegnai a Donna Anna, una seconda volta, nell'estate del 1908. Lei, meschinella, non sentendosi alla mia altezza, la RI-RI-fiutò. Allora, la dichiarazione di matrimonio la RI-RI-consegnai ad Annina, una terza volta, nell'autunno del 1908. Lei, santa donna, non sentendosi alla mia altezza, la RI-RI-RI-fiutò. Allora, la dichiarazione di matrimonio la RI-RI-RI-consegnai a Nannarella, una quarta volta, nell'inverno del 1909. Lei, imbarazzatissima, non sentendosi alla mia altezza, la RI-RI-RI-RI-fiutò. A quel punto, l'ultimatum di Matrimonio a quella stronza lo consegnai nel 1910. Quella santissima donna, abbagliata dalla mia bellezza e dal mio fascino, accettò subito.

Mai amore fu più autentico e selvaggio. Ma l'uomo, si sa, è cacciatore e io presi a viaggiare, mi spinsi sempre più lontano, fino all'Africa plutocratica. Conquistai l'Abissinia e introdussi l'esotismo nella poesia russa. Altro che simbolismo: zanne, criniere, artigli e colli. Prima di me nessuno aveva mai descritto in versi leoni, cocodrilli, zebre e giraffe. Ma i leoni non mi limitavo a descriverli, infatti io sempre tornavo ai miei doveri di marito e di patriota. E tra un ritorno e l'altro nacque lui, tutto suo padre. Mio figlio Lev, leone. Sono certo che abbia avuto un'esistenza libera in una patria libera, nonostante la mia morte.

Sì, una volta sono morto. Anch'io, come quel simbolista di Blok, nell'agosto del 1921. Ma io mica di sifilide, eh! Seh! Io, infatti, già allora, lo indossavo *[si guarda la mano col guanto]*, il guanto. Ero un cavaliere, un eroe, ma mica ero un coglione.

Poi partecipai a una congiura contro il potere sovietico. E la dichiarazione di fucilazione mi fu consegnata nell'agosto del 1921. *[si mette la mano col guanto sul petto e fa una smorfia di dolore. Cambio di registro. Smette di parlare come Mussolini]*

Mi chiamavo Nikolaj Gumilev. Io e Anna divorziammo nel 1918. Lei fu un'esule interna per il resto della vita, lei e la sua musa dissidente.

Mio figlio Lev fu considerato figlio di un nemico del popolo e fu incarcerato ripetutamente. Ma io non mi pento di niente. Vado fiero della mia povera patria, del mio amore per Anna, dei miei viaggi in Africa, del mio leoncino Lev. E soprattutto sono orgoglioso dei miei versi.

[Prende la spada ed esce di scena]

SERGEJ ESENIN

[È vestito in frac ma calza degli stivali da contadino. In scena ha una bottiglia di latte, nel panciotto nasconde una bottiglia di vodka. Ogni tanto fa una strana serie di gesti rapidi: la mano destra va verso il polso della sinistra, come se ne tagliasse le vene, ma il movimento prosegue come se scrivesse nell'aria, per poi dirigersi verso il collo, stringerlo, per essere subito dopo fermato dalla mano sinistra e ricondotta al posto; a quel punto la mano destra risale verso il taschino interno della giacca, estrae una bottiglietta di vodka e la porta alla bocca per bere un sorso]

Mi chiamavo Sergej Esenin e, amico mio, voglio dirti qualcosa che ti tocchi. Sono figlio di un contadino e nacqui tra i canti su un manto erboso. L'infanzia... – *[canticchia]* “Son malato d'infanzia e di ricordi...” – trascorse tra i campi e le steppe. Sono cresciuto affidato al nonno e alla nonna. La nonna era religiosa, mi trascinava tutto il giorno in giro per i monasteri. Due palle... Ero rissoso. Crebbi monello e disubbidiente. Ero un poeta contadino. E un malandrino, lo confesso. Amico mio, non a tutti è dato di cadere, come una mela, sul grugno di una vacca. *Laudate vaccam!* Quegli idioti di operai volevano innalzare un monumento a Marx, mentre noi contadini volevamo erigerlo alla mucca. Bevete latte di mucca! *[indica il latte con entrambe le mani aperte, palmi in su]* Amico mio, guarda che perfezione. Chi beve latte campa cent'anni *[fa il gesto descritto nelle indicazioni di scena e prende un sorso di vodka nascosta nel gilet]*. Che bella la campagna! La vasta, immobile campagna russa: betulle, betulle, betulle, betulle, betulle ovunque... E mucche. In sella a una mucca, amico mio, arrivai a Pietroburgo. E divenni il primo tra i poeti del Paese. Ma sopravvisse in me la frenesia di un vecchio mariuolo di campagna e ad ogni insegna di macelleria alla vacca m'inchinavo mia compagna *[fa il gesto descritto nelle indicazioni di scena e prende un sorso di vodka nascosta nel gilet]*. E davanti a una macelleria incontrai LUI *[Guarda ispirato verso l'alto]*, Vladimir Vladimirovič! No, chi cazzo è Putin?! Majakovskij!!! Il tamburino della rivoluzione *[con le mani imita irrisorio il gesto di suonare un tamburo]*. Un uomo nero, nero, nero, un uomo nero che si sedeva sul mio letto, un uomo nero che non mi lasciava dormire per tutta la notte. Le botte che ci siamo dati, io e Majakovskij. Sempre a far risse. Era pieno di donne, sì, Majakovskij, ma beveva troppa vodka *[fa un gesto con indice e pollice aperto, agitandoli verso il pube]*. Io bevevo solo latte *[sorride]*. Di mucca. *[Indica di nuovo il latte, poi fa il gesto descritto nelle indicazioni di scena e prende un sorso di vodka nascosta nel gilet]*. Lui sempre a camminare bello, ventiduenne. E io giù botte. Ma in fondo ci volevamo bene, io e Majakovskij. Tutte le anime maldestre sono note per la loro infelicità, amico mio. Amico mio, sono molto, molto malato. Io stesso non so da dove mi venga questo male. Se sia il vento che sibila sul campo vuoto e deserto, forse, come a settembre al boschetto, è l'alc.. *[fa per andare verso la tasca con la mano ma si ferma. Sorride]*... è il latte che sgretola il cervello. *[Pausa, si passa la mano sul volto]* Un giorno incontrai lei. Ero elegante e per giunta poeta. Avevo forza piccola ma audace e una certa donna, che aveva quarant'anni e passa, io la chiamavo la mia amata. Lei. Dora! Che gran vacca! *[guarda di nuovo il latte*

e sorride per un istante]. Mai innamorarsi, amico mio, di una ballerina. Non guardare i suoi polsi e la seta che le scende dalle spalle. Ho cercato in questa donna la felicità ma per caso ho trovato la rovina. Io non sapevo che l'amore è contagio, non sapevo che l'amore è peste. Lei si è avvicinata con sguardo ammaliatore ed ha fatto uscire di testa il malandrino [*fa il gesto descritto nelle indicazioni di scena e prende un sorso di vodka nascosta nel gilet*]. Ho bevuto troppo latte. Devo pisciare, contro il disco della luna.

Mi chiamavo Sergej Esenin. Poeta contadino. Se lo avessi saputo prima... bisogna strappare la gioia ai giorni futuri. In questa vita non è difficile morire. Vivere è di gran lunga più difficile.

Arrivederci, amici miei, arrivederci.

[*Prende il latte ed esce di scena*]

ANNA ACHMATOVA

[*La scena è la stessa di Gumilev, ma è rimasto solo il guanto sinistro da fantino. Nel monologo dell'Achmatova riecheggia la poesia, a lei dedicata, di Blok "La bellezza è terribile", vi diranno, e il suo abbigliamento – scialle, acconciatura raccolta, rosa tra i capelli – è lo stesso della poesia*]

Mi chiamavo Anna Achmatova e di me vi avranno detto tante cose. Troppe. Vi avranno detto che ero bella. E in effetti... in confronto a quella cozza pelosa della Cvetaeva ero proprio bellina. Ma sicuramente vi avranno detto che ero bella perché terribile. E terribile perché ho avuto tanti uomini. Ma che colpa ho io se ho avuto tanti uomini? [*nota il tavolino con il frustino ed il guanto*]. Vedo che è passato Nicola [*Prende il guanto*], il solito distratto... [*indossa il guanto (sinistro) nella mano destra; il guanto ovviamente resta a metà*] Eh, Nicola, fece una fatica bestia a conquistarmi. Nicola era un cesso ma alla fine io mi concessi ritenendolo uomo d'ardore, d'azione, insomma di sostanza. E invece... le notti che abbiamo passato a giocare agli animaletti e ai soldatini... Si eccitava solo così. Che poi dire che si eccitava è un'esagerazione... gli affiorava una specie di cerchio di luce gialla intorno agli occhi e diceva "giochiamo che tu sei la mia rinoceronta e io il tuo leone?". C'aveva la sessualità promiscua e confusa, Nicola. Ma va detto che a letto era un leone, un vero leone. Già: dieci secondi di amplesso e poi di nuovo a giocare con gli animaletti e i soldatini. E niente, come si "dice la voglia svanì, il figlio rimase". Divorziammo, poi lo fucilarono. Che colpa ho io se lo fucilarono?

Poco dopo sposai Vladimiro. Che fascino Vladimiro. Un professore. Che cultura. Dopo un uomo tutto d'azione, mi ci voleva proprio un uomo di pensiero. Già, Vladimiro, grandissimo assiriologo. Uno studioso di civiltà mesopotamiche, di cose antiche insomma. E, infatti, per questa sua passione, lì in mezzo mi ci vennero le ragnatele... Divorziammo e poi morì di tubercolosi, Vladimiro. Che colpa ho io se morì di tubercolosi?

Comunque, non c'era tempo né animo da perdere e mi sposai per la terza volta. Di nuovo un Nicola. Nicola II. Detto l'ultimo. Uno storico dell'arte finalmente. Riempì la casa di oggetti d'arte di ogni tipo e non faceva che spolverarli. E, a onor del vero, devo dire che ogni tanto qualche spolveratina la dava pure a me... Ma il piacere durò poco. Presero ad arrestarlo continuamente e presero ad arrestare continuamente anche mio figlio Lev, il figlio di Nicola I. Nicola II morì in un gulag sovietico. Che colpa ho io se morì in un gulag?

Io non ho colpe. Diciamo che al massimo portavo sfiga... Del resto la mia famiglia e la rivoluzione non è che siano mai andate molto d'accordo.

[Si scioglie i capelli, lascia cadere la rosa a terra, sposta lo scialle poggiato dietro sulle braccia e lo porta in avanti, tenendolo come fosse una coperta tra le braccia]

Vi avranno poi sicuramente detto che invece ero bella perché semplice. Semplice perché "ho appreso a vivere semplice e saggia, a guardare il cielo, a pregare Iddio e a vagare a lungo innanzi sera per fiaccare un'inutile angoscia". E ci credo, con tutte le tragedie che mi rifilava quella suora e puttana della vita che altro potevo fare? I mariti nella tomba, il figlio nel carcere, pregate per me.

Mi chiamavo Anna Achmatova e la bellezza sarà pure terribile e semplice ma io no. Io non ero così terribile da uccidere con semplicità, né così semplice da non sapere come la vita sia terribile.

[Esce e porta via il frustino]

VLADIMIR MAJAKOVSKIJ

[I Majakovskij in scena sono due: Majakovskij Giovane e Majakovskij Vecchio. Questo sdoppiamento rappresenta la realizzazione sulla scena della metafora di Lunačarskij, ricordata da Serena Vitale nel Defunto odiava i pettegolezzi: "Majakovskij aveva un doppio, è stata questa la sua disgrazia". Entrambi indossano un gilet catarifrangente giallo, per il resto sono identici nel vestire e nelle movenze. Il Vecchio ha in più una pistola nei pantaloni. La parola del doppio Majakovskij è spesso contaminata da testi eterogenei, procedimento del resto spesso usato nella stesura di tutti i dieci monologhi. Oltre ai due Majakovskij sono presenti altri personaggi: Nora, Čekista, Spettatore 1, Spettatore 2, Spettatore 3]

MAJAKOVSKIJ GIOVANE: Quel giorno tutta, dai pettinini ai piedi, ti portavo con me, come un attore in provincia un dramma di Shakespeare, e ti sapevo a memoria, vagavo per la città, ti ripassavo.

Come suol dirsi, l'incidente è chiuso: la barca dell'amore si è spezzata contro la vita quotidiana. Tra me e te i conti tornano. Inutile fare l'elenco dei dolori, guai e torti reciproci.

Guarda che silenzio regna sul mondo. La notte ha rivestito il cielo del suo tributo di stelle. In ore come questa ti alzi e parli ai secoli, alla storia e al creato. Il mare retrocede, il mare va a dormire. *[Nora si alza dalla platea e comincia ad andare verso il palco. I due Majakovskij cominciano a seguirla con lo sguardo, il Giovane avanti, il Vecchio dietro. Majakovskij Giovane è progressivamente più esitante nella recitazione].*

Come suol dirsi, l'incidente è chiuso. La barca dell'amore si è spezzata contro la vita quotidiana. Abbiamo saldato i conti. E non serve a nulla l'elenco dei dolori, guaaa... *[Majakovskij Giovane e Vecchio (che continua a imitare in tutto il Giovane) guaiscono come un cucciolo di cane]... aaaaaa.*

[Nora si allontana lentamente dai Majakovskij senza guardarli, attraversando il palco, entrambi i Majakovskij la seguono con la testa, guaiscono ancora. Poi, prendono a seguirla, uno dietro l'altro, a quattro zampe. Continueranno a guaire fino a che Nora non sarà arrivata a una sedia e si sarà messa seduta. Majakovskij Giovane annusa i piedi di Nora, mentre Vecchio, sempre dietro, quelli del Giovane. A questo punto la scena deve essere recitata con la mimica esagerata tipica dei film muti. Anche la musica che parte, ricorda il sonoro delle pellicole mute. Entra il Čekista, con un soprabito, non deve essere centrale ma defilato, non dice nulla, ma ha il comportamento di una spia, ogni tanto unisce le dita, osservando, formando una specie di pistola, come se prendesse la mira, ma deve essere solo un accenno, senza esagerare. La scena da film muto contempla: che il Giovane prenda le mani di Nora (il Vecchio le giungerà sopra il sedere del Giovane). Lei lo guarderà e poi si divincherà. Il Giovane tornerà a implorarla con le mani giunte (idem il Vecchio) dietro. Nora si metterà il dorso di una mano sulla fronte, come in un tipico film muto, simulando esitazione e sofferenza. Il Giovane le abbraccerà le gambe (e il Vecchio abbraccerà quelle del Giovane). Lei cercherà di liberarsi. Simuleranno di parlare, come se lui continuasse a pregarla e lei, pur esitando, lo respingesse. A un certo punto Nora si libererà con forza e spingendo il Giovane che finirà contro il Vecchio. I due Majakovskij finiscono uno sull'altro e solo a questo punto si riconoscono reciprocamente il ruolo del rivale in amore. Il Vecchio tira fuori la pistola. Comincia una colluttazione tra i due. Nora si spaventa, simula terrore sempre con la solita mimica da film muto e fa per andarsene. Anche il Čekista comincia a prendere più decisamente la mira contro i due con le dita. Si interrompe la musica. Parte uno sparo. Nora esce gridando. Il Čekista esce in modo furtivo. I due Majakovskij restano a terra, entrambi morti. Dopo alcuni secondi, il Vecchio si alza e va al centro, di fronte al pubblico. Il Giovane resta a terra]

MAJAKOVSKIJ VECCHIO: Egregi compagni posteri! Frugando nella merda impietrata dei vostri giorni, studiandone le tenebre, forse avrete chiesto anche di me. E forse uno dei vostri scienziati, schivando con l'erudizione lo sciame di domande, vi avrà spiegato che sì, c'era un cantore dell'acqua bollita...

Mi chiamo Majakovskij, compagni, il compagno Majakovskij. E non sono mai morto. Majakovskij visse, Majakovskij è vivo, Majakovskij vivrà. Io, come voi, ho l'eternità di scorta. Ormai sono libero da amori e manifesti.

Il defunto... [*indica il Giovane a terra*] ...odiava i pettegolezzi. Io...

SPETTATORE 1: Tacete, Majakovskij, siete un uomo finito!

SPETTATORE 2: Vergognatevi, compagno, vi siete trasformato in gazzettiere!

SPETTATORE 1: Siete falso, compagno! È più di un secolo, ormai, che imitate voi stesso!! Avete detto che fra i georgiani vi sentite georgiano e russo fra i russi. Chi vi sentireste di essere, dunque, tra i cretini?

MAJAKOVSKIJ VECCHIO: Non saprei, mi ci trovo per la prima volta! [*Pausa*] Io...

SPETTATORE 3: [*sale sul palco e va a ridosso di Majakovskij Vecchio*] Basta! Compagno, non è giusto!

Un poeta di genio e trattate così male il pubblico... Vi ritenete un poeta proletario e non fate che scrivere "io", "io", "io". Siete morto! E lo sapete bene che dal sublime al ridicolo non c'è che un passo!

MAJAKOVSKIJ VECCHIO: [*prima misurando con lo sguardo la distanza con Spettatore 3*] Anche meno, credo... [*Spettatore 3 rimane interdetto, immobile, come fulminato. Majakovskij Vecchio lo annusa, poi si gira verso il pubblico e dice*] Strano... Il morto sarei io, ma a puzzare è lui. [*Spettatore 3 fa una smorfia di riprovazione e se ne va contrariato dietro le quinte. Majakovskij Vecchio si rivolge al pubblico*]. Io vedo venire attraverso le montagne del tempo qualcuno che nessun altro vede. Dove l'occhio degli uomini frana monco, là, alla testa di orde affamate, con la corona di spine delle rivoluzioni di nuovo s'avanza l'anno sedici. Io, dileggiato dall'odierna generazione come un lungo aneddoto scabroso...

SPETTATORE 1: Siete malato!

SPETTATORE 2: Sifilitico!

SPETTATORE 1: Impotente!

SPETTATORE 2: Borghese!

MAJAKOVSKIJ VECCHIO: Compagni, vi prego!

SPETTATORE 1: Vergognatevi! Andare con una che avrebbe potuto essere vostra figlia!

MAJAKOVSKIJ VECCHIO: Compagni, voi non mi capite. Compagno paese, tu non mi capisci ancora!

SPETTATORE 2: Compagno un cazzo! E voi sareste il tamburino, il tribuno della rivoluzione?

SPETTATORE 1: Gli operai non capiscono la vostra poesia! Poesia? Una porcheria, spezzettata come tanti sputi. Una schifezza!

SPETTATORE 2: Uccidetevi!

SPETTATORE 1: Uccidetevi!

SPETTATORE 1 e SPETTATORE 2: Uccidetevi!

[Majakovskij Vecchio guarda il Giovane, va verso di lui. Lo accarezza sulla testa. Prende la pistola e si spara al cuore. Cade accanto al Giovane. Dopo pochi secondi, si alza Majakovskij Giovane e va verso il centro del palco]

MAJAKOVSKIJ GIOVANE: Mi chiamavo Volodja. Vladimir Majakovskij. *[Majakovskij Vecchio comincia a sollevarsi, rimanendo seduto per un secondo, poi comincia a gattonare verso il Giovane]* Me ne sono andato, come suol dirsi, all'altro mondo. Il vuoto... Volo, fendendo le stelle. Senza un acconto, senza libagioni.

Sobrietà. Ora, per sempre, la lingua è chiusa tra i denti. È inopportuno, e penoso coltivare i misteri. Il mio nome nei fazzolettini è moccicato. Chiunque sbava la mia parola e canticchia: "O amico mio, né un motto né un so-o-o-spir". *[Majakovskij Vecchio si solleva, spinge il Giovane che cade]*

MAJAKOVSKIJ VECCHIO: Eh! Potersi qui levare, tonante attaccabrighe: "Non vi permetto di cincischiare i miei versi!". Poterli assordare con un fischio a tre dita contro la nonna e Dio, la madre, l'anima! Perché si disperda l'inetta marmaglia, gonfiando come vele un nuvolo di giacche. *[Majakovskij Giovane, che poco prima si è sollevato, spinge il Vecchio che cade]*

MAJAKOVSKIJ GIOVANE: La predestinata separazione aveva promesso un incontro più in là. Arrivederci, amico mio, senza un saluto di mano o di parole. Non esser triste e niente ciglia affrante. In questa vita morire non è nuovo, ma così nuovo non è neppure vivere *[Majakovskij Vecchio si alza e si pone fianco a fianco al Giovane]* Voglio essere capito dal mio paese, ma se non sarò capito, che fare? Attraverserò l'universo in disparte, come una pioggia obliqua d'estate.

Compagno scienziato del futuro, resuscitami! Resuscitaci! Non fosse perché da poeta ti aspettavo, ripudiando le quotidiane inezie. Resuscitaci! Dacci un cuore. E sangue fino alle vene più sottili. Resuscitami! Voglio la vita non vissuta.

[Majakovskij Vecchio fa un cenno al Giovane, lo prende per un braccio, muove la testa come a dire di lasciar perdere. Lo prende sottobraccio. Si girano ed escono lentamente]

VELIMIR CHLEBNIKOV

[Appare in scena già sdraiato a terra, dormiente su un cuscino. Intorno a lui la scena: sei vecchie 'alla Charms', danzano liberamente seguendo la musica onirica. Alla fine, Chlebnikov si risveglia. Indossa un camice da matto, ha le mani e i piedi legati. Lentamente, dopo essersi svegliato, si libera dai ceppi. Si infila un paio di ali. In testa mette un lungo imbuto rovesciato con due lacci all'estremità e lo fissa in testa. Si siede a un tavolo dove c'è carta e penna, scrive. Toglie la federa del cuscino (imbottito di carte), accartoccia il foglio e lo infila nella federa. Le vecchie escono. Chlebnikov solleva un piede lungo la gamba come un fenicottero, guardando con la testa all'insù. La musica si interrompe. Resta così, immobile qualche secondo, accenna un volo ma non lo compie, torna con entrambi i piedi a terra e inizia il monologo. Il testo mescola ed esaspera affermazioni e poesie dello stesso Chlebnikov, parti della canzone Confessioni di Alonso Chisciano di Ivano Fossati, qualcosa di De André, Majakovskij, altri. Nonostante la follia del discorso, Chlebnikov parla con calma, è privo del fervore di Kručenyč, alterna periodi più veloci e meno veloci, ma sempre mantenendo la sua imperturbabile pacatezza]

Eccetera eccetera...

Mi chiamavano Chlebnikov, ma io sono il Re del Tempo Velimir I, Presidente del Globo Terrestre. Fui il Sacerdote dei fiori, la goccia di brina che luccica sullo stelo della santità. Fui il pastore errante dell'Asia, occhicèrulo stregone dai mille connotati, fui il falco affalcato sulla Cinaglia cinese, il cantore di margo-rusalke scivolante nel fiume a primavera, fui il fuènte fuòre di fuini fufù [pausa] eccetera eccetera.

Fui partorito da una stella, parlo la lingua degli astri, dei campi incolti e dei fiumi in piena. [sussurrando] Sussurro ai cavalli.

Sono uno Zarathustra trichecoforme, il Pierrot sulle croci, il viandante che ha visto le lacrime sugli occhi degli ex defunti, ho visto lampioni prendere uno spritz sul porto di Trani, ho visto Nina volare, ho visto navi da combattimento in fiamme al largo dei bastioni di Polignano... eccetera eccetera.

Mi hanno rinchiuso qui dentro e non so il perché. Mi hanno accompagnato fuori dai confini di quello che è reale. E tutto il teatro con me [indica tutto il pubblico con le due braccia aperte]. Mi porto dietro latta, legni, l'antico arsenale, carambole di fantasmi io conservo, conservo pezzi di temporale, le chiacchiere sul mercato, che vergogna, che spavento, la normalità eterna... eccetera eccetera.

Io sono l'assente, ho creato il passato e ho indovinato il futuro. L'ho predetto dai fondi del caffè sparsi sul tappeto del cielo. Ho cospirato con le galassie, ho partecipato a battute di pesca tra costellazioni sconosciute ed è lì che l'ho vista, sdraiata tra i numeri, lei: la

femmina-rivoluzione. La data era scritta con luccicanti pokemon-operaie: 1916... Per un pelo... [*si toglie qualcosa sulla lingua*] ...un pelo di Pika... eccetera eccetera.

E come ci state, voi, in questo manicomio? Vi manca l'umanità? Quando vi manca voi fate finta che l'umanità sia soltanto una pasta, un dolce biscotto che vi si scioglie in bocca. Vedrete allora che quel biscotto scatterà come un rasoio, dicendo: mammina [*rovescia la federa e cadono tutte le poesie accartocciate*]. Dal sacco si sparsero al suolo le cose. Ed io penso che il mondo è soltanto un sogghigno che luccica fioco sulle labbra di un impiccato... eccetera eccetera.

[*Solleva un piede lungo la gamba come un fenicottero, guardando con la testa all'insù e le mani in alto. Resta così, immobile per una decina di secondi*]

Mi chiamavano Chlebnikov, ma io sono il Re del Tempo Velimir I, Presidente del Globo Terrestre. Io non sono mai nato e non sono mai morto. Vivo nella follia eterna. E tutto il teatro con me. Da qui mi sono visibili: il Cancro, l'Ariete. E il mondo sembra una conchiglia appena, nella quale è perla quello di cui sono malato.

[*Prova a spiccare il volo ma cade miseramente. Resta a terra, immobile. Buio*]

MARINA CVETAeva

[*È truccata in modo da sembrare vecchia e sfatta, indossa un grembiule da bidella o donna delle pulizie. Al collo ha un cappio che porta come una collana. Entra sul palco con una scopa in una mano, una bambola nell'altro braccio e la sigaretta in bocca. Arriva a centro palco senza guardare il pubblico (non guarda mai il pubblico lungo tutto il monologo), si ferma. In scena si alternano vari personaggi: Passante 1 (pseudo-Pasternak), Passante 2 (pseudo-Rilke), Passante-uomo (pseudo-Sergej Efron), Passante-giovane-donna (pseudo-Ariadna Efron), Passante-ragazzo (pseudo-Mur Efron). Molte parti del monologo sono tratte dalle stesse lettere di Marina Cvetaeva a Pasternak e Rilke. Il monologo finale di Mur è, quasi alla lettera, un giudizio su Marina Cvetaeva espresso da Georgij Ivanov in una lettera a Roman Gul' negli anni Cinquanta*]

[*rivolta alla bambina-bambola*] Bella di mamma, ma quanto sei bella. Irina, Iročka, Ira, tesoro. [*Apira la sigaretta e soffia il fumo in faccia alla bambola che tossisce e piange*]

Cos'è, brutto mostriciattolo? Mica avrai ancora fame? Sì? Che palle, sei la mia croce, sei sempre stata la mia croce, che ira! [*si innervosisce e scaraventa la bambola-bambina per terra e le dà un colpo con la scopa; come se nulla fosse, comincia a scopare e canticchiare*] "Perché perché perché perché, io le piacevo. Lei mi amava, mi odiava, mi amava, mi odiava, era contro di me. [*entra Passante 1 che attraversa il palco*] Io non ero ancora il suo ragazzo e già soffriva per me"...

[a *Passante 1*] ... “Passante, fermati!”. Boris, sei proprio tu, mio caro Boris? Oh, Boris, Boris, Boris. Te la ricordi questa canzone, la nostra canzone, Boris? “E per farmi ingelosire, quella notte lungo il mare è venuta con teeee”. Ma una cosa, Boris: IO NON AMO IL MARE. Non ci riesco. Tanto spazio e non ci si può camminare. Il mare è dittatura, Boris. La montagna – divinità. La montagna si muove fino a Mur. Sì, il mio bambino, il mio piccolo Mur. Come si dice: se Mur non va alla montagna, la montagna si muove fino a Mur. Oh, Boris, io non amo l’*intelligencija*, non me ne reputo parte, sa tutta di pinzimonio. Non amo la rivoluzione. Nemmeno la odio, la rivoluzione. Amo la nobiltà e il popolo, le efflorescenze e le radici dell’azzurrità di Blok, degli spazi di Blook... I maschi? Io non li guardo mai – semplicemente, non li vedo. Gli uomini, del resto, restavano incantati da me, ma quasi mai si innamoravano. Nemmeno uno si è sparato in fronte per me. Il mio lamento – oooohhhh – è l’impossibilità di diventare corpo. Tu, Boris, non capisci Adamo, che amava soltanto Eva. Io non capisco Eva, che è amata da tutti. Io non capisco la carne come tale, non le riconosco alcun diritto – soprattutto quello alla voce, che io non ho mai udito. Io non sopporto la presenza, e neanche tu. Andremo d’accordo! [*Passante 1 si allontana infastidito*]. Dove vai, Boris? Torna qui, da me, dove non sei mai stato. “Dis-tanze... dis-taccano... dis-saldano... dis-giungono...”, dis-graziato, Boris, io scherzavo... [*Entra Passante 2 da dove esce Passante 1, attraversando il palco*]

“Passante, fermati!”. Rainer, sei proprio tu, oh, Rainer, oh, poeta. Poeta è chi oltrepassa il palco. Come dici? Chi è Boris? Boris lo conosco pochissimo, e lo amo come si può amare soltanto chi non si è visto mai. Proprio come te, chi t’ha mai visto? Cosa voglio da te, Rainer? Nulla. Tutto. Ogni morte di poeta, per quanto naturale possa essere, è contronatura, cioè è assassinio, e dunque si perpetua – continua, ininterrotta, eterna, – in ogni istante. Puškin, Blok – e un nome per tutti – ORRRFEO – non può mai esser morto, perché proprio ora (eternamente!) sta morendo. Oh, Rainer, io non sono un poeta russo, e mi stupisco sempre quando così mi considerano e definiscono. Oh, Rainer, ti ricordi quando ti dissi che il giorno in cui qualcuno ci avesse sognati insieme – allora ci saremmo incontrati? Ecco, si vede che ci hanno sognati. Oh, Rainer, io non voglio scegliere (scegliere è scindere, sciogliere). Ascolta, oh Rainer, devi saperlo dall’inizio. Io sono cattiva. Boris è buono. Io sono molte persone, capisci? Gettare le braccia al collo di un estraneo è per me una cosa naturale, è innaturale se lo racconto. Eppure, se lo dico in versi, è naturale. Dunque, azione e poesia mi danno ragione. Ciò che sta nel mezzo mi accusa. Ciò che sta nel mezzo è menzogna, non io. La verità (le braccia intorno al collo) è menzogna se la racconto. Se la taccio, è verità. E abbracciare un albero o un essere umano – per me è lo stesso. È lo stesso. Con me i corpi si annoiano. Sospettano qualcosa, e non mi credono (non credono al mio corpo), benché io faccia tutto come gli altri. Con troppo... forse, troppo altruismo, forse con troppa... benevolenza? [*Pausa*]

“Insomma, sì, la davo a tutti,
a bianchi rossi, belli e brutti,
a donne, cani, gatti, singoli o gruppi,
a città, colori, nomi, ‘ndo ‘ntruppi ‘ntruppi,
a nazioni, piante, fiori e frutti”.

Ma... con fiducia, anche, troppa! La bocca l'ho sempre sentita come mondo: volta celeste, caverna, forra, voragine. L'amore l'ho sempre tradotto (discorporato!) in anima. Ho reso magnifico a tal punto – per poterlo amare – l'amore “fisico”, che all'improvviso non ne è rimasto nulla. Non ne è rimasto nulla, eccetto me stessa: anima (questo è il mio nome)... Perché ti dico tutto questo? Per paura, forse, – che tu mi ritenga comunemente passionale (la passione è schiavitù del corpo). “Ti amo, e voglio dormire con te” – all'amicizia non è data tanta concisione. Ma è con un'altra voce che io lo dico, quasi nel sonno, in un sonno profondo. Tutto ciò che mai dorme desidera saziarsi di sonno tra le tue braccia. Fin dentro l'anima (gola) sarebbe il bacio. Oh, Rainer, si fa sera, ti amo. [*si sente come una sirena, un ululato*] Uuuh, ulula un treno. I treni sono lupi, i lupi sono la Russia. Non un treno – la Russia intera sta ululando verso di te. [*Finisce l'ululato*] Oh, Rainer, non arrabbiarti, oppure arrabbiati quanto vuoi: stanotte dormirò con te. [*Passante 2, spazientito, comincia ad andare via*] Uh! Dove vai, Rainer? Torna qui, da me, dove non sei mai stato. Oh, Rainer, io scherzavo. [*Passante 2 va via*] Oh, Rainer, non vivo nella mia bocca, e chi mi bacia mi manca. [*entrano Passante-uomo, Passante-giovane-donna e Passante-ragazzo*].

“Passanti, fermatevi!”. Oh-Sergej, oh-Alja, oh-Mur. Oh-Amurčiki, oh-Amuri miei, siete proprio voi? Quanto vi Amuuuu. [*Tenta di abbracciarli. Passante-uomo e Passante-giovane-donna si divincolano e la picchiano buttandola a terra, poi vanno via. Resta Passante-ragazzo che la guarda mentre piange. Marina va verso la bambola, carponi, la prende in braccio, la bacia, singhiozza con un pianto disperato, ma non urlato. Passante-ragazzo va da loro, le abbraccia, le tira su, dà la mano a Marina (che a sua volta tiene in braccio Irina-bambola) e la porta davanti al pubblico*]

PASSANTE-RAGAZZO: Si chiamava Marina Cvetaeva ed era mia mia madre. Poeta. Sì, è vero, amò tanti uomini e qualche donna. Ma amò soprattutto il suo paese e la sua famiglia. Fu per amore di papà, suo marito Sergej, che lasciò la Russia rivoluzionaria e sovietica. Fu per amore di Sergej e di Alja, mia sorella maggiore, che nella Russia bolscevica e staliniana fece ritorno, pur sapendo di andare incontro a una tragedia ineluttabile. Amò me, suo figlio Mur e amò anche la mia sorellina, la piccola infelice Irina. Sì, mia madre gironzolava ora tra i bianchi e ora tra i rossi. E ricevette sputi dagli uni e dagli altri. Sempre sola, in Russia come in emigrazione. Una contro tutti. Chi si credeva senza peccato scagliò contro di lei le prime pietre. Ma quelle pietre sono tornate indietro, come un boomerang, contro la fronte degli idioti e delle ipocrite carogne che osarono giudicarla. E se un giorno sarà possibile per la gente russa la “pace civile”, un reciproco deporre le armi, che questo piaccia o meno, avverrà lungo la linea tracciata dalla poesia di Marina.

DANIIL CHARMS

[*In scena ci sono quattro sedie. Il monologo rielabora e mistifica più racconti dello stesso Charms*]

Mi facevo chiamare Charms, Daniil Charms. Io ero un personaggio stupefacente, anche se non mi piace molto parlarne. Quando son morto, per dire, dimostravo sui trentasei anni, ma ne avevo poco meno di trentotto. Ma non pensiamo alla morte. La morte non è assurda. La nascita invece sì. Io sono nato due volte. Andò così. Mio padre sposò mia madre nel 1902, ma i miei genitori mi hanno messo al mondo nel 1905. Poiché voleva a tutti i costi che suo figlio nascesse a Capodanno, papà calcolò che il concepimento dovesse avere luogo il 1° aprile, e soltanto quel giorno cominciò le manovre di avvicinamento alla mamma con la proposta di concepire un bambino.

Papà si accostò alla mamma per la prima volta il 1° aprile del 1903. La mamma attendeva da un pezzo questo momento e ne fu terribilmente felice. Ma papà, che evidentemente si trovava in una disposizione di spirito molto scherzosa, non riuscì a trattenersi e disse alla mamma: “Pesce d’aprile!”.

La mamma si offese terribilmente e quel giorno non lasciò che papà le si accostasse. Toccò aspettare fino all’anno successivo.

Il 1° aprile del 1904 papà di nuovo si accinse ad avvicinarsi alla mamma con la stessa proposta. Ma la mamma, ricordando l’episodio dell’anno precedente, disse che non aveva più alcun desiderio di fare la figura della sciocca, e di nuovo non lasciò che papà le si accostasse. Per quanto papà andasse su tutte le furie non ci fu nulla da fare. E fu soltanto un anno dopo che papà riuscì a piegare le resistenze della mamma. E così il mio concepimento ebbe luogo il 1° aprile del 1905.

Ma purtroppo tutti i piani di papà andarono a monte, perché io risultai prematuro e nacqui quattro mesi prima del previsto.

Papà si infuriò talmente che la levatrice che aveva seguito la mia nascita perse la bussola e cominciò a rinfilarmi nel posto da dove ero appena venuto fuori. Uno studente di medicina che assisteva disse che infilarmi di nuovo dentro non sarebbe stato possibile.

Possibile fu invece possibile, ma per la foga non mi infilarono nel buco giusto.

A questo punto ebbe inizio un terribile parapiglia.

Alla fine, dovettero chiamare un dottore esperto. Il dottore esperto visitò la mamma e si strinse nelle spalle; tuttavia, si rese conto della situazione e diede alla mamma una buona

dose di sale inglese. Alla mamma venne la diarrea, e così io venni alla luce per la seconda volta. [*Breve pausa*]

Le spiacevoli conseguenze di questa assurda tragedia stanno tutte nell'assurdo ritardo con cui ho fatto tutto nella mia vita. Sarei stato l'inventore della lingua transmentale, ma sono nato tardi; sarei stato al posto di Lenin (o di Nicola II, per me fa lo stesso) durante la rivoluzione, ma sono nato tardi; sarei stato alla guida dell'avanguardia poetica, ma sono nato tardi. Tutto questo è assurdo e in quanto assurdo l'ho accettato. Ho scritto letteratura assurda proprio in tempi in cui assurda era già la realtà. E infatti non mi pubblicarono. O meglio, mi pubblicavano ma solo in riviste per bambini. E divenni l'idolo, dei bambini. Lo sono ancora, l'idolo dei bambini. Assurdo. I bambini. Questi esserini innocenti, il futuro della patria del socialismo. Già. Dico io, ma i comunisti non dovevano mangiarseli, i bambini? Ah, averli potuti scrivere prima di Majakovskij quei meravigliosamente assurdi versi: *Ljublju smotret' kak umirajut deti*, Amo guardare come muoiono i bambini.

Sterminare bambini è una cosa crudele, ma con loro qualcosa bisogna pur fare... Mangiarli ad esempio. Non lo dico tanto per dire. So di che parlo. Io sono morto di fame.

Mi facevo chiamare Charms, Daniil Charms e sono morto di fame nel 1942 in una clinica psichiatrica durante l'assurdo assedio di Leningrado.

Avevo una fame enorme, tanta fame, nessuna forza invece, e nessun bambino da mangiare. Allora mi accomodai su una sedia e seduta stante mi addormentai, seduto [*si siede su una sedia e chiude gli occhi. Lentamente si sdraia lungo tutte le sedie*]. Mi addormentai seduto e dopo qualche ora mi risvegliai disteso in una bara [*Qui riapre gli occhi, si avvicinano tutti gli altri personaggi dei monologhi che cominciano a sparpagliare petali di fiori sul palco e a sdraiarsi occupando tutto lo spazio*]. Capii immediatamente che ero disteso in una bara. Un terrore indicibile mi raggelò.

Con gli occhi appannati mi guardai in giro e ovunque girassi lo sguardo vedevo soltanto fiori. "Mi stanno seppellendo" pensai atterrito. Ma subito dopo, d'un tratto, mi sentii orgoglioso del fatto che seppellissero proprio me, un uomo così insignificante, con tutto quello sfarzo, con tutti quei fiori.

[*Buio*]

SIMONE GUANGELLI • is a Lecturer in Russian language and culture at the University of Bari. His research centers on Russian *émigré* literature, with particular attention to the memoir prose of Georgij Ivanov and to the cultural memory of Soviet repression. He is a member of Memorial Italia, co-founder of the journal "eSamizdat", and co-director of the literary festival "Pagine di Russia". In addition to the play published here, he is also the author of the film *DPS – DaD Poets Society*, available on his YouTube channel.

E-MAIL • simone.guagnelli@uniba.it

TRAME TRA TRADUZIONI

(Puškin & Co.)

Margherita DE MICHIEL, *Karin* PLATTNER

ABSTRACT • *Translations Between Strips (Pushkin & Co.)* The text, in form of a serious *divertissement*, offers a series of reflections on the status of multimedia translation as applied to a culturally marked textual genre: the comic strip in its Russian realization. Retracing the stages of their participation in the Conference and Seminar discussed in this volume, the authors analyse the typological specificities of Russian *komiks* and the translation challenges it poses, particularly in its specific modulation devoted to the classics of Russian literature. The theme of the “dialogue with the classics” is outlined here in terms of rewritings that invite us to renew our relationship with tradition through the new languages that modernity both imposes and shapes. In this dimension, translation plays a fundamental role as space where new relationships between (semiotic) languages are created. The case of comics is paradigmatic, as it is a site where intralinguistic, interlinguistic, and intersemiotic translation take place ‘simultaneously’. The pages presented here speak – albeit briefly – of hermeneutic challenges and didactic proposals, from which emerges the theoretical postulate of exploring a new status for translation as a responsible and creative communicative practice. A cabaret of semiotic *zakuski*, with the offering of quantum plots, comic-strip translations, hidden quotations – and a final invitation. Because translation, by definition a place of encounter, is also the space where new places of encounter are created. “In between”.

KEYWORDS • Translation; Comics; Russian Literature; Pushkin.

Урок смелости. Урок гордости. Урок верности. Урок судьбы. Урок одиночества.
Lezione di coraggio. Lezione di orgoglio. Lezione di fedeltà. Lezione di destino.
Lezione di solitudine.
Marina Cvetaeva, *Moj Puškin*

Так что Пушкин, если бы он был жив, в рэпе точно был бы первым.
E dunque Puškin, se fosse vivo, sarebbe di certo un asso del rap.
Andrej Bilzho, *Moj Puškin*

* Le immagini del presente contributo hanno un carattere illustrativo e perseguono finalità scientifiche e di ricerca, ovvero non commerciali. Le autrici sono a disposizione per ogni eventuale richiesta concernente i diritti d'autore delle immagini utilizzate.

La Russia, permanente? Rileggere i classici russi oggi

0

Fuor di vignetta.

Questo breve testo ‘giocato’ a quattro mani racconta di tracce traverse – e di diverse presenze – nello spazio-tempo di cui è testimonianza il presente volume.¹ Una sua interprete (la prima in elenco) avrebbe infatti partecipato al cronotopo “Conferenza” soltanto in forma di (mai moderata) moderatrice – e di animatrice di uno degli eventi (o degli effetti) collaterali serali; avrebbe invece partecipato a pieno titolo con una lezione al cronotopo “Seminario” – pur nella veste quantica di presenza-assenza. La seconda interprete (seconda solo per questioni alfabetiche) a quest’ultimo avrebbe invece portato la propria presenza, a consegna di una *posylka* e di un desiderio: raddoppiando poi al consesso di due anni seguente, dove avrebbe porto le proprie curiosissime e responsabili orecchie di un nabokoviano “giardino” – per lei *odnovremenno* anche čechoviano.

Poche parole, quelle qui offerte, di proposta, problematizzazione – e di gratitudine. Le si legga con tutto il non scritto di cui sono intessute: perché, come ammoniva il grande filologo Michail Gasparov (2001: 134), “il non detto è parte del detto – e non viceversa”.

E poche vignette di omaggio: scelte e tradotte, con carnevalesca serietà, per l’occasione – perché la traduzione è dono ed “elisir” (Steiner 2013: 12).² Tracce di raggi cosmici in una camera a nebbia, suggerisce il fisico. *Zakuski* semiotici e poco più, si schernisce il lirico. Entriamo allora nel castello di specchi della traduzione – lasciando fuori di pagina lo spettro discreto dell’originale.³ Sigla!

[<https://www.youtube.com/watch?v=D3mGkdD2xIE>].⁴

¹ Il titolo diverso tra l’originale e la sua traduzione fa parte del gioco di trame che qui si intesse: del resto, che il traduttore fosse un traditore lo sapeva pure Jakobson – che dell’adagio italiano sottolineava (appunto) l’intraducibile gioco retorico (Jakobson 2002: 64). Il sottotitolo invece, oltre a richiamare (con variazione) un intervento di cui infra, è esplicita eco di un Progetto di Ricerca sul tema “Dialogo con i classici: il traduttore-innovatore (Pushkin & Co.)”. Del progetto, responsabile scientifico è Margherita De Michiel e interprete principale (non solo in cabina) è Filippo Bazzocchi, che della compagnia cura soprattutto la parte “& Co” (cfr. Bazzocchi 2021, 2025a, 2025b, 2025c) – lasciando Puškin a dialogare con altri. P.S. Anche l’epigrafe in doppia versione, originale e tradotta, appartiene all’isotopia del discorso – così come l’uso in essa di traslitterazioni diverse.

² Queste parole in forma di vignette sono frutto di una ricerca e di un *divertissement* comuni. Tuttavia, a Margherita De Michiel appartiene la maternità delle parole di cui in 0, 1, 3, 7; a Karin Plattner delle parole di 2, 4, 6. Di Karin Plattner è altresì la traduzione grafica della grafia originale nel cabaret di assaggi interlinguistici che offriamo qui. Quanto alle traduzioni delle vignette (di cui in 5 e 8), le due autrici si stanno giocando la firma in una partita a carte con Puškin (*sic*). “A far da giudice” (cit.) hanno chiamato Daniil Ivanovič Juvačev e i suoi originali doppi impostori. Anticipiamo: la partita finirà (cit.) con uno sparo in aria (e quindi dividete le pagine a vostro uso e consumo).

³ Come sempre di una traduzione, questo testo è fatto anche di citazioni nascoste. Per decifrarne almeno alcune tra le più enigmatiche rimandiamo a *Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S.: Testi E Traduzioni: Ricerche + Invenzioni di Sistemi Segnici* (De Michiel et al. 2025). Buon viaggio!

⁴ La sigla è stata ideata dalle autrici in occasione del seminario “La Russia Permanente. Laboratorio di lettura”. Per la sua realizzazione nessun monumento a Puškin è stato violato.

1

Una lettura intorno al “nostro tutto” – lezione di vita e di poesia, ovvero di “rap” – era ciò che proponeva Margherita De Michiel per la sezione laboratoriale de “La Russia Permanente”: più esattamente, una “lettura simultanea” (Torop 2019: 381) della sua opera principe, l’*Evgenij Onegin*, attraverso la magistrale rilettura di Jurij Lotman in *Il testo e la storia* (Lotman 1985) – e nel suo prototesto (Lotman 1995). Una lettura parziale, inevitabilmente, essendo la letteratura su *Evgenij Onegin* infinita e infinito *Evgenij Onegin* stesso: nel senso anche di un ‘non-finito’ artisticamente inteso. Con un discorso, secondo l’interprete, “isomorfo all’oggetto di discorso” e dunque deliberatamente “pieno di contraddizioni e di divagazioni” – ancorché incompiuto perché bachtinianamente incompatibile: che si sarebbe concluso una volta finito il tempo a disposizione, come finisce l’*Evgenij Onegin*, secondo il suo autore. Percorsi attraverso l’intraducibilità dell’originale e i modi possibili per superarla: in un gioco di riflessi tra testo e metatesto che raddoppiava il sapere e il sapore della scrittura puškiniana. Ma di questo non qui.

In risposta alla richiesta dell’ospite catanese di definire se stessi e il proprio autore attraverso epigrafi ideali (questo il preludio comune a ogni complice di questa raffinatissima impresa), la Nostra sceglieva:

Come labbra purpuree senza sorriso
Privo di errori grammaticali
L’eloquio russo a me è invisibile (Puškin 1978: 59).

Citazione in traduzione propria accompagnata dall’immagine del “sole della poesia russa” che fa le bolle con il *bubble-gum* (che la Nostra, impavida, voleva riscrivere come *bubble-ГУМ*).

Continuava poi, accompagnando la provocazione (una volta di più, in traduzione personale) con un Puškin-pop a braccia conserte, rielaborazione di un precedente *Putkin* di Konstantin Latyšev, prima selezionato e poi cestinato:

Ho riguardato con grande attenzione
Ci sono molte contraddizioni
Né di correggerle ho alcuna intenzione (Puškin 1978: 30).

Terminava infine con una citazione distorta da *Zajac PC* di Linor Goralik – omaggio cifrato alla Collega che al leprotto burlone dedicava originalissime pagine di riflessione e di traduzione (cfr. Olivieri 2021): “Cosa credevate, che l’*Onegin* ve lo leggeva Puškin?”.

Sic.

Con queste stesse epigrafi la “lettrice per l’occasione” veniva presentata, due anni dopo, alla serata informale dedicata ai classici russi del Novecento (TrattoPubVineria Nievski, 23 aprile 2024), dove proponeva un intervento dal titolo *Il traduttore-cosplayer. Mayakovskij & Co.* A quella “tavola rotonda di forma ovale”, come la definivano le organizzatrici, l’interprete (o il suo personaggio) ribadiva in esordio il proprio carattere “non euclideo”: “Io preferisco ragionare in termini di topologia matematica – provocava – e pensare che un’ellisse ovvero un cerchio in realtà è un quadrato” – incalzava. Secondo

i principi della topologia proclamava quindi l'identità tra la "A", prima lettera dell'alfabeto latino, e la "Я", ultima lettera dell'alfabeto cirillico – operando così anche una quadratura ideale tra (semio)grafie (e ci perdoneranno i redattori l'uso del cirillico, ma con la traslitterazione l'equivalenza topologica salta). *Sic*.

2

In quella stessa serata interveniva la seconda (vedi sopra) autrice leggendo quella che aveva battezzato la "Carta Achmatova", che qui parafrasiamo come segue.

C'era un gioco popolare in Russia: dire il rosario; uno cominciava una poesia di Achmatova, l'altro la finiva:

Наше священное ремесло
существует тысячи лет...
С ним и без света миру светло.
[...]

Il nostro sacro mestiere
esiste da millenni...
Con esso il mondo anche senza luce risplende:
ma nessun poeta ha detto ancora
che la saggezza non esiste, che non esiste vecchiezza,
e forse nemmeno la morte (Achmatova 2017: 338).

Con questi versi si chiude *Achmatova: 6 istorij (Achmatova: 6 storie)*, di Askol'd Akišin e Dennis Dvisnki (2019). Un fumetto che traccia la travagliata biografia di Anna Achmatova attraverso sei episodi della sua vita. Vignette che alternano generi testuali diversi: oltre alle poesie, anche lettere, pagine di diario, titoli di giornale, la trascrizione di un discorso radiofonico...

Dagli altoparlanti si diffondono le parole che nel settembre del 1941 Achmatova pronuncia a una Leningrado stretta nella morsa dell'assedio: "Miei cari concittadini... madri, mogli e sorelle di Leningrado! Il nemico minaccia di fare prigioniera la nostra città. Di morte e disonore minaccia la città di Pietro, la città di Lenin, di Puškin, Dostoevskij e Blok. Ma Leningrado non sarà mai nazista" (Akišin, Dvinski 2019: 46).

Diversi generi testuali richiedono diverse modulazioni di voce, e poi: giochi di parole da sciogliere; riferimenti culturali da cogliere e restituire; da rispettare: una brevità costretta dai confini delle nuvolette...

Poesie, memorie, scritti autobiografici diventano fumetti. Esempio di traduzione intersemiotica e risultato di un procedimento di adattamento, *Achmatova: 6 storie* è un condensato di citazioni, allusioni, suggestioni – spesso nascoste dietro a poche parole, nel dettaglio di un'immagine. Compito del traduttore è la documentazione: per saper leggere – e rendere in traduzione – la dimensione intertestuale della narrazione.

Esempio. Terza storia. *L'artista maledetto*. Scena finale. A sinistra la sagoma di Amedeo Modigliani in piedi davanti al cavalletto, il pavimento del suo atelier è un tappeto di rose stilizzate. A destra Achmatova, di ritorno da Parigi, racconta il viaggio a un'amica:

“Gli hai lasciato delle rose. Allora non vi siete più rivisti?”, “No, amica mia, mai più!” – le uniche nuvolette ad accompagnare la scena (Akišin, Dvinski 2019: 27). Una domanda di circostanza? Un pretesto per calare il sipario? No. Una citazione:

Una volta probabilmente ci eravamo capiti male e io, passando da lui, non lo trovai in casa. Decisi allora di aspettarlo per qualche minuto. Tenevo tra le braccia un mazzo di rose rosse. Una finestra sopra le porte chiuse dell’atelier era rimasta aperta. E io, che non avevo niente da fare, cominciai a lanciare i fiori nello studio. Poi, senza attendere il suo ritorno, me ne andai. Quando ci rincontrammo, egli espresse il suo stupore, non capiva come avessi fatto a entrare nella stanza visto che aveva con sé la chiave. Gli spiegai com’erano andate le cose. “Non può essere – le rose erano così belle, lì sul pavimento...” (Achmatova 1968: 160).

Da dove venga questo scritto e perché sia in forma di “carta” non abbiamo tempo di dirlo, spiegavamo a fine lettura: fa parte di un progetto, Quadrato Culturale TETRIS (Testi e Traduzioni: Ricerche + Invenzioni di Sistemi Segnic), laboratorio interdisciplinare e interepistemico di traduzioni, nato all’interno dei corsi di Lingua e Traduzione russa dell’Università di Trieste. Ma di questo non qui: altre sono le pagine (web e cartacee) che del progetto inscenano le “ricerche” e le “invenzioni” (cfr. QC TETRIS 2026; nonché il già citato De Michiel *et al.* 2025). Qui abbiamo solo letto la carta che ci siamo ritrovati in tasca...⁵ La “carta” parla di *Achmatova: 6 istorij*, il primo fumetto del ciclo “Poety Serebrjanogo veka – v komiksach” (Poeti del Secolo d’argento – a fumetti), ideato da Andrej Drozdov, direttore del centro fumetti della biblioteca A. Achmatova di Mosca, con l’obiettivo di creare una raccolta che racconti la biografia (e la poetica) dei grandi nomi della letteratura russa di fine ’800-inizio ’900, sfruttando i linguaggi del *komiks*.⁶

Il tema del “dialogo con i classici” si è imposto con prepotenza nel *cultural turn* di inizio millennio, connotandosi di marche diverse, che vanno da riscritture raffinatamente destrutturate, a modernizzazioni deliberate, a adattamenti apparentemente irriverenti. Riscritture, riletture, che alla base rivelano la necessità di un rinnovato confronto con la tradizione e di un’aggiornata riappropriazione della stessa, nei nuovi linguaggi che la modernità inventa e struttura. Fondamentale risulta in questa dimensione l’apporto che

⁵ La “Carta Achmatova” è un breve scritto così battezzato per via del formato degli eventi di QC TETRIS, al cui interno ha preso realtà. Uno degli obiettivi del Progetto era infatti l’ideazione di modi innovativi di diffusione culturale, con la strutturazione di eventi ad alta componente creativa e partecipativa e la realizzazione di originali mazzi di Carte Culturali “da lettura” (cfr. sezioni TETRIS_Arte e TETRIS_Carte sul sito del Progetto, QC TETRIS 2026). Sul perché poi la carta ci sia finita in tasca – anche questo lo ritroverete lì.

⁶ A questo seguiranno, in ordine di pubblicazione, fumetti su Nikolaj Gumilev, Vladimir Majakovskij, Sergej Esenin, Marina Cvetaeva: *Menja zovut Gumi-lev* (Akišin, Dvinski 2020), *Majakovskij: kak delat’ stichi* (Akišin, Kondrat’ev 2022), *Esenin: pis’mo materi* (Akišin, Kondrat’ev 2024), *Cvetaeva: drama v pjati dejstvijach* (Akišin, Kondrat’ev 2025). Per una lettura più approfondita dei fumetti su Achmatova e Gumilev cfr. Plattner (2021).

può venire dalla traduzione, in quanto luogo di creazione di nuovi spazi per l'incontro tra lingue e linguaggi, di nuovi rapporti tra essi.

E paradigmatico in questo senso è il caso del fumetto, luogo in cui si attua, 'contemporaneamente', una traduzione intralinguistica, interlinguistica, intersemiotica, secondo l'antologica definizione di Jakobson: questo cercavamo di raccontare in quella serata, dov'era presente Majakovskij al posto di Puškin – verosimilmente impegnato a scegliere quale se stesso indossare. Ma poco male: Majakovskij è sempre una garanzia di pubblico, e la blusa gialla è sempre stirata, come una *rubaška* d'artista.⁷

3

A questo seguiva la spiegazione dell'altra metà del titolo dell'intervento serale: *Il traduttore cosplayer*. Il riferimento, si svelava, è a un'esperienza didattica ormai pluriennale che ha preso la forma di corso monografico dedicato al *komiks* e ai problemi tipologici di traduzione che esso offre e impone.⁸ Molteplici sono infatti le sfide teoriche suggerite dal fumetto "di redazione russa", in quanto genere che si sta affermando in modulazioni sempre più diversificate, secondo percorsi originali sia per ontogenesi sia per filogenesi (cfr. in De Michiel 2021b). La storia del "Russkij komiks" (a riprendere il titolo della prima – e a tutt'oggi unica – monografia in russo dedicata all'argomento, cfr. Aleksandrov 2010), è diacronicamente e sincronicamente specifica, e conosciuta al pubblico straniero, oltre che per lavori singoli, prevalentemente attraverso le monografie dello studioso statunitense José Alaniz (2010, 2022).⁹ Caratterizzato da un proprio linguaggio sia verbale sia iconico, il genere ha già propri testi e autori "classici", non ancora approdati all'estero (con rare eccezioni nell'editoria francese e polacca). Ancora poco diffuse – ovvero poco tradotte – ne sono poi, se non per casi singoli, le manifestazioni concrete, per un genere dalle modulazioni molteplici e semioticamente raffinate: in particolare nel filone su motivi

⁷ Di Majakovskij, oltretutto, esistono anche fumetti (anch'essi d'artista) in italiano (cfr. Pérez Vernetti 2016, Echaurren 2012) – che suggeriscono dunque ulteriori livelli di intrecci semiotici. Quanto alla *rubaška*, l'autrice qui ammicca al termine gergale con cui si indica il *recto* delle carte da gioco – in omaggio ancora alla nostra isotopia. Per inciso, annotiamo qui che a Majakovskij Plattner avrebbe dedicato *Komiks in due tempi: Majakovskij a fumetti / I "fumetti" di Majakovskij* (2025), contributo nato in occasione delle Giornate Internazionali di Studi "Animazione, fumetti e graphic novel nei Paesi Slavi" coorganizzate dalle Università di Bari e di Trieste (Bari, 12-13 maggio 2025), mentre De Michiel tornava da Puškin con *Il professore cosplayer. Insegnare la letteratura, cioè la traduzione: A.S. Puškin, Povesti Belkina. Klassika v komiksach* (2025): tornando altresì alla traduzione (a fumetti) dell'*Evgenij Onegin* in *S-Puškin! Ovvero: Tre traduzioni. Evgenij Onegin a teatro, in fumetto e par furlan* (De Michiel, Plattner, Rainis 2024).

⁸ L'esperienza si è strutturata e consolidata all'interno della Laurea Magistrale in Traduzione specialistica e Interpretazione di Conferenza della SSLMIT dell'Università di Trieste, nello specifico dei corsi di traduzione specializzata RU>IT II. Per una riflessione teorica sull'argomento, corredata da esemplificazioni su testi specifici, cfr. su tutti De Michiel (2021a).

⁹ Quanto all'Italia, rimandiamo al volume monografico (a nostra cura) della rivista *Slavica Tergestina* (De Michiel 2021c), il primo sull'argomento in lingua altra dal russo e dall'inglese, nonché agli ancor più recenti Atti delle già ricordate Giornate di Studi baresi (Ajres 2025).

dei classici russi, di nostro interesse specifico. La traduzione del fumetto in questa ipotesi si profila (è questo l'*enjeu* teorico, di cui non possiamo qui che condividere le marche principali) come modello ideale della traduzione in sé – non solo per il lavoro di documentazione, riformulazione e revisione che esso presuppone a tutti i livelli, nella sua specificità di testo multimediale sincretico. Il caso dei fumetti in dialogo con i classici implica infatti una doppia traduzione: 1) di un 'classico' letterario in fumetto (traduzione intralinguistica e intersemiotica); 2) di un "dialogo con il classico" a fumetti in un'altra lingua (traduzione interlinguistica propriamente detta). Scopo della traduzione (e della riflessione teorica intorno ad essa) diventa allora: a) analizzare l'"intraducibilità culturale" (secondo il modello di Lotman 1992) spesso depositata in un fumetto, testo multimediale (almeno) doppiamente codificato; b) testare la traducibilità tra generi letterari diversi all'interno di una cultura costitutivamente letteraturocentrica; c) convogliare nella "riscrittura" (Lefevre 1998) in lingua altrui la stratificazione di significati dell'originale.

L'analisi di cosa succede quando un classico di un genere 'altro' (il fumetto) riscrive un classico di un genere letterario 'tradizionale' (appartenente al contempo a un patrimonio trasversale) porta dunque all'elaborazione di strategie traduttive di estrema consapevolezza e raffinatezza analitica. La sfida dell'esperimento ermeneutico – anche nella sua dimensione didattica – suggerisce l'attuazione di un sistema-testo capace di rimettere in circolo classici del patrimonio culturale comune con una forza che ne evidenzia l'ancora viva freschezza. Il postulato teorico che ne deriva è l'indagine su di un nuovo statuto della traduzione in quanto pratica comunicativa responsabile e creativa.

Altri saranno i luoghi per una panoramica sui classici russi a fumetti, in tutte le variazioni delle loro (*sic*) 'variazioni sul tema'. Qui offriamo poche tracce – in traduzione – tratte da un testo paradigmatico per il funambolico gioco di intrecci interpretativi di cui è intessuto: dove il traduttore, "pace all'anima sua" (cit.), si fa voce di più autori e di più riscrittori – simultaneamente. E dunque.

4. Personaggi interpretati e tradotti

Puškin Aleksandr Sergeevič (26.05[6.06].1799, Mosca – 29.01[10.02].1837, San Pietroburgo) – grandissimo poeta russo, drammaturgo e prosatore che ha posto le basi della lingua russa moderna e della corrente realista, critico e teorico della letteratura, storico, saggista, pubblicista, uno degli esponenti culturali più illustri del primo terzo del XIX secolo. Come di Puškin scrisse Daniil Charms: "È difficile dire qualcosa di Puškin a chi non sa niente di lui. Puškin è un grande poeta. Napoleone è meno grande di Puškin. Anche Bismarck in confronto a Puškin è una nullità. Anche gli Alessandro – il I, il II e pure il III – sono vescicole in confronto a Puškin. Ma chiunque in confronto a Puškin è una vescicola". L'uomo più intelligente della Russia, secondo la versione dello zar Nicola. Come ricordava il fratello minore di Puškin, Lev Sergeevič, l'altezza del grande poeta era di 5 *veršok* (22 cm), il che non può non lasciare perplessi (Nikitin 2017: 92).¹⁰

¹⁰ Le traduzioni dei testi e delle vignette che seguono sono state elaborate all'interno di un seminario monografico dedicato al fumetto russo (cfr. infra) e come tali non hanno pretesa di testo definitivo, ma appartengono a un percorso teorico di riletture e riscritture.

Turgenev Ivan Sergeevič (28.10[9.11].1818, Orel – 22.08[3.09].1883, Bougival, Francia) – scrittore realista russo, poeta, pubblicista, drammaturgo, traduttore e cacciatore. Uno dei classici della letteratura russa che ha dato il contributo più significativo al suo sviluppo nella seconda metà del XIX secolo. Amava frequentare Baden Baden e Poline Viardot. Alla fine della sua vita, sul letto di morte, si pentì di aver ucciso durante battute di caccia fagiani, quaglie, anatre, pernici, beccacce e altri uccelli selvatici, il che non impedisce a *Memorie di un cacciatore* di rimanere tutt’oggi nei programmi scolastici (Nikitin 2017: 92).

Gogol’ Nikolaj Vasil’evič (20.03[1.04].1809, Soročincy, distretto di Mirgorod, governatorato di Poltava – 21.02[4.03].1852, Mosca) – prosatore russo, drammaturgo, poeta, critico, pubblicista, riconosciuto uno dei classici ucraini della letteratura russa. Discendente dall’antica famiglia nobile dei Gogol’-Janovskij. Adorava lo zar Nicola I, cosa che Nicola I non sapeva. Secondo l’autorevole opinione di Daniil Charms, “chiunque in confronto a Puškin è una vescicola, solo in confronto a Gogol’ Puškin stesso è una vescicola”. Morì a meno di un mese dal suo quarantatreesimo compleanno. Alla sua scomparsa lasciò una biblioteca di 234 tomi che furono immediatamente venduti per pochi copechi ciascuno – purtroppo non sapremo mai cosa stesse leggendo Nikolaj Vasil’evič prima di morire, un vero peccato (Nikitin 2017: 92).

Dostoevskij Fedor Michajlovič (30.10[11.11].1821, Mosca – 28.01[9.02].1881, San Pietroburgo) – scrittore russo, pensatore, filosofo e pubblicista. Lo scrittore preferito di Friedrich Nietzsche e di Sigmund Freud. Dopo la sua morte Dostoevskij fu riconosciuto un classico della letteratura russa e uno dei migliori romanzieri al mondo, è ritenuto il primo rappresentante del Personalismo in Russia, pace all’anima sua (Nikitin 2017: 94).

Conte Tolstoj Lev Nikolaevič (28.08[9.09].1828, Jasnaja Poljana, governatorato di Tula – 7[20].11.1910, stazione di Astapovo, governatorato di Rjazan’) – uno dei più famosi scrittori e pensatori russi, uno dei più grandi scrittori al mondo, tolstoiano. Prese parte alla difesa di Sebastopoli. Illuminista, pubblicista, pensatore religioso, le sue autorevoli opinioni determinarono la nascita di una nuova corrente morale-religiosa: il Tolstoismo. Esercitò diretta influenza su Mahatma Ghandi, cosa che Ghandi sapeva. Sedici volte candidato al Premio Nobel per la Letteratura. Sedici! (Nikitin 2017: 94).

“L’inizio, la parte centrale e la fine di tutte le note biografiche sono tratti da Wikipedia, ma non sempre in quest’ordine” (Nikitin 2017: 94).

5. "Traduzioni"



Vignetta 1a: Dostoevskij (Nikitin 2017: 45).



Vignetta 1b: Dostoevskij (Nikitin 2017: 46).



Vignetta 1c: Dostoevskij (Nikitin 2017: 47).



Vignetta 2: Puškin (Nikitin 2017: 24).



Vignetta 3: Dostoevskij (Nikitin 2017: 48).



Vignetta 4a: Dostoevskij (Nikitin 2017: 42).



Vignetta 4b: Dostoevskij (Nikitin 2017: 43).



Vignetta 5: Puškin (Nikitin 2017: 16).

6

Gli originali da cui abbiamo tradotto sono tratti (come si legge sul sito della casa editrice, cfr. Bumkniga) da un repertorio di “aneddoti assurdi sui classici della letteratura russa sotto forma di fumetti ingenui che consentono di guardare da un’angolazione inaspettata alla storia della letteratura nazionale...”. Questo ancora il modo in cui viene cifrata la stratificazione depositata in questa apparentemente frivola raccolta di *anekdoty*:

Raccolta completa di fumetti sugli aneddoti di Daniil Charms e sugli aneddoti pseudo-charmsiani dell’artista Aleksej Nikitin. La raccolta comprende storie di Charms tratte dai suoi *Aneddoti dalla vita di Puškin* (1939), dalla pièce *Puškin e Gogol’* e dagli aneddoti di Vladimir Pjatnickij e Natal’ja Dobrochotova, a lungo attribuiti a Daniil Ivanovič. Queste brevi storie umoristiche raccontano di grandi classici come Lermontov, Dostoevskij, Tolstoj e Gogol’. Inoltre, in qualità di supplementi, nella raccolta sono stati inclusi *La gioventù del vecchio Deržavin* e *Deržavin e Puškin*, nonché un articolo di Aleksej Pavlovskij, organizzatore del progetto “Nauka o komiksach” (La scienza dei fumetti).

Ovvero, quando la connotazione si traveste da denotazione.

Quanto a chi sia Aleksej Nikitin, ci limiteremo a dire questo: “È difficile dire qualcosa di Nikitin a chi non sa niente di lui. Nikitin è un grande fumettista. Napoleone è meno grande di lui” (Pavlovskij 2017: 95).

7. “Trame”

Nel frattempo, tramavano questo (da una mail ufficiale):

Dopo il fortunatissimo esordio nel formato interrogativo, la Russia – Paese, com’è noto, “dal passato imprevedibile” – dismette i propri dubbi e afferma la propria ineffabilità. “La Russia, permanente?” era il titolo del *dubl’ 1*, che invitava a “Rileggere i classici della letteratura russa oggi” (Catania, 22-24 aprile 2024) – preceduto, il *dubl’ 1*, da un preziosissimo *dubl’ 0* in forma di “Laboratorio di lettura” (Catania, novembre-maggio 2022), che tanta bellezza e conoscenza doveva seminare, in presenza e a distanza, per intervento di “dieci lettori d’eccezione”.

I prodi conferenzieri, dopo due anni trascorsi ad attraversare l’intero Stivale (il secondo è rimasto nelle acque sicule dell’intraducibile), hanno previsto di incontrarsi a Trieste – terra di Slavie e confini, di mare e di vento: per disquisire su *La Russia impermanente. Riscrivere i classici della letteratura russa, oggi*.

Fermo restando l’oggi che cambia, il mutamento del paradigma è dovuto all’oggetto del disputare: la traduzione, luogo di mutamenti e violazioni, azzardo del “quasi”, spazio del “tra”. Lasciato il “buon lettore” (à la Nabokov) alle sue riletture, è oggi la traduzione dunque, in quanto “riscrittura” à la Lefevere (ma non solo), a sfidare i nostri professori-cosplayer nel “corpo a corpo con l’originale”. Le aule della SSLMIT (già Scuola Superiore ora Sezione di Studi aka Stazione Spaziale in Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori) si aprono così ad accogliere traduttori, traduttologi, aspiranti tali o falsi Demetri (o aspiranti tali) ad affinare i propri strumenti euristici per condividere analisi, pensieri, teorie, ricerche, invenzioni intorno al tema della traduzione. Di

saggistica, prosa, poesia; di scienza e di arte; di lingue e linguaggi. Ovvero intralinguistica, interlinguistica, intersemiotica, intrasemiotica, interepistemica, transmediale che sia: purché sia *perevod!* Traduzione su temi e su testi russi (con qualche licenza culturale in Slavie vicine e nella direzione inversa), in nuove interpretazioni, cioè in nuove scritture e dunque in nuove... letture. Perché la traduzione è luogo di incontro – e di creazione di luoghi di incontro.

Firmato: Margherita, e le Maestre Claudia, Claudia, Giuseppina, *noblesse oblige*.

E a questo doveva seguire l'invito ufficiale, ficcato in mano non si sa a chi da una Bellissima Dama vestita da baiadera. Nel bigliettino, con grafia svolazzante era scritto:

*“Vi aspettiamo a Trieste per il dubl' 2, il Convegno di Studi:
La Russia impermanente. Riscrivere i classici russi, oggi
Trieste, 20-22 aprile 2026”.*

L'invito prevedeva – si sarebbe scoperto – anche l'invito a un Ballo in Maschera. Tutti vestiti (anche) da Puškin?

8. "Tra"



Vignetta 6: Gogol' (Nikitin 2017: 70).



Vignetta 7a: Gogol' (Nikitin 2017: 76).



Vignetta 7b: Gogol' (Nikitin 2017: 77).



Vignetta 8: Gogol' (Nikitin 2017: 78).

BIBLIOGRAFIA

- Achmatova, Anna (1968), *Amedeo Modigliani // Anna Achmatova: sočinenija v dvuch tt.*, t. 2. München-Washington, Inter-language Literary Associates, pp. 157-165.
- Achmatova, Anna (2017), *Polnoe sobranie poezii i prozy v odnom tome*, Moskva, Al'fa-Kniga.
- Ajres, Alessandro (a cura di) (2025), *Animazione, fumetti e graphic novel nei Paesi slavi*, Torino, Accademia University Press.
- Akišin, Askol'd, Dvinski, Dennis (2019), *Achmatova: 6 istorij*, Moskva, Eksmo.
- Akišin, Askol'd, Dvinski, Dennis (2020), *Menja zovut Gumi-lev*, Moskva, Eksmo.
- Akišin, Askol'd, Kondrat'ev, Aleksandr (2022), *Majakovskij: kak delat' stichi*, Moskva, Alpaca.
- Akišin, Askol'd, Kondrat'ev, Aleksandr (2024), *Esenin: pis'mo materi*, Moskva, Alpaca.
- Akišin, Askol'd, Kondrat'ev, Aleksandr (2025), *Cvetaeva: drama v pjati dejstvijach*, Moskva, Alpaca.
- Alaniz, José (2010), *Komiks: Comic Art in Russia*, Jackson, University Press of Mississippi.
- Alaniz, José (2022), *Resurrection: Comics in Post-Soviet Russia*, Athens, Ohio State University Press.
- Aleksandrov, Jurij (pod red.) (2010), *Russkij komiks. Sbornik statej*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- Bazzocchi, Filippo (2021), *Major Grom: Čumnoj Doktor. 'Un supereroe del nostro tempo' // Slavica Tergestina*, 27, pp. 98-145.
- Bazzocchi, Filippo (2025a), *Animazione, fumetti e graphic novel nei Paesi slavi: un vuoto da colmare nella Slavistica italiana // Ajres, Alessandro (a cura di), Animazione, fumetti e graphic novel nei Paesi slavi*, Torino, Accademia University Press, pp. 1-9.
- Bazzocchi, Filippo (2025b), *Per una visione d'insieme sul fumetto ucraino (mal'opys). Periodizzazione e tematiche principali // Ajres, Alessandro (a cura di), Animazione, fumetti e graphic novel nei Paesi slavi*, Torino, Accademia University Press, pp. 180-197.
- Bazzocchi, Filippo (2025c), *L'identità ucraina tra storia alternativa e traduzione: il caso del fumetto Volja (2017), Niprò. Rivista di Studi Ucraini*, 4, pp. 33-45.
- Bumkniga, *Aleksej Nikitin "Charmsiniada" // Bumkniga*, <https://boomkniga.ru/shop/books/yumor/harmsiniada-4/>.
- De Michiel, Margherita (2021a), *КОМИКС – STRIP – COMICS. A volo di mantello: brevi incursioni nei fumetti russi – con qualche planata nella Slavia vicina. (Introduzione in tre terzi) // Slavica Tergestina*, 27, pp. 8-63.
- De Michiel, Margherita (2021b), *Russkie gorki: adrenalina e vertigini dell'intraducibilità culturale // Slavica Tergestina*, 27, pp. 146-201.
- De Michiel, Margherita (a cura di) (2021c), *Slavica Tergestina 27 (КОМИКСЫ – STRIP – COMICS: Intercultural Forays into the Slavic Area Comics)*, Trieste, EUT.
- De Michiel, Margherita, Plattner, Karin, Rainis, Chiara (2024), *S-Puškin! Ovvero: Tre traduzioni. Evgenij Onegin a teatro, in fumetto e par furlan // Slavica Tergestina*, 33, pp. 634-721.
- De Michiel, Margherita et al. (2025), *Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S.: Testi E Traduzioni: Ricerche + Invenzioni di Sistemi Segnici*, Trieste, EUT.
- De Michiel, Margherita (2025), *Il professore cosplayer. Insegnare la letteratura, cioè la traduzione: A.S. Puškin, Povesti Belkina. Klassika v komiksach // Ajres, Alessandro (a cura di), Animazione, fumetti e graphic novel nei Paesi slavi*, Torino, Accademia University Press, pp. 10-27.
- Echaurren, Pablo (2012), *Majakovskij*, Roma, Gallucci.
- Gasparov, Michail (2001), *Zapisi i Vypiski*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- Jakobson, Roman (2002), *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli.

- Lefevre, André (1998), *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, Torino, UTET.
- Lotman, Jurij (1985), *Il testo e la storia. L'“Evgenij Onegin” di Puškin*, Bologna, il Mulino.
- Lotman, Jurij (1992), *Kul'tura i vzryv*, Moskva, Gnozis.
- Lotman, Jurij (1995), *Puškin: Biografija pisatel'ja. Stat'i i zametki (1960-1990). “Evgenij Onegin”*: Kommentarij, Sankt-Peterburg, Iskustvo-SPb.
- Nikitin, Aleksej (2017), *Charmsiniada. Komiksy iz žizni pisatelej*, Sankt-Peterburg, Bumkniga.
- Olivieri, Claudia (2021), *Dal cilindro // Slavica Tergestina*, 27, pp. 292-320.
- Pavlovskij, Aleksej (2017), *“Charmsiniada”*. Posleslovie // Nikitin, Aleksej, *Charmsiniada. Komiksy iz žizni pisatelej*, Sankt-Peterburg, Bumkniga, pp. 95-98.
- Pérez Vernetti, Laura (2016), *Il caso Majakovskij*, Bologna, Roma, Coconino Press.
- Plattner, Karin (2021), *Anna Achmatova e Nikolaj Gumilev: una storia – a fumetti // Slavica Tergestina*, 27, pp. 365-405.
- Plattner, Karin (2025), *Komiks in due tempi: Majakovskij a fumetti / I “fumetti” di Majakovskij // Ajres, Alessandro (a cura di), Animazione, fumetti e graphic novel nei Paesi slavi*, Torino, Accademia University Press, pp. 58-71.
- Puškin, Aleksandr (1978), *Evgenij Onegin // Polnoe sobranie sočinenij v desjati tt.*, t. 5, Leningrad, Nauka, pp. 5-184.
- QC TETRISS (2026), *Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S.*, <https://qctetriss.com/>.
- Steiner, George (2013), *I libri hanno bisogno di noi*, Milano, Garzanti.
- Torop, Peeter (2019), *Novyj status perevoda // Intermezzo festoso*, Tartu, TUP, pp. 375-391.

MARGHERITA DE MICHEL • is Associate Professor of Russian Language and Literature at the IUSLIT Department of the University of Trieste. Her research focuses on Semiotics and Translation Studies in relation to modern Russian culture. She has translated Russian poetry and prose into Italian and has published works on theory and methodology. For La Nave di Teseo she translated and edited, among others, L. Ulitskaya's *Era solo la peste* (2022), which received the “Verste Award” (2025). She is editor and translator of unpublished works by Yu.M. Lotman, the Moscow-Tartu Semiotic School, M.M. Bakhtin and the Bakhtin Circle. She is member of the Editorial Board of “Slavica Tergestina” and “Временник Русского Формализма”. She is the scientific head of the Project “Quadrato Culturale TETRISS”.

PERSONAL WEBSITE • www.a-margheritademichiel.com

KARIN PLATTNER • is a PhD student in Linguistics and Literature at the University of Udine / University of Trieste. Her PhD research project examines from the perspective of Translation Studies the phenomenon of the “dialogue with the classics” in contemporary Russian dramaturgy. Her research focuses on modern and contemporary Russian culture, and is mainly directed at translation, adaptation processes, intertextuality. She coordinates the student organizing committee of the Project “Quadrato Culturale TETRISS”. She is member of the Editorial Board of “Slavica Tergestina”.

E-MAIL • plattner.karin@spes.uniud.it

«QuadRi»
Quaderni di RiCOGNIZIONI
ISSN 2420-7969

è una collana di

RiCOGNIZIONI
Rivista di lingue, letterature e culture moderne
ISSN: 2384-8987

<http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>
ricognizioni.lingue@unito.it

© 2026
Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture Moderne
Università di Torino
<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>