

# Poesia non ufficiale del periodo staliniano: le premesse del samizdat letterario in Unione sovietica

Massimo Maurizio

◇ eSamizdat 2010-2011 (VIII), pp. 73-84 ◇

**I**N questa sede prenderò in considerazione alcune delle figure a mio avviso più significative del processo di formazione di una cultura alternativa a quella egemonica per l'Urss, che acquisterà una veste compiuta e organica nella seconda metà degli anni Cinquanta. Gli autori di cui parlerò non sono esclusivi di questo discorso, né tantomeno gli unici possibili; mi sembrano però particolarmente significativi per definire le tendenze nel samizdat prebellico, i cui rappresentanti si opponevano scientemente ai canoni imposti dall'alto, inaccettabili dal punto di vista etico ed estetico<sup>1</sup>. Il fatto di collocarsi al di fuori dell'establishment comportava necessariamente l'esclusione dal circuito ufficiale e al centro della mia attenzione saranno proprio i modi di quest'(auto)esclusione. Una delle differenze sostanziali tra la letteratura non ufficiale di questo periodo e il samizdat post-staliniano è l'atteggiamento nei confronti della propria attività di scrittore: se fino al 1953 la maggior parte delle opere veniva composta per sé, *à stol* [per il cassetto della scrivania], senza fare alcun affidamento sulla reazione del pubblico, lo sviluppo del circuito alternativo dopo la morte di Sta-

lin porterà alla possibilità di diffondere le proprie opere e venire a conoscenza, sebbene non senza pericolo, delle tendenze della cultura non ufficiale. Questo fatto era impensabile durante il periodo precedente e determina un approccio alla letteratura completamente differente, in quanto da questo momento il trovarsi esclusi dalle logiche editoriali del regime implicava l'appartenenza a una cultura "altra" rispetto a quella sovietica, variegata e ora con una propria legittimità.

Le premesse di questo processo si collocano nel periodo compreso tra il 1929 e la morte di Stalin. La prima data, convenzionale, indica l'inizio del controllo totale da parte del potere sulle decisioni e sui modi di diffusione della cultura a seguito dell'ordinamento che accordava la precedenza nelle politiche culturali a coloro che fossero ritenuti in linea con l'ideologia proletaria. Il passo definitivo in direzione dell'assoggettamento totale della cultura si sarebbe avuto tre anni dopo, con il provvedimento del comitato centrale del Partito *O perestrojke literaturno-chudožestvennych organizacij* [Sulla ristrutturazione delle organizzazioni artistico-letterarie]. Dal 1934, infine, tutti gli intellettuali sarebbero stati raggruppati nelle unioni di scrittori, artisti, architetti e musicisti poste sotto il diretto controllo del ministero della cultura, che accordava ai membri di tali unioni una retribuzione. Ciò sanciva implicitamente l'impossibilità di vivere del proprio lavoro intellettuale per coloro che non entrassero a farne parte e non accettassero le limitazioni e le direttive imposte.

Già dalla fine degli anni Venti si assiste

---

<sup>1</sup> L'opposizione tra cultura ufficiale e non ufficiale, egemonica e non, viene introdotta come dicotomia di valori e strategie scritte. Sono conscio della convenzionalità di questi concetti e della permeabilità di questi poli l'uno rispetto all'altro. Il fatto di trovarsi inclusi o al contrario esclusi dal novero degli scrittori accettati e pubblicati era in realtà dettato da fattori spesso casuali e aleatori, e uno stesso autore poteva al tempo stesso far parte del circuito ufficiale con una parte della sua opera e trovarsi al di fuori di esso con un'altra parte. È tuttavia innegabile che esisteva un certo numero di intellettuali che si collocava scientemente al di fuori della logica culturale del regime; alcune delle figure che saranno analizzate in questo articolo operano questa scelta in maniera consapevole.

al declino dei progetti avanguardisti tardo-modernisti (Oberiu, Lck – il Literaturnyj centr konstruktivistov [Centro letterario dei costruttivisti] – e altri), nonché a un mutamento di estetica di quei movimenti in direzione di una proletarizzazione imposta dell'opera artistica. Curiosamente proprio tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta si affaccia alla scena letteraria una nuova generazione di scrittori, perlopiù poeti (Evgenij Kropivnickij, Jan Satunovskij, Arsenij Al'ving, Andrej Egunov e altri), il cui ruolo sarebbe risultato centrale per la trasmissione dell'eredità modernista alla generazione del disgelo. L'interesse degli scrittori nati negli anni Venti e Trenta per la produzione del secolo d'argento è un dato acquisito della storia della letteratura russa, ma di solito il ruolo di ponte tra la cultura prerivoluzionaria e quella post-staliniana è affidato alle figure di spicco sopravvissute alla follia staliniana (Anna Achmatova e Aleksej Kručenyč su tutti), mentre si tende a sottovalutare il ruolo di coloro che non ebbero la stessa visibilità, ma che rivestirono un ruolo di primo piano come testimonianza vivente di quell'esperienza, ufficialmente rimossa dalla coscienza comune. Kropivnickij fu vicino al Bubnovyj valet [Fante di quadri] e, come anche Al'ving, al tardo simbolismo; Satunovskij afferrava al Lck di Il'ja Sel'vinskij; Egunov insieme a Nikolaj Olejnikov frequentava il gruppo poetico raggruppato attorno a Michail Kuzmin alla fine degli anni Venti. Oltre a questi autori ce ne furono altri, come Georgij Obolduev, Vera Merkur'eva, Anna Barkova e Ksenija Nekrasova, che, se non svolsero un ruolo diretto nella trasmissione della cultura sepolta presovietica, contribuirono comunque a definire i paradigmi della letteratura non ufficiale e alcune delle modalità scritte del samizdat del periodo post-staliniano.

Possiamo quindi individuare quattro tendenze, trasversali agli autori citati, ma non esclusive delle loro poetiche<sup>2</sup>. La prima può essere de-

<sup>2</sup> La coincidenza di intenti, al di là delle realizzazioni concrete, testimonia l'attualità di questo tipo di scrittura nella prima

finita come poesia "disimpegnata", proprio per questa sua caratteristica opposta a quella leninista, secondo la quale "in una società di classe non c'è e non ci può essere arte neutrale, sebbene la natura di classe dell'arte in generale e della letteratura nello specifico si esprima in forme certamente più varie che non, per esempio, nella politica"<sup>3</sup>. Proporre un tipo di scrittura, i cui postulati rinunciassero alla realtà fattuale in favore della contemplazione, dell'"arte per l'arte" (considerata tra l'altro forma borghese *par excellence*) costituiva una deviazione di per sé dalla linea di partito. Il secondo polo che si osserva è la poesia "carnevalizzata" di derivazione assurdistica. Negli anni Trenta questo tipo di verso si allontana dagli stilemi dell'Oberiu per proporre una critica sociale, estranea alla visione dell'Unione dell'arte reale, e ora celata tra le righe. La terza tendenza è quella che convenzionalmente possiamo definire di stampo civico-documentale, implicitamente critica nei confronti della realtà sovietica, proprio in virtù della rinuncia alla visione a tutto tondo e della tendenza alla problematizzazione e alla percezione non univoca della realtà. Questi modi scrittori si caratterizzano per una sorta di lingua esopica, non tanto tesa a dischiudere un significato recondito attraverso parole che alludono a una realtà diversa, quanto attraverso l'elaborazione formale di un nuovo metodo di scrittura, che rimanda a un senso "altro" della poesia, tramite echi culturali e intertestuali. L'ultima tendenza, infine, riguarda la poesia dissidente in senso stretto, apertamente critica nei confronti dell'assetto politico e statale dell'Urss. Sebbene nel contesto della scrittura non ufficiale del periodo staliniano questa linea sia marginale, essa risulterà attuale, come prodromo di quella letteratura dissidenziale, che avrà un ruolo di primo piano dai primi

fase dello stalinismo.

<sup>3</sup> V. Lenin, "Partijnaja organizacija i partijnaja literatura", citato in L. Plotkin, "Postanovlenija kommunističeskoj partii sovetskogo sojuza po voprosam sovetskij literatury", <<http://litena.ru/literaturovedenie/item/f00/s00/e0000405/index.shtml>>.

anni Sessanta, in particolare dopo la pubblicazione di *Odin den' Ivana Denisoviča* [Una giornata di Ivan Denisovič] di Aleksandr Solženicyn e della prosa di Varlam Šalamov.

Uno dei risultati più interessanti della “poesia disimpegnata” è rappresentato dall’opera di Kropivnickij, soprattutto nella parte della sua produzione dedicata alla campagna, presentata come spazio incontaminato, fatto di sensazioni semplici e primordiali. La dimensione intimistica e personale che scaturisce da questo tipo di visione generalmente si disinteressa della contingenza socio-politica. Nel contesto del realismo socialista il tema dell’idillio bucolico diviene provocatoriamente centrale proprio nel momento in cui, alla vigilia della Grande guerra, si esige da parte di ogni scrittore il *vojujuščee iskusstvo* [arte combattente]<sup>4</sup>. La scrittura era per Kropivnickij apolitica<sup>5</sup>, ma proprio per questo contravveniva alla visione forzosamente eroica e ottimistica del realismo socialista<sup>6</sup>.

Le poesie dedicate alla natura tratteggiano i contorni di un’arcadia moderna, una sorta di “neorousseauismo”<sup>7</sup>, una filosofia vera e propria, espressa con frasi evocative, che rimandano a una realtà lontana, eppure immediatamente percepibile:

У окна отрадно  
Пить чаек  
Май. Тепло. Приятно.  
Вот денек!<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Il fatto che questo tipo di lirica ignori la realtà mi pare trovare conferma nel fatto che nel 1946, proprio quando Lev, il figlio di Kropivnickij, fu condannato a 10 anni di gulag, la tendenza di una parte della lirica kropivnickiana alla creazione di una propria epopea personale e silenziosa si fa più evidente.

<sup>5</sup> Significativo a questo riguardo l’utilizzo reiterato da parte di Kropivnickij della parola *volja*, legata all’idea di libertà personale, e mai la parola *svoboda*, connotata in senso più chiaramente politico.

<sup>6</sup> Egli stesso ebbe a scrivere che “la poesia deve essere elevata, eroica, richiamo e strumento di propaganda del futuro radioso. L’autore non vuole negare tutto ciò. L’autore è interessato alla carne e al sangue dell’esistenza. A voi, gente, lui mostra voi stessi, secondo le sue forze e le sue capacità”, E. Kropivnickij, *Pečal'no ulybnut'sja*, Parigi 1977, p. 8.

<sup>7</sup> Il termine è di Ju. Orlickij, “Strategija vyživanija literatury: Evgenij Kropivnickij”, *Potaennaja literatura II*, Ivanovo 2000, p. 307.

<sup>8</sup> [Dà gioia stare alla finestra / Bere un poco di tè / Maggio. Ca-

L’utilizzo di mezzi espressivi estremamente semplificati e di un registro quasi familiare fa rientrare questa poesia in un ambito “privato”, per restituire il piacere della dimensione casalinga che Kropivnickij sembrò sempre preferire a quella pubblica e rumorosa, a tratti affettata, dell’intelligencija e della bohème. Questa lirica risultava attuale per proporre innovazioni formali inedite, contrapposte alla volontà di rigore formale del realismo socialista, per il quale il verso doveva essere quasi esclusivamente sillabo-tonico rimato (eccezion fatta per Vladimir Majakovskij e pochissimi altri, come per esempio Semen Kirsanov).

La produzione di Ksenija Nekrasova sposta l’attenzione alla forma più che al contenuto; il suo verso, regolare, ma non rimato (*belyj stich*) anticipa la tendenza all’uso del verso libero del tardo periodo chruščeviano, che porterà a un nuovo approccio alla poesia e all’allontanamento da canoni compositivi, che in territorio sovietico sembravano inamovibili. A fronte di una lirica paesaggistica massimamente disimpegnata, oltre, come si è detto, a contravvenire al dogma dell’“arte combattente” richiesta dall’assolutismo realsocialista, la preminenza data all’aspetto formale porta nel periodo staliniano e in quello immediatamente successivo anche a elaborare forme scritte alternative, come la cosiddetta *kombinatornaja poezija* [poesia combinatoria]<sup>9</sup>, fatta di sciarade e anagrammi, ma soprattutto palindromi<sup>10</sup>.

L’attenzione ai dettagli minimi e la preferenza accordata a scene che apparentemente esulano dalla fabula, tipica della corrente “carnevalizzata”, rimandano alla sperimentazione

lore. Piacere. / Che bella giornata], E. Kropivnickij, *Izbrannoe, 736 stichotvorenij + drugie materialy*, Moskva 2004, p. 37. Le traduzioni dei versi citati qui e oltre mirano esclusivamente a restituire il significato del testo. Si tralascerà in questa sede la resa delle pur importanti peculiarità foniche e formali.

<sup>9</sup> Termine di German Lukomnikov e Sergej Fedin, *Antologija russkogo palindroma, kombinatornoj i rukopisnoj poezii*, a cura di G. Lukomnikov e S. Fedin, Moskva 2002.

<sup>10</sup> Uno degli esponenti più rappresentativi di questa linea era stato Nikolaj Ladygin (1903-1975), autore della prima raccolta interamente palindromica in samizdat, *Zoloto loz* [L’oro dei vitigni].

avanguardista, per la quale era essenziale la trasmissione del messaggio contenuto nell'aspetto formale dell'opera. Tra i predecessori di questa tendenza c'erano i futuristi Konstantin Olimpov, Božidar, Vasilisk Gnedov e, naturalmente, Vladimir Majakovskij e Velimir Chlebnikov.

Nella poesia degli anni Quaranta la carnevizzazione del quotidiano è tipica della produzione neo-futurista di Nikolaj Glazkov, la cui poetica esprime il sentimento di esclusione dal contesto culturale dell'epoca, creando una dimensione poetico-artistica alternativa a quella dominante. L'essere poeta è per Glazkov una forma di resistenza e l'unica possibilità di creare un'alternativa a un mondo che non vuole accettarlo.

Я отщепенец и изгой  
И реагирую на это  
Тоской  
Поэта<sup>11</sup>.

Quello di Glazkov è un mondo alla rovescia intimamente carnevalizzato. Egli si richiama alla tradizione dei folli in Cristo (*jurodivye*) e pone la propria poetica al di fuori delle logiche storico-sociali della cultura non ufficiale, confinandola nella dimensione intima e personale di *Poetograd*, utopia personale, in cui gli unici valori sono la veridicità e l'originalità della voce poetica che vi risuonano. Glazkov opera in un microcosmo anarchico, nel contesto del quale l'ispirazione conduce fatalmente contro le regole del cattivo gusto e del kitsch, dominanti nella lirica ufficiale e di riflesso contro quel sistema di valori estetici che li accoglie e li promuove.

Nell'ambito della letteratura del "sottosuolo" degli anni Trenta la realizzazione più interessante di questa tendenza è la poetica di Andrej Egunov (Nikolev), in cui l'intertestualità si innesca proprio grazie all'uso volutamente marcato di alogismo, infantilizzazione e banalizzazione, intesi come "codici" per penetrare il

senso recondito dell'opera. Egli, come la maggior parte degli scrittori del circuito non ufficiale del tempo, era lontano da una critica sociale e tanto più politica al sistema, ma la sua opera non poteva essere accolta per la differenza di stile, per l'innata "stramberia" fabulistica (*čudačestvo*)<sup>12</sup>. Già nei primi anni Venti queste sperimentazioni erano osteggiate non soltanto dalla critica marxista, ma anche da critici e intellettuali liberali, come Viktor Šklovskij<sup>13</sup>, Osip Mandel'stam, Lev Lunc e altri<sup>14</sup>.

Nelle sue opere "lunghe" (il poema *Bespredmetnaja junost'* [Un'astratta giovinezza] e il romanzo *Po tu storonu Tuly* [Dall'altro lato di Tula]), attraverso la mera giustapposizione di scene apparentemente sconnesse, Egunov tratteggia un mondo poetico in cui la coerenza logica della fabula si annulla o risulta talmente confusa da far perdere il senso dell'opera nel suo complesso. La differenza sostanziale tra l'alogismo del periodo prerivoluzionario e quello successivo sta nel modo in cui l'autore fa uso dell'assurdo come elemento costitutivo dell'opera: se per gli autori modernisti (Aleksandr Blok in *Balagančik* [La baracca dei saltimbanchi], Andrej Belyj in *Peterburg* o Leonid Andreev in *Krasnyj smeč* [Riso rosso], per esempio) l'elemento carnevalizzato aveva prima di tutto la funzione di restituire la visione negativa della realtà attraverso la deformazione della percezione soggettiva, dalla metà degli anni Venti il senso di questa poetica muta in maniera sostanziale i propri postulati, che ora tendono alla constatazione dell'assurdo implicito nella realtà sensibile, riproponendo con stilemi differenti il senso della narrazione dell'Oberiu, visto come descrizione realistica di un mondo intrinsecamente insensato<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Definizione di Tat'jana Nikol'skaja, che usa questo termine riguardo a K. Vaginov: T. Nikol'skaja, "Tragedija čudakov", K. Vaginov, *Zabitaja kniga*, Moskva 1989, pp. 5-18.

<sup>13</sup> Si vedano ad esempio, gli articoli contenuti in *Gamburgskij sčet* [Il conto di Amburgo], Leningrad 1928.

<sup>14</sup> Si veda M. Vajskopf, "Meždu Biblije i avangardom: fabula Žabotinskogo", *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 2006, 80, pp. 138-140.

<sup>15</sup> Si vedano le parole di Jean-Philippe Jaccard sul fatto che la descrizione assurdistica dell'Oberiu non è che la descrizione

<sup>11</sup> "Sono un reietto e un rinnegato / E reagisco a ciò / Con la malinconia / Del poeta", N. Glazkov, *Izbrannoe*, Moskva 1989, p. 431.

L'allontanamento dal paradigma avanguardista del periodo precedente si manifesta per Egunov prima di tutto nell'atteggiamento nei confronti dei mezzi espressivi cui fa ricorso; in primo luogo era impensabile riproporre la lingua onnisciente dell'avanguardia storica nel contesto di una cultura totalitaria che sottoponeva a un filtro rigidissimo e limitante non soltanto il contenuto, ma anche l'aspetto formale delle opere. In questo senso la lingua depurata dalle contaminazioni ideologiche e congiunturali era un mezzo per mantenere un legame con il passato (si ricordi il *Sochrani moju reč' navsegda* [Conserva il mio discorso per sempre] di Mandel'stam) e per avanzare una concezione artistica, che rispecchiasse il sentimento di estraniamento e di non appartenenza alla cultura dominante<sup>16</sup>.

La dissonanza semantica creata dallo scontro di registri della poesia tradizionale e dei cliché del realismo socialista tipica di questa lirica creava una frattura, grazie alla quale emergeva l'inconsistenza della nuova lingua sovietizzata e quindi del senso della nuova letteratura nel suo complesso. Quest'operazione era possibile grazie alla desematizzazione del potenziale espressivo del registro cui si faceva riferimento, il discredito del gergo sovietico, esemplificato dall'accostamento di frammenti di discorsi apparentemente casuali e di citazioni o rimandi agli ideologi del nuovo stato. Questo metodo era caratteristico tanto della poetica di Kropivnickij, quanto di quella di Obolduev:

Действительно, в советской действительности  
Довольно много стремительности.

Довольно-таки много весен, зим, лет.  
И желтый осени билет<sup>17</sup>.

Il senso profondo di quest'operazione consisteva nella restituzione del sentimento di isolamento intellettuale che necessariamente avvertiva chiunque si trovasse a operare al di fuori degli schemi prefissati. Ribaltando il sistema di valori alla base della lingua letteraria sovietica, Obolduev crea una visione paradossale della stessa; grazie alla giustapposizione degli stili burocratico ed elegiaco fa emergere uno scontro linguistico che porta a rivalutare le possibilità della lingua anche laddove essa si presenta come freddo "sovietichese". Applicando una formulazione bachtiniana, questo tipo di carnevizzazione rispecchia quella sensazione del carnevale "vissuto in solitudine", recepito attraverso "un'acuta coscienza della propria estraneità"<sup>18</sup> al contesto circostante. La creazione di una dimensione clownesca sovvertiva implicitamente le regole e le gerarchie di una realtà annichilente e insensata e rendeva l'illusione di una realtà altra e la possibilità di una via d'uscita dalla realtà fattuale.

La carnevizzazione del quotidiano si manifesta nell'uso stesso di parole connotate in senso politico e ideologico in un contesto a loro estraneo, che implicitamente deride l'aura di sacralità di cui venivano ammantate nel discorso ufficiale.

И цепь холмов и сеть болот  
Пусты из века в век. . .  
Но в час наставший к ним идет  
Тот человек,  
Который горд не тем, что жив,  
Что всех вокруг лютей,

realista dell'assurdo insito nella realtà (Ž.-F. Žakkar, *Daniil Charms i konec ruskogo avangarda*; Sankt-Peterburg 1995, pp. 194-195), o le parole di Aleksandr Vvedenskij sul fatto che "il tempo (e la vita) sono irrazionali e incomprensibili. Per cui comprendere il tempo (e la vita) significa non capirli per nulla" (citato in Ja. Druskin, *Materialy k poetike Vvedenskogo*, <<http://vvedensky.by.ru/critics/mater.htm>>).

<sup>16</sup> A proposito di K. Vaginov il critico Dar'ja Moskovskaja parla di "parodia non parodistica della parola in grado di spiegare tutto", D. Moskovskaja, "V poiskach slova: 'strannaja' proza 20-30-ch godov", *Voprosy literatury*, 1999, 6, p. 58). Questa definizione può essere applicata anche alle opere di Egunov, come anche a quelle di parecchi letterati "del sottosuolo" a lui contemporanei.

<sup>17</sup> "In realtà nella realtà sovietica / Ci sono molti traguardi. / Davvero molte primavere, inverni, estati. / E il biglietto giallo dell'autunno", G. Obolduev, *Stichotvorenija. Poema*, Moskva 2005, p. 179. Si veda anche l'atteggiamento nei confronti del "burocratese" della neonata Urss, come nella "Missiva ad A.P. Kvjatkovskij": "Да здравствует наше отечество и мн. / Другое подновеликое, / Чему произносим мы яростный гимн, / Крича, восклицая и кликая" [Evviva la nostra patria ecc. . . / E altre cose siffattamente magnifiche, / Alle quali portiamo il nostro inno furioso, / Con urla, esclamazioni e appelli], Idem, *Stichotvorenija 20-ch godov*, Moskva 2009, pp. 186).

<sup>18</sup> Entrambe le citazioni in M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino 1979, p. 44.

Но тем, что может в коллектив  
Спать людей<sup>19</sup>.

Prendendo le mosse dalle stesse premesse teoriche, Kropivnickij utilizza l'apparato retorico della lirica di regime, per esempio, per comporre un'ode parodistica apparentemente dedicata a Puškin. Il suo aspetto formale però svela l'inconsistenza e il vaniloquio dei versi dedicati ai vari "padri del popolo", le cui immagini ed espressioni stereotipate ne facevano una variazione su un unico tema.

#### ОДА ПУШКИНУ

Поэт всеобъемлющий – и нет,  
Нет поэта равного.  
Слава, слава славному –  
Из поэтов главному!  
Слава многоликому  
Пушкину великому!<sup>20</sup>

Quest'ode è scritta con un linguaggio tanto rozzo, quanto non comunicativo. Il confronto tra le odi a Stalin e quella citata rivela una forte affinità a livello stilistico: tutte, indipendentemente dal contenuto sono dedicate al banale<sup>21</sup>. La volontà di liberare la parola poetica dai significati "sovieticizzati" e quindi dalla molteplicità interpretativa implica l'elaborazione di una forma letteraria primitivizzata, vo-

lutamente priva di originalità. È questa la lingua del cosiddetto secolo di bronzo<sup>22</sup>, per cui la beffa nei confronti della lirica di regime, ma anche e soprattutto della lingua della propaganda è un elemento centrale per la definizione delle intenzioni poetiche.

Не лейте, черти полосатые,  
Помойку делать здесь не смей,  
Противо на нее глядеть,  
Не лейте, черти полосатые:  
На вас чертей zelo досадую:  
Здесь люди ходят, люди ведь!  
Не лейте, черти полосатые,  
Помойку делать здесь не смей<sup>23</sup>.

La novità principale di questo verso è rappresentata dalla lingua: lo scrittore attinge al materiale di cui dispone, eleva provocatoriamente la lingua della strada a forma poetica *par excellence*, in quanto unica voce reale e comunicativa. L'intervento autoriale si limita alla sistematizzazione del discorso in una struttura versificatoria tradizionale. Kropivnickij sceglie una "scritta su uno steccato" (il titolo della poesia è appunto *Nadpis' na zabore*) e la organizza in unità minime, in cui le singole parole, annunci chiaramente privi di velleità poetiche, sono funzionali soltanto a un tipo di comunicazione immediato, ma stereotipato. La lirica di Kropivnickij adotta un vocabolario massimamente semplificato, che esclude ogni parola "inquinate" da significati secondari, non strettamente legati alla sfera semantica della parola stessa. Egli cerca di liberarla dalle imposizioni della contingenza politica<sup>24</sup>, decostruisce intuiti-

<sup>19</sup> "E una catena di colline e una rete di paludi / Sono vuote di secolo in secolo... / Ma nell'ora ch'ormai è giunta vi va incontro / Quell'uomo, / Che fiero è non d'esser vivo, / Che tutti d'attorno son più efferati di lui, / Ma di poter nella collettività / Forgiare le genti", G. Oboluev, *Stichotvorenija*, op. cit., pp. 177-178.

<sup>20</sup> "ODE A PUŠKIN // Poeta onnicomprensente e, no! / Non v'è poeta eguale. / Gloria, gloria al glorioso / A chi de' poeti è il primo! / Gloria al multiforme / A Puškin il Grande", E. Kropivnickij, *Izbrannoe*, op. cit., p. 59.

<sup>21</sup> In realtà la semplicità della struttura è solo apparente: le parole del titolo sono infatti un elemento integrante del corpo della poesia. Inseriti nel primo verso, essi restituiscono alla composizione la regolarità del metro e delle rime di cui la poesia sembra essere priva:

ОДА ПУШКИНУ Поэт всеобъемлющий - и нет, Нет поэта равного [...]	Ода Пушкину. Поэт Всеобъемлющий - и нет, Нет поэта равного [...]
ODE A PUŠKIN Poeta onnicomprensente e, no! Non v'è poeta eguale	Ode a Puškin. Poeta onnicomprensente e, no! Non v'è poeta eguale

La funzione del titolo come elemento costitutivo del testo, frammentato, è un artificio conscio e assai ricercato, che sottolinea la parodia e l'illusoria trivialità del testo nel suo complesso. Ringrazio Vladislav Kulakov che mi ha suggerito questa lettura.

<sup>22</sup> Il termine *bronzojy vek* viene spesso utilizzato per designare la rinascita poetica underground degli anni Sessanta (in alcuni casi questo termine designa la poesia non ufficiale in toto), ma al tempo stesso l'attenzione per le tematiche "apoetiche" che contraddistingue parte dell'attività poetica di quegli anni. Questo termine ha avuto grande risonanza dopo la pubblicazione dei primi articoli di Kulakov, raccolti in *Poezija kak fakt*, Moskva 1999.

<sup>23</sup> "Non versate nulla, diavoli a strisce, / Non osate far di questo posto un immondezzaio, / Fa schifo solo guardarlo, / Non versate nulla, diavoli a strisce: / M'annoia vedere quanti diavoli siete: / Qui passa gente, la gente ci passa! / Non versate nulla, diavoli a strisce, / Non osate far di questo posto un immondezzaio", E. Kropivnickij, *Izbrannoe*, op. cit., p. 134.

<sup>24</sup> In questo senso una parola come *ujut*, molto presente in questa lirica, viene ironicamente concettualizzata dal punto di vista sovietico. *L'ujut* non è il semplice agio, ma un concetto

vamente il linguaggio, lo libera dalla gabbia di significato “sovietico” e “sovieticizzato” (o ne sottolinea la convenzionalità acquistata in quel contesto), impoverendone il potenziale semantico. *L’ujut* diventa in questo senso qualcosa di negativo, perché il procedimento che porta il poeta a reinterpretare la parola deriva dalla consapevolezza di un avvenuto cambiamento a monte, delle coscienze, ma anche della competenza del parlante (in senso chomskiano), che viene rielaborata e a cui viene aggiunto un tipo di ricezione che le è estraneo. Quest’idea è rafforzata dall’epigrafe di Blok: “Уюта нет / Покоя нет” [Non c’è agio / Non c’è quiete], che allude al fatto che l’agio promesso dal regime sarà quello della tomba; questo procedimento rende l’elemento verbale autosufficiente, nel senso che esso non viene introdotto come qualcosa di funzionale all’interazione con gli altri membri della composizione per creare la ricezione poetica, ma ognuno di essi esprime un concetto che si esaurisce in sé stesso.

Rispetto alla tradizione del secolo d’argento, Kropivnickij sposta l’asse della ricerca dalla poeticizzazione della vita alla descrizione della stessa nelle sue manifestazioni quotidiane, abi-

tudinarie, persino brutali, creando un concretismo ante litteram, dal quale deriverà il complesso rapporto con la lingua poetica che sarà alla base della “rivoluzione di Lianozovo”.

Egli è “cantore della periferia”, la sua visione non è quella dell’antropologo, ma dell’abitante di un mondo che vede nella quotidianità sovietica almeno tanta stranezza, quanta ne vedono i moscoviti nella vita delle baracche.

Я поэт окраины  
И мещанских домиков.  
Сколько, сколько тайного  
В этом малом томике<sup>25</sup>.

La quartina riportata potrebbe essere posta in calce all’opera di Kropivnickij nel suo complesso. Il poeta vuole offrire una descrizione che sia la più veritiera possibile di quella realtà che non si conosceva e che il regime tentava di mantenere celata ai più (“*skol’ko, skol’ko tajnogo / v etom malom tomike*”); il “segreto” deriva anche dalla coscienza di trattare temi tabù (la prostituzione e la miseria del vivere quotidiano in Urss). L’accento alle casupole dei piccolo borghesi è polemicamente indirizzato al regime: la parola *meščanin* [piccolo borghese] designava già negli anni Trenta una categoria sociale che si voleva bandita dall’Unione sovietica; Kropivnickij si pone in aperto conflitto con la campagna contro il *meščanstvo* [piccola borghesia], promossa dallo stato in quel periodo, mettendo in risalto le sacche di povertà, che l’instaurazione del bolscevismo avrebbe dovuto eliminare. Questa lettura è giustificata dalla parola *domiki* [casupole], associata a *okraina* [periferia]: i “borghesi” sono ora esiliati nelle baracche, ridotti a sottoproletariato, a muti testimoni della fallacia di un sistema che proclamava l’uguaglianza di tutti i suoi membri.

La descrizione del contesto della città delle baracche si richiama al tono del folclore cittadino, delle *častuški* [stornelli]<sup>26</sup> e delle *blatnye*

---

ideale legato al benessere progressivo di cui, come affermava la propaganda di allora, tutti avrebbero dovuto godere con l’avvento del comunismo e dell’utopia realizzata. I significati “sovietici” di molte parole di uso quotidiano vengono quindi presi di mira, irrisi tramite l’impiego volutamente goffo dell’ampollosità che contraddistingueva il linguaggio artificiale e infondatamente enfatico non soltanto della propaganda e delle disposizioni politiche, ma anche della letteratura del periodo. Questo si riflette anche sul tono della lirica e dei magniloquenti vaniloqui del regime. Si veda la poesia *Zemnoj ujut* [Agi terreno]: “Граждане, располагайтесь / Поуютнее вот тут! / Ведь недаром люди прут, / Чтоб создать себе уют, / Граждане, располагайтесь, / Всем уютным запасайтесь – / Всем, наверно, нужно все / Нужен дом. Эй, стройте дом! / Комфортабельный притом. / [...] / Граждане, располагайтесь: / Умершему нужен гроб: / Жил да был, а смерть вдруг – хлоп! / Вот погост, располагайтесь, / Может быть, и вправду тут / Обретете вы уют?” [Cittadini, mettetevi / A vostro agio qui! / Non a caso la gente si scavezza / Per costruirsi il proprio agio. / Cittadini, mettetevi comodi, / Fate incetta di tutto ciò che dà agio. / È noto che tutti han bisogno di tutto: / Serve una casa. / Beh, costruitevi la casa! / Confortevole per di più / [...] / Cittadini, mettetevi comodi: / A chi muore serve una bara: / Ha vissuto e la morte d’un tratto – pum! / Ecco il camposanto, mettetevi comodi, / Magari ora qui / Troverete il vostro agio?], Ivi, p. 394.

<sup>25</sup> “Son poeta della periferia / E delle casupole piccolo borghesi. / Quanto, quanto mistero / C’è in questo piccolo volumetto”, E. Kropivnickij, *Izbrannoe*, op. cit., p. 94.

<sup>26</sup> La differenza fondamentale tra le poesie di Kropivnickij e le *častuški* sta nel fatto che le prime suggeriscono letture diverse, che complicano la ricezione di un’opera apparentemente

*pesni* [canzoni della malavita]<sup>27</sup>, che influenzeranno in maniera sensibile la letteratura non ufficiale degli anni Sessanta<sup>28</sup>. Le composizioni di derivazione folclorica e popolare oppongono il proprio stile alla concezione che il realismo socialista aveva di sé come letteratura alta; dallo scontro che ne emerge si crea un rapporto dicotomico tra il linguaggio della tradizione orale e quello delle opere accettate dal sistema (e quindi considerate “artistiche”), riportando all’affermazione di Dmitrij Lichačev, secondo la quale il folclore e la letteratura si contrappongono come “sistemi di generi” (*sistemy žanrov*), e come metodi artistici<sup>29</sup>, ma Kropivnickij ne

---

molto semplice. La derivazione dal genere del *žestokij romans* [romanza crudele] può essere individuata anche nelle opere di Kropivnickij in cui la componente folclorica tradizionale (di stampo contadino) e quella del mondo cittadino si compenetrano. E. Kostjuchin afferma che l’“accento sulla periferia” è caratteristico di questo genere (si veda E. Kostjuchin, “Žestokij romans”, *Sovremennyj gorodskoj fol’klor*, Moskva 2003, p. 499), come anche l’omicidio dell’amante infedele, le risoluzioni di conflitti con il sangue (Ivi, p. 500), tipici di molte liriche di Kropivnickij.

<sup>27</sup> Si veda, ad esempio, la seguente poesia: “Он соскучился по водке, / По гулянке. И / По соседке, по молодке, / По гармошке. И // По деревне по родимой, / Где все мило. И / По березыньке любимой, / Где был счастлив. И // Он запил. Запил он глухо. / Хмуро, жутко. И / Матом крыл и съездил в ухо – / Гукал, гикал – и-и-и!” [Aveva nostalgia della vodka, / Delle feste. E / Della vicina, giovinetta / Della fisarmonica. E / Del villaggio suo natale / Ove tutto è caro. E / della betullina sua amata / Ove fu felice. E // Si mise a bere. Bevve forte. / Con cupezza, con ostinazione. E / Lanciava insulti e picchiò qualcuno sull’orecchio. / Ululava e strepitava: E-E-E!], E. Kropivnickij, *Izbrannoe*, op. cit., p. 135. I versi citati riprendono il tono della lirica contadina-folclorica di stampo kljueviano trasposta dall’autore negli anni Quaranta e in un contesto urbano, con lo scopo di “dare voce” alla strada, senza travisamenti e falsificazioni. Questo tipo di scrittura compare anche in altre liriche, proprio per conferire alla composizione un tono popolare che alleggerisca lo scritto dal senso di cupezza e di mancanza di prospettiva, che è uno degli elementi costitutivi della lingua degli abitanti della *okraina*. La prospettiva da cui parte la descrizione delle figure che baluginano in questi versi (ché non più che di balenio si può parlare) è quella semplice e diretta del popolo. Sono infatti le immagini, le metafore dell’uomo della strada a informare questi versi, in cui la volgarità e la rozzezza dell’espressione è una parte integrante, necessaria e costitutiva del tessuto compositivo.

<sup>28</sup> Il recupero di suggestioni e *modi scrivendi* derivati dal folclore saranno molto attuali per la poesia contemporanea del *post-punk* della fine degli anni Ottanta.

<sup>29</sup> “Il folclore e la letteratura si oppongono non soltanto come due sistemi di genere notoriamente indipendenti l’uno dall’altro, ma anche come due visioni del mondo distinte, due differenti metodi artistici”, D. Lichačev, “Otnošenija literatur-

ribalta però la scala di valori.

Anche Obolduev e Egunov, sebbene con modi differenti, si muovono in questa direzione: il primo in particolare crea una commistione del folclore tradizionale con quello di derivazione cittadina, nonché uno stile derivato da entrambe queste esperienze, muovendosi nello stesso spazio di Kropivnickij, a cavallo tra la campagna e la città, in quelle zone cioè di inurbamento forzato che stavano portando alla nascita del nuovo ceto proletario<sup>30</sup>. Il mondo poetico di Egunov è invece un microcosmo farsesco di figure irrimediabilmente solitarie e irreali, in cui l’assurdo risulta essere l’unico modo per comprendere la realtà, in quanto soltanto attraverso deformazione di *sema* e *logos* i suoi personaggi, reietti moralmente deformi, possono parlare di se stessi. La lingua diventa in questo senso un artefatto privo del momento denotativo, è la lingua del carnevale spogliata degli elementi di festa e di conseguenza trasformata in una sequela di goffe espressioni maccheroniche.

L’interesse per la lingua nel contesto della lirica urbana è centrale anche per la poesia di Jan Satunovskij; egli riesce a restituire l’intonazione specifica di ogni personaggio cui presta la propria voce, rendendo la propria opera

---

nich žanrov meždu soboj”, Idem, *Istoričeskaja poetika ruskoj literatury. Smech kak mirovozzrenie*, Sankt-Peterburg 2001, p. 339). L’opera di Kropivnickij può essere vista come reinterpretazione ironica dell’idea racchiusa in questo assunto: essa si presenta come derivante da un’eredità folclorica, e contemporaneamente si rapporta alla scrittura realsocialista, contrapponendosi alle premesse ideologiche di quest’ultima, ma paradossalmente dimostrando la sua inconsistenza con i propri artifici compositivi.

<sup>30</sup> Si veda, ad esempio, questa poesia: “Тут белкам не до сна. / Дрожит в норе барсук, / Прикрывает сосна / Юной девы красу. // Пст, соловей, дружище: – / – Опасная картина! / Юноша рядом. Свищет, / Балансируя на носках ботинок. / Вытаскивает браунинг. / Она – тормозит букет. / Ветер повой потраурней, / Так как ей спасенья – нет” [Qui gli scoiattoli non dormono. / Trema nella sua tana il tasso, / Copre il pino / Della giovinetta la bellezza. / Pss, usignolo, compare: / Che scena pericolosa! / Un giovanotto sta lì accanto, fischietta, / si tiene in equilibrio sulle punte degli stivali. / Tira fuori una browning. / Lei sprimaccia il mazzo di fiori. / Vento, soffia a lutto come puoi, / Ché per lei non ci sarà alcuna salvezza], G. Obolduev, *Stichotvorenija*, op. cit., p. 106. La parola *balansirovat’* e la precisione con cui si indica l’arma consente di spostare la vicenda da un contesto folclorico contadino a uno chiaramente urbano.



un affastellamento di idioletti e parlate, che dischiudono un universo culturale enorme. Secondo Vladislav Kulakov la sua poesia è costruita “su movimenti tettonici che permettono di parlare di cambiamento nel paradigma artistico, della nascita di una situazione nuova, postmodernista”<sup>31</sup>. Il termine “postmodernista” va inteso in senso lato, come tendenza alla democratizzazione dell’arte tramite l’utilizzo di registri diversi. Michail Ajzenberg nota come i versi di Satunovskij siano privi di uno stile definito e definibile, scritti sotto influenze differenti e a volte contraddittorie<sup>32</sup>, proprio in virtù della polifonia che li caratterizza.

Egli rifiuta di considerare la poesia qualcosa di sacrale e vede nella propria lirica una serie di appunti convenzionalmente chiamati versi, la cui funzione primaria consiste nel conservare la memoria dell’epoca. La descrizione della realtà lo porta a elaborare un tipo di linguaggio assolutamente inusitato per gli anni Trenta, che tanta fortuna avrà nella fase “matura” del samizdat. Se la poesia è una mera esposizione di stati d’animo, il tentativo di fermare sulla carta la propria esperienza e la propria visione del mondo, spesso critica nei confronti della società, allora è ovvio che la ricerca estetica e poetica di Satunovskij si sviluppino nella direzione di un’antiestetica e di un’antipoetica rispetto ai canoni del realismo socialista.

Мне говорят:  
Какая бедность словаря!  
Да, бедность, бедность;  
низость, гнилость барачков;  
серость,  
сырость смертная;  
и вечный страх: а ну как...  
да, бедность, так<sup>33</sup>.

La lirica di Satunovskij ha un’impronta chiaramente storicistica e la sua amicizia con Obol-

duev lo porta già negli anni Trenta a conclusioni simili a quelle cui giungeranno i *lianozovcy* nel periodo del disgelo: la poesia deve essere mera esposizione, registrazione di avvenimenti, la fotografia di un periodo. La sua poetica, che convenzionalmente potremmo definire documentale, è caratterizzata da cambiamenti repentini di tono e senso, adatti a descrivere la realtà nella maniera più oggettiva possibile e privi di ogni inserto autoriale.

Осень-то, ехсина мать,  
как говаривал Ваня Батищев,  
младший сержант,  
родом из глухомани сибирской,  
павший в бою  
за свободу Чехословакии.  
Осень-то, ю’-маю’,  
Все деревья в желтой иллюминации<sup>34</sup>.

Ajzenberg afferma il ruolo precipuo di questo tipo di composizioni, sottolineando come da esse trapeli ciò che afferma il linguaggio stesso, e non ciò che viene detto per mezzo del linguaggio<sup>35</sup>. Una parte consistente dei versi di Satunovskij trattano il tema bellico, ma da una prospettiva più ampia rispetto, per esempio, ai *poety-frontoviki* [poeti del fronte] coevi, ponendo al centro della speculazione poetica un profondo senso della storia, cui spesso fa da contraltare uno sfondo psicologico ben tratteggiato con poche pennellate decise.

Приснились  
двоюродные дядьки – дядя Леопольд и дядя Мулле  
(оба с маминой стороны); они варили мыло  
из ничего, – дивное время!..  
в будущем клубе швейников еще функционировала  
хоральная синагога  
но мы не верили в Бога, –  
мы, дети Карла Либхнехта и Розы Люксембург,  
верили в Красную кавалерию и мировую Революцию.  
Дядю Мулле  
я знал только по фотокарточке, но дядя Леопольд  
погиб еще не скоро...<sup>36</sup>

<sup>31</sup> V. Kulakov, *Poezija*, op. cit., p. 131.

<sup>32</sup> M. Ajzenberg, “Točka soprotivlenija”, Idem, *Vzgljad na svobodnogo chudožnika*, Moskva 1997, pp. 120-121.

<sup>33</sup> “Mi dicono: / Che povertà di vocabolario! / Sì, povertà, povertà; / bassezza, marciume di baracche; / grigiore, / grigiore mortale; / e paura senza fine: e, com’era?... / Ah sì, povertà, già!”, Ja. Satunovskij, *Choču li ja posmertnoj slavy*, Moskva 1992, p. 21.

<sup>34</sup> “Autunno, porco mondo, / come bofonchiava Vanja Batiščev, / un semplice sergente / della provincia siberiana, // caduto in battaglia / per la libertà della Cecoslovacchia. / Autunno, eh, porco cane, / Tutti gli alberi sono ornati di luci gialle”, Ivi, p. 12.

<sup>35</sup> M. Ajzenberg, “Vozmožnost’ vyskazyvanija”, Idem, *Vzgljad*, op. cit., p. 21.

<sup>36</sup> “Ho sognato / i miei zii di secondo grado: zio Leopold e zio Mülle / (entrambi da parte di madre); ottenevano il sapone /

In questi pochi versi è concentrato il racconto dell'infanzia sullo sfondo della storia del paese. L'uso, nell'ultimo verso, del verbo *po-gib* unito all'avverbio *skoro* porta involontariamente a mutare la ricezione dei versi, in cui ora passato e futuro si mescolano, rivelando il senso della storia come fondamento di questa poetica e convogliando l'interpretazione verso l'aspetto politico e sociale. La fede infantile negli eroi della rivoluzione appare quindi paradossale e contraddittoria sullo sfondo della tragedia degli ebrei in Unione sovietica.

La poetica del non detto fa emergere particolari mimetizzati fra le pieghe di una narrazione apparentemente neutra, riservando loro però un ruolo centrale<sup>37</sup>. In queste liriche si addensano tecniche scritte e suggestioni, per lo più inesprese, molto lontane fra loro, derivate, dal punto di vista formale e metodologico, dalla *sdivigologija* [spostamento] teorizzata da Kručenyč nei primi anni Venti.

Экспрессионизм-сионизм.

Импрессионизм-сионизм.

Но и в РЕАЛИЗМЕ; при желании, обнаружат сговор с ИЗРАИЛЕМ<sup>38</sup>.

Il tema dell'antisemitismo emerge grazie a cambiamenti dettati dalla struttura delle parole, attivando le associazioni mentali, non già dell'autore, ma del lettore, che diventa quindi parte attiva e necessaria all'interpretazione del testo. Come per Satunovskij, il discorso sulla

---

da niente. Un periodo meraviglioso!.. / Nel futuro club dei sarti era ancora in attività / la sinagoga con il coro / ma noi non credevamo in Dio, / noi, figli di Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, / credevamo nella cavalleria Rossa e nella Rivoluzione mondiale. / Zio Mulle / lo avevo visto soltanto in una fotografia, ma zio Leopold / sarebbe morto non così presto...”, Ja. Satunovskij, *Rublenaja proza*, München 1994, p. 57.

<sup>37</sup> Considerazioni analoghe possono essere fatte per altre composizioni, che sembrano estrapolate da poesie più lunghe: “... а впрочем. / не все ли равно – писать – свободным / или каким-нибудь еще стихом / в концентрационном лагере...” [... tra l'altro. / ma non è la stessa cosa scrivere in versi liberi / o con altri / in un campo di concentramento...], Ivi, p. 67. La poesia è riportata nella sua interezza, ma l'uso dei puntini di sospensione comunica la sensazione che si tratti di appunti non terminati, composti in fretta.

<sup>38</sup> “Espressionismo-sionismo. / Impressionismo-sionismo. / Ma anche nel REALISMO a volercela vedere, / troveranno una collusione con ISRAEL”, Idem, *Sredi bela dnja*, Moskva 2001, p. 44.

memoria è centrale nell'opera di Anna Barkova, dove si fonde con la testimonianza dell'orrore totalitario. Dal 1919 al 1922 essa fu segretaria di Anatolij Lunačarskij, grazie al cui appoggio riuscì a pubblicare la prima e unica raccolta di versi, manieristica testimonianza del suo entusiasmo rivoluzionario (*Ženščina* [Donna], 1923). Dopo il 1925 però cadde in disgrazia presso il Commissario del popolo proprio a causa dei suoi versi, dai quali incomincia a trapelare una forte delusione nei confronti della rivoluzione. Nel 1934 venne arrestata per la prima volta e trascorse i trent'anni successivi in prigione, eccetto una parentesi dal 1939 al 1947, durante la quale fu mandata in “esilio perenne” a Kaluga. La sua produzione è un incessante altalena di stati d'animo, che si accompagnano a una scrittura sempre più essenziale a mano a mano che cresce la disillusione nei confronti della rivoluzione e degli ideali di gioventù.

Dalla metà degli anni Venti le tematiche di Barkova dimostrano un'attenzione agli aspetti sociali concreti, non già l'astratto entusiasmo per la rivoluzione e il futuro radioso, ma, per esempio, i bambini di strada, con i quali si identifica, per riproporne la parlata e restituire le loro espressioni gergali e attraverso di esse la loro mentalità.

У меня ли, у мальчишки, ухватки, –  
Из шпаны я самый первый фронт.  
На суде заверчусь в припадке, –  
Не скажут, что симулянт.

Я форсисто дно у бутылки  
Покажу толпе озорной,  
А потом отворю затылком  
Обе двери грязной пивной

Кабатчик ругнется крепко,  
Захочет пьяный народ, –  
Тогда измятую кепку  
Я надену задом наперед<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> “Io, ragazzetto, ho i miei modi / Sono il primo galletto della mia combriccola / In tribunale mi rotolerò per terra come per un attacco, / Nessuno dirà che sto simulando. // Il fondo della bottiglia mostrerò / Con spocchia alla folla birichina, / E poi spalancherò con la nuca / Tutte e due le porte di una sporca bettola, // L'oste manderà un sonoro rutto / Sghignazzerà la folla ubriaca, / E allora il mio cappello stropicciato / Mi metterò all'incontrario”, A. Barkova, *Večno ne ta...*, Moskva 2002, p. 51.

Il sentimento di cocente delusione nei confronti dell'ideologia a seguito dell'instaurazione dello stalinismo porta a riconsiderare il proprio passato in chiave critica, fondendo l'io lirico con un "noi", che idealmente comprende tutti coloro che si trovavano a condividere lo stesso destino.

Смотрим взглядом недвижимым и мертвым,  
Словно сил неизвестных рабы,  
Мы, изгнавшие Бога и черта  
Из чудовищной нашей судьбы

[...] Нет ни Бога, ни черта отныне  
у нагих обреченных племен,  
И смеемся мы в мертвой пустыне  
Мертвым смехом библейских времен<sup>40</sup>.

La narrazione soggettiva e memorialistica diventa aprioristicamente dissidente, in quanto visione della realtà non filtrata attraverso l'ideologia e quindi problematizzata; il tessuto sociale viene esaminato nella sua sfaccettata complessità e interpretato secondo categorie etiche e personali, che esulano dall'inquadramento e dall'uniformità del pensiero unico. Le liriche del periodo della prigionia toccano temi inusitati anche nel contesto della pur liberale letteratura non allineata: la violenza e la pressione del sistema sull'individuo, l'amore omosessuale, il richiamo alla ribellione nei confronti dello status quo o ancora la bestialità e il sadismo del sistema sovietico e di coloro che sono preposti a rappresentarlo.

Страна святого пафоса и стройки,  
Возможно ли страшней и проще пасть –  
Возможно ли на этой подлой койке  
Растлить навек супружескую страсть!

Под хохот, улюлюкнье и свисты,  
По разрешению злого подлеца...  
Нет, лучше, лучше откровенный выстрел,  
Так честно пробивающий сердца<sup>41</sup>.

Le tematiche delle liriche degli anni Quaranta spostano l'accento su considerazioni attorno alla mancanza di libertà nel paese, sull'insensatezza della vita in quanto tale, dischiudendo la tendenza a una metafisica atea molto originale, in cui Dio è stato cacciato e non c'è più nulla in cui credere. Anche la morte è "известная машина, / Увозящая в известный ад"<sup>42</sup>, in quell'inferno che sembra acquistare i tratti della Lubjanka e dell'ennesimo arresto, quell'inferno in cui non ci sono "Ни пространства, ни времени. Пустота. Пустота. / Ни котлов, ни бичей, ни черта, ни черта! / Только давит, душит одна пустота"<sup>43</sup>.

È interessante notare che l'allontanamento dalle tematiche entusiastiche della prima raccolta coincide con un mutamento radicale della lingua, anzi molto probabilmente ne è la causa prima. Descrivendo la realtà in maniera meno idealizzata, la poetessa ricorre a una lingua che rifiuta la ricerca stilistica, in favore dell'intonazione popolare. Barkova giunge a elaborare un arsenale poetico spogliato dai significati accessori imposti dalla propaganda e anche per lei l'allontanamento dai canoni di genere è una conseguenza necessaria del mutamento della poetica. A differenza della lingua di Kropivnickij, Egunov o Satunovskij, quella di Barkova suona però come una dichiarazione, in cui è molto facile scorgere il volto del poeta e definirne l'umore. Nonostante le evidenti differenze, anche qui però la personalizzazione del tessuto verbale e soprattutto la riappropriazione dell'intonazione è il motore che spinge a gridare la propria verità, è il confine che separa la dissidenza civile dal cieco perbenismo di facciata e l'adesione acritica e incondizionata ai diktat dello stalinismo.

Per tutti gli autori analizzati, sebbene in maniera differente, il rifiuto delle tematiche e del-

un colpo di pistola franco, / Che perfora il cuore in maniera tanto onesta", Ivi, p. 159.

<sup>42</sup> "La macchina ben conosciuta / Che ci porta nell'inferno ben conosciuta", Ivi, p. 200.

<sup>43</sup> "Nè lo spazio, né il tempo. Il vuoto, il vuoto. / Né calderoni, né flagelli, né diavolo, un cavolo! Soltanto ti schiaccia, ti soffoca il vuoto", Ivi, p. 201.

<sup>40</sup> "Osserviamo con uno sguardo fisso e senza vita, / Come in preda a forze sconosciute, / Noi, che abbiamo cacciato dio e il diavolo / Dal nostro destino disumano. // [...] Non hanno ormai più né dio né diavolo / le tribù condannate e nude, / E ridiamo in un deserto senza vita / Del riso senza vita del passato biblico", Ivi, pp. 67-68.

<sup>41</sup> "Paese di santa enfasi e di cantieri, / È forse possibile cadere in maniera più terribile e più semplice? / È forse possibile questo tavolaccio rozzo / Vestire costantemente della passione di una coppia? // Al suono delle ghignate, delle grida e dei fischi, / Con il permesso di quel vigliacco... / No, è meglio, è meglio

l'estetica della cultura egemonica implica la ricerca di un'espressione poetica differente da quella comunemente accettata. Il lavoro sulla lingua per ognuno di essi si muove in direzione dell'elaborazione di un'espressione depoeticizzata e volutamente triviale, volta a "depurare" la poesia dalla sovrastruttura dei cliché e della contaminazione ideologica imposta dall'uso propagandistico. La necessità di avvicinare la lingua all'uso quotidiano, ma soprattutto di liberare l'espressione poetica dalla dipendenza della congiuntura ideologica, fortemente sentita dalla maggior parte di coloro che gravitavano attorno all'ambiente non ufficiale, portava a comporre opere dalla struttura apparentemente elementare<sup>44</sup>, che si prestavano a esprimere il messaggio nella maniera più diretta, ma che proprio in virtù della loro semplicità fittizia, permettevano di cogliere i sottotesti e i rimandi che celavano. Questo atteggiamento era stato mutuato dall'esperienza dell'avanguardia modernista, insieme all'attenzione per l'aspetto formale-strutturale, che spingeva a interpretazioni diverse da quelle suggerite dalla componente puramente testuale e contenutistica. Questo metodo faceva affidamento sul ruolo attivo del destinatario finale dell'opera, tenuto a cogliere in maniera corretta il senso del testo e a rivelarne il senso profondo.

Svetlana Bojrn individua come ultimo scrittore grafomane il poeta Nikolaj Olejnikov<sup>45</sup>, sebbene la linea da lui intrapresa, come si è cercato di dimostrare in questa relazione, sia continuata per molti poeti e con forme e modalità differenti per tutto il periodo sovietico. La stes-

sa Bojrn afferma che "negli anni Trenta l'immagine del grafomane e più in generale dello scrittore scompare di fatto dalla letteratura e dall'arte"<sup>46</sup>; ma se nell'arte ufficiale la preminenza viene data all'opera e al suo messaggio più che alla figura del creatore, visto come semplice artigiano della parola, i rappresentanti della letteratura non ufficiale del periodo continuano e sviluppano le ricerche del tardo modernismo, antitetiche alla concezione sovietica del fare arte come momento didattico e di crescita della coscienza sociale e ideologica di tutto il popolo.

L'opposizione alla cultura egemonica può essere vista come tentativo di decostruire l'immagine divina che il potere tendeva a offrire di sé: se i discorsi dei capi sovietici, e di Stalin nello specifico, riproponevano stilemi retorici chiaramente mutuati dalla Bibbia e dai discorsi religiosi<sup>47</sup>, allora l'antiretorica dei poeti afferenti alla sfera non ufficiale si proponeva come blasfemia e negazione della nuova fede socialista, come irrisione dei postulati stessi, sui quali si reggeva la concezione che il potere aveva di sé e che sarà uno dei "metodi" espressivi del concettualismo moscovita. Se proprio l'atteggiamento dissacrante e ironico della letteratura documentale, l'eccessiva semplicità dei suoi mezzi formali ed espressivi priva la concezione dell'opera d'arte del suo valore intrinseco di specchio della realtà, allora la realtà stessa, socialista e stalinista, viene presentata in una chiave chiaramente negativa, implicitamente satirica, ridicola e insensata.

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it) Massimo Maurizio, "Poesia non ufficiale del periodo staliniano: le premesse del samizdat letterario in Unione sovietica", *eSamizdat*, 2010-2011 (VIII), pp. 73-84

<sup>44</sup> Il pittore Pivovarov, vicino ai *lianozovcy*, dichiara: "Nel 1970 sono scoppiato. Il lavoro sul libro era passato in secondo piano. La cosa più importante erano diventati i quadri. Finalmente avevo avvertito la mia lingua contemporanea ed essa non era il frutto di quella cultura 'alta' che amavo e amo, non [proveniva] dai libri e dai musei, ma dal basso, da quella produzione, che non ha nulla in comune con l'arte. Dagli stand con il comportamento da tenere in caso di incendio [...], dai cartelloni alle stazioni di provincia della regione di Mosca. [...]. Era una lingua povera, essenziale", V. Pivovarov, *Vljublennyj agent*, Moskva 2001, pp. 63-64.

<sup>45</sup> S. Bojrn, *Obščie mesta. Mifologija povesednevoj žizni*, Moskva 2002, pp. 250-253.

<sup>46</sup> Ivi, p. 253.

<sup>47</sup> Si vedano a questo proposito gli studi contenuti in M. Vajskopf, *Pisatel' Stalin*, Moskva 2002, in particolare il secondo capitolo, pp. 125-198.