

Le specificità dei testi letterari della diaspora russa negli anni Venti e Trenta

Dmitrij Nikolaev

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 373-380 ◇

GIUNTI in un ambiente estraneo, i profughi russi furono privati del proprio passato e, in particolare, delle sue materializzazioni concrete. La mancanza di un'unità spaziale venne aggravata dalla contestuale – e assai diffusa nei frangenti rivoluzionari – distruzione dell'unità temporale, la cui conservazione viene principalmente garantita dalla 'gradualità' dei cambiamenti e dalla presenza di legami stabili con il passato. Quando leggiamo che alcuni quartieri di Costantinopoli, Berlino o Parigi erano diventati completamente russi – con la presenza di giornali, negozi, teatri e ristoranti russi – non dobbiamo dimenticarci che questa loro trasformazione, in generale, accadeva solamente a livello 'sincronico'. Per quanto potesse esserci un presente russo, mancavano però sia un passato, sia un futuro russi. Non si tratta solo della presenza di chiese e camposanti, musei e biblioteche, scuole e università, quanto piuttosto di ciò che determina una comune tradizione nazionale. Non c'era nulla che fosse legato alla vita stessa delle persone, la maggior parte degli esuli aveva lasciato tutto in patria: le suppellettili di casa, i libri preferiti, le fotografie dei propri cari, i disegni dei bambini, le cassapanche delle nonne e così via.

La storia di un testo composto prima dell'emigrazione e poi ristampato e rielaborato all'estero non percorre quel percorso 'naturale' a cui assistiamo in circostanze normali. Siamo abituati al fatto che uno scrittore, quando sta preparando la nuova edizione delle sue opere, abbia a disposizione non solamente le sue pubblicazioni precedenti – su quotidiani, riviste e volumi – ma anche gli appunti e le bozze. Durante l'emigrazione, per molti autori erano

inaccessibili persino i propri libri editi prima della rivoluzione. Sorge, di conseguenza, una domanda: possiamo considerare la versione pubblicata durante l'emigrazione come una fonte principale se non siamo sicuri di avere davanti la *correzione consapevole*¹ di una versione precedente e non un testo composto a memoria dall'autore o corretto sulla base di una dubbia fonte intermedia? Anche se sappiamo con certezza che lo scrittore ha apportato consapevolmente quelle correzioni, non significa che si debba accettare in modo incondizionato l'ultima versione come se fosse quella definitiva.

Qual è stato il motivo di quella revisione? In che misura riflette l'aspetto 'ideale' che l'opera avrebbe dovuto avere nell'immaginario dell'autore? Gli scrittori emigrati, che prima della rivoluzione avevano un bacino di lettori che conoscevano bene e per il quale, in molti casi, deliberatamente lavoravano, si ritrovavano ora in un contesto del tutto diverso. Non c'era più il pubblico di Mosca, Pietroburgo, Kiev o Nižnij Novgorod, e nemmeno i circoli del "Moskovskij Listok" [Il foglio di Mosca], del "Russkoe Slovo" [La parola russa] o del "Vestnik Evropy" [Il messaggero d'Europa]... Certo, il 'proprio' lettore, quello affezionato, rimaneva, ma i libri e le pubblicazioni sui periodici non potevano essere destinati solo a lui, perché erano cambiati nell'insieme la composizione e il tipo di pubblico. Quando lo scrittore 'aggiusta' i testi, ne modifica, a volte, delle parti sostanziali, ma, se anche apportasse questo cambiamento di sua volontà e non su richiesta degli editori, possiamo considerarlo come la realizzazione di un intento artistico e non come una modifica forzata, causata da circostanze straordinarie?

* We would like to express our gratitude to the publisher A.M. Gorkii Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (IWL RAS) for letting us publish this article in Italian.

¹ Corsivo dell'autore. [N.d.T.]

Certi testi avevano richiesto qualche semplice adattamento persino nei primi anni che seguirono la rivoluzione, ma diveniva ancor più necessario modificarli quando all'estero stava crescendo una nuova generazione di lettori. I. Bunin, ad esempio, in fase di ultima revisione più volte elimina o chiarisce dei *realia* che erano comprensibili per i suoi 'contemporanei', ma che avevano perso rilevanza e, a distanza di un decennio, dicevano ben poco al lettore russo all'estero, in particolare ai giovani. Peraltro, non si tratta di singole correzioni che potrebbero essere dovute a una rifinitura dello stile, ma si tratta piuttosto di una tendenza chiaramente identificabile.

Nel racconto *Bezumniy chudožnik* [L'artista folle] veniva menzionata, in prima battuta, la morte del conte H. Kitchener, segretario di Stato per la guerra². Nel giugno del 1916, l'incrociatore Hampshire, col quale Kitchener si stava dirigendo in Russia per i negoziati, saltò in aria a causa di una mina tedesca: "In tutto ciò, fu proprio a causa di questo giorno che decidemmo di intraprendere la nostra terribile odissea. Saprai di certo che avevano affondato persino Kitchener. Immaginati cosa sia stato per lei, incinta all'ottavo mese!"³. Nella versione successiva questo riferimento appare rimosso: "In tutto ciò, fu proprio a causa di questo giorno che decidemmo di intraprendere la nostra terribile odissea. Immaginati cosa sia stato per lei, incinta all'ottavo mese!"⁴. Nello stesso racconto viene menzionato il giornale "Novoe Vremja" [Tempo nuovo]: "Aperse la valigia che giaceva sul pavimento e vi tirò fuori alcuni numeri di 'Novoe Vremja'..."⁵. Più tardi Bunin rimosse il titolo del giornale, sebbene ai lettori che avevano avuto esperienza del mondo prerivoluzionario suscitasse delle associazioni abbastanza nitide: "Aperse la valigia che giaceva sul pavimento, vi tirò fuori alcuni giornali e preparò il tavolo..."⁶.

Nel racconto *Dalëkoe* [In un tempo lontano] viene eliminato un toponimo. Al posto di "[...] e nuovo il cappello grigio chiaro a larghe tese del famoso attore, lui pure sfrecciante in carrozza verso chissà quale meta lungo la traversa Gazetnyj"⁷, leggiamo "[...] e nuovo il cappello grigio chiaro a larghe tese del famoso attore, lui pure sfrecciante in carrozza verso chissà quale meta"⁸.

Nel racconto *V nekotorom carstve* [In un regno lontano lontano] appare rimosso il nome del negozio moscovita Mjur i Meriliz. Prima trovavamo: "Ma nella slitta, in mezzo ad altri acquisti moscoviti fatti per il matrimonio, per le feste, si trova un paio di sorprendenti sci svedesi che la nipote aveva comprato da Mjur"⁹. Poi è diventato: "Nella slitta, in mezzo ad altri acquisti moscoviti fatti per il matrimonio e per le feste, si trova un paio di sorprendenti sci svedesi che la nipote aveva comprato a Mosca"¹⁰.

La reintroduzione dei frammenti sostituiti o rimossi richiederebbe oggi la semplice aggiunta di un paio di righe in più nel commento. Se, da un lato, potremmo seguire questo metodo, così che il testo risulti più strettamente legato all'epoca della sua stesura, non era proprio questa eccessiva contingenza, dall'altro, che Bunin temeva e che tentò di evitare nella revisione delle sue opere 'per i posteri'?

In realtà, talvolta accade il contrario ed è l'autore che, col passare del tempo, ritiene necessario aggiungere al testo qualcosa che ne chiarisca il senso, mentre prima era chiaro ai lettori che cosa si intendesse dire. Nel racconto *Nesročnaja vesna* [La primavera prematura], la frase "nel mezzo di un crollo così imponente, di cui la storia umana non conosce pari!"¹¹ viene corretta con "nel mezzo dell'imponente e rapido crollo della potenza dell'Impero russo, di cui la storia umana non conosce pari!"¹²; l'espressione "una certa sensazione strana e ineffabile, che mi ero portato dietro, non mi abbandona"¹³ diventa

² Qui e oltre cfr. I. Bunin, *Sočinenija: Noč otrečeniija*, Moskva 2001.

³ Ivi, p. 178 [Ove non diversamente indicato, la traduzione è da intendersi mia – N.d.T.].

⁴ Idem, *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, IV, a cura di Ju. Bondarev – O. Michajlov – V. Rynkevič, Moskva 1988, p. 201. [Qui e oltre le indicazioni bibliografiche alle opere di Bunin, nell'originale russo così come nelle traduzioni italiane segnalate, sono a opera della traduttrice – N.d.T.]

⁵ Idem, *Sočinenija*, op. cit., p. 179.

⁶ Idem, *Sobranie*, IV, op. cit., p. 201

⁷ Idem, *Sočinenija*, op. cit., p. 230. Cfr. Idem, *Racconti d'amore*, a cura di G. Spendel, Milano 1987, p. 81.

⁸ Idem, *Sobranie*, IV, op. cit., p. 235. Cfr. Idem, *Racconti d'amore*, a cura di G. Spendel, Milano 1987, p. 81.

⁹ Idem, *Sočinenija*, op. cit., p. 252.

¹⁰ Idem, *Sobranie*, IV, op. cit., p. 256.

¹¹ Idem, *Sočinenija*, op. cit., p. 267.

¹² Idem, *Sobranie*, IV, op. cit., p. 273.

¹³ Idem, *Sočinenija*, op. cit., p. 267-268.

“una certa sensazione strana e ineffabile, che mi ero portato dietro a Mosca, non mi abbandona”¹⁴.

Non è sempre corretto, inoltre, ritenere che l'ultima versione del titolo data dall'autore sia quella da prediligere. La ragione per cui, durante l'emigrazione, comparvero nuovi titoli è da ricercare nel tentativo di pubblicare dei testi datati spacciandoli per nuovi. Molti scrittori avevano degli accordi assai stringenti con i giornali, che li obbligavano a pubblicare ogni settimana un nuovo racconto, un *feuilleton* o una poesia. Talvolta scaturiva la naturale tentazione di cambiare semplicemente il titolo o di rielaborare un poco il testo per adattarlo al formato richiesto e consegnare al giornale un'opera scritta dieci o vent'anni prima. I lettori e gli editori, in ogni caso, non avevano sottomano le raccolte pre-rivoluzionarie e, tanto meno, i giornali e le riviste. A volte questo accadeva anche con le opere redatte già durante l'emigrazione. L'assenza di uno 'spazio di lettura' unitario permise alle opere pubblicate in un paese di essere ripubblicate altrove, specialmente dopo un certo lasso di tempo. Ad esempio, nel 1918 sulla rivista “Novyj Satirikon” [Il nuovo Satyricon] era apparso il racconto di Tëffi *Zvonari* [I campanari]. Nel 1926 una sua nuova versione venne stampata nel giornale “Segodnja” [Oggi]¹⁵ di Riga, mentre nel 1927 fu ripubblicata in “Vozroždenie” [Rinascita]¹⁶, ora però con il titolo di *Djaden'ka* [Lo zietto]. I racconti *Nelëgkaja* [Un diavolo] e *Vendetta* [sic, N.d.T.], inclusi nel volume *Včera* [Ieri] pubblicato nel 1918 dalla rivista “Novyj Satirikon”, furono ripubblicati nel 1927 dal giornale “Vozroždenie”: *Nelëgkaja* il 23 gennaio¹⁷ con il titolo *Žutkaja istorija* [Una storia spaventosa]; *Vendetta* il primo maggio¹⁸ con il titolo *Korsikanskaja mest'* [Vendetta corsa] e il sottotitolo *Posvjaščaju revnivym* [Dedicato ai gelosi]. Quando incluse questi racconti nella raccolta *Gorodok: Novye rasskazy* [La cittadella: nuovi racconti], pubblicata a Parigi nel 1927 dall'editore N. Karbasnikov, Tëffi ritornò a tutti i titoli originali, dimostrando in questo modo il

carattere 'tecnico' delle versioni successive. Per un certo numero di altri racconti, tuttavia, sono proprio le varianti tecniche che dovrebbero essere considerate formalmente, secondo la tradizione consolidata, come quelle 'definitive', perché sono le ultime a essere rimaste (quest'affermazione ci pare quanto meno discutibile).

In precedenza, una predominante maggioranza delle opere degli scrittori russi era destinata a essere letta in Russia. L'esistenza di un unico ambiente culturale, ovvero di una comunanza e di una continuità culturali, consentiva all'autore di contare su una ricezione del suo testo completamente prestabilita, che gli permetteva di prevedere una possibile reazione. L'esistenza di un testo in un ambiente lontano da quello nativo è fondamentalmente diversa. Non vi sono più dei legami così saldi e stabili ed è necessario considerare, in misura assai maggiore, le circostanze della realtà coeva. Con il cambiare della dimensione della diaspora russa, — a volte anche di molto — cambia, spesso, anche la composizione e la qualità dei lettori. Un conto era scrivere a Berlino nel 1922, quando in città vivevano migliaia di emigranti russi istruiti, in condizioni abbastanza agiate da potersi comprare libri e che avevano condiviso le stesse esperienze degli scrittori della cosiddetta vecchia generazione, e tutt'altra storia era scrivere nella Berlino del 1931, dove di questi emigranti erano rimaste poche decine, se non unità. In Jugoslavia, dove si erano insediati soprattutto emigranti di orientamento monarchico, non si poteva certo sperare che un libro con posizioni di sinistra e democratiche diventasse un vero successo, così come, al contrario, uno scrittore con opinioni di destra non sarebbe stato ben accolto a Praga. Naturalmente le contraddizioni ideologiche e politiche tra gli stati imponevano determinate limitazioni. La posizione germanofila, che appariva del tutto naturale in molte opere scritte e pubblicate per la prima volta a Berlino, non era ammissibile in Francia o in Cecoslovacchia. Anche altre differenze giocavano un ruolo importante. Così, in America, all'epoca molto più puritana, non era possibile pubblicare gran parte di quello che usciva tranquillamente in Europa.

In Russia, e poi in Unione Sovietica, esisteva un

¹⁴ Idem, *Sobranie*, IV, op. cit., p. 273.

¹⁵ Tëffi, *Zvonari*, “Novyj Satirikon”, 01.05.1918, 96, p. 6.

¹⁶ Idem, *Zvonari*, “Vozroždenie”, 17.04.1927, 684, p. 2.

¹⁷ Idem, *Žutkaja istorija*, “Vozroždenie”, 23.01.1927, 600, p. 2.

¹⁸ Idem, *Korsikanskaja mest'*, 01.05.1927, 698, p. 3.

unico sistema di censura e, in un'analisi testologica, è abbastanza semplice individuare la cosiddetta 'correzione censoria' o autocensura, se si conoscono le tendenze generali. Per esempio, nella fantascienza sovietica l'idea della rivoluzione mondiale appare in principio determinante, ma in seguito quasi tutto ciò che è legato a questo concetto (come alle idee trockiste) scompare, mentre le modifiche corrispondenti vengono introdotte anche nelle nuove edizioni dei testi più datati. Prendiamo il romanzo fantascientifico di V. Obručev *Plutonija: Neobyčajnoe putešestvie v nedra zemli* [Plutonia: un viaggio insolito nel centro della terra], scritto nel 1915: la sua caratteristica principale è la deideologizzazione e, nell'edizione del 1924, non appariva alcuna condanna al regime autocratico. Nella seconda edizione (1931), però, all'interno di una conversazione sull'Alaska appare la seguente replica: "Per il momento — disse Kaštanov — il libero sviluppo della Russia è completamente represso dall'autocrazia. Ma il governo cambierà e noi, forse, saremo in grado lavorare come in America: allora l'Alaska ci tornerebbe molto utile"¹⁹. A seguire, a questo frammento viene apportata un'altra modifica che permette di porre i corretti accenti ideologici: le parole "saremo in grado di lavorare come in America" (*zarabotaem v amerikanskom masštabe*) diventano "inizieremo a lavorare su larga scala" (*načnëm rabotat' v krupnych masštabach*). Tuttavia, già nella seconda edizione, Kaštanov, rimpiangendo l'Alaska, invita a respingere gli americani: "Se ne fossimo in possesso, insieme alla Čukotka, comanderemmo tutto il nord dell'Oceano Pacifico e nessun predatore americano oserebbe intrufolarsi, mentre ora si sentono i padroni sia nel mare di Bering che del mare Artico"²⁰.

Quando si osserva una tendenza generale espressa così chiaramente, possiamo a buon diritto rimuovere tali modifiche, ripristinando l'originale intento dell'autore. Per quanto riguarda la letteratura dell'emigrazione russa, però, non è possibile parlare di un sistema censorio unitario, sebbene siano presenti sia le correzioni imposte, sia l'autocensura, pur in

misura non così significativa. Il confine tra il cambiamento di posizione dell'autore e le correzioni della censura è qui assai più sottile, se non altro perché i 'sovvertimenti' non furono così radicali come quelli che avvennero in URSS. Ma, per esempio, quando Bunin elimina dal testo una serie di passi che i puritani avrebbero potuto trovare eroticamente provocatori, si tratta della sua volontà artistica oppure della necessità di fare i conti con le leggi, i costumi e l'opinione pubblica di un paese straniero? Nel racconto *Petlistye uši* [Orecchie a sventola] prima c'era "un giovanissimo ufficiale", "che cingeva con insolita spudoratezza la vita della signora, che si stringeva fortemente a di lui"²¹, poi è diventato "un giovanissimo ufficiale che cingeva con vigore la vita della signora, che si stringeva a lui"²². Nel racconto *V nektorom carstve* il passo

mentre si sfilava le galosce davanti alla madia, le sovvenne un rapido pensiero inquietante, a cui seguì subito dopo quella stessa beatitudine che faceva mandare delle grida deboli e dolci alla zia quando si lasciava andare sul pavimento in un languore estremo, e che si concludeva un secondo dopo con la sconvolgente estasi dell'intimità corporea²³

è diventato "mentre si sfilava le soprascarpe davanti alla madia, le sovvenne un rapido pensiero inquietante, a cui seguì subito dopo quella stessa beatitudine che faceva mandare delle grida deboli e dolci alla zia quando si lasciava andare sul pavimento in un languore estremo [...]"²⁴. Nel racconto *Post* [Il digiuno] (*Derevenskoe* [In campagna]) "il suo vestito grigio-azzurro, sotto il quale traspariva il corsetto che le stringeva la vita sottile [...]"²⁵ è diventato semplicemente "il suo vestito grigio-azzurro [...]"²⁶. Di cosa si tratta: di una scelta di stile o di autocensura? Ancora una volta si pone la domanda: cosa fare con queste correzioni? Ci imbattiamo in casi simili quando studiamo le opere di quasi tutti gli scrittori della diaspora russa e questi interrogativi richiedono l'elaborazione di un approccio complessivo, non soluzioni isolate.

²¹ Idem, *Sobranie*, IV, op. cit., p. 126.

²² I. Bunin, *Sočinenija*, op. cit., p. 293.

²³ Idem, *Sočinenija*, op. cit., p. 253.

²⁴ Idem, *Sobranie*, IV, op. cit., p. 258.

²⁵ Idem, *Sočinenija*, op. cit., p. 325.

²⁶ Idem, *Sobranie*, IV, op. cit., p. 149.

¹⁹ V. Obručev, *Plutonija: neobyčajnoe putešestvie v nedra zemli*, Moskva-Leningrad 1931, p. 32.

²⁰ Ibidem.

Un altro problema che si palesa di continuo è la scelta della versione principale e della datazione del testo. Per esempio: Bunin rivide radicalmente il testo di *Roza Ierichona* [La rosa di Gerico] e la versione che compare nella raccolta completa delle opere differisce in maniera significativa dal testo che comparve per la prima volta tra le pagine di “Naš Mir” [Il nostro mondo] (allegato domenicale al giornale “Rul” [Il timone]) il 15 giugno 1924 e che fu poi pubblicato nel libro *Roza Ierichona*²⁷. Si tratta chiaramente di due redazioni diverse, eppure alla versione più recente viene apposta la data dell’anno della prima pubblicazione. Nell’opera di Bunin si incontrano anche circostanze assai più complesse. Così, nel racconto *Konec* [La fine] l’autore non apporta solamente delle modifiche allo stile. Eliminando alcuni frammenti, Bunin cambia anche il contenuto. Nella versione iniziale, conservatasi nella raccolta *Roza Ierichona*, dove, al posto del titolo con cui era apparso sul giornale, *Gibel’ (iz povesti)* [La morte (dalla *povest’*)], comparve per la prima volta il titolo *Konec*, giocava un ruolo fondamentale la contrapposizione tra coloro che lasciavano la città e quanti vi entravano, ovvero “i nemici”. In questo periodo (ancor prima del celebre discorso dedicato alla *Missija ruskoj èmigracii* [La missione dell’emigrazione russa]), lo scrittore cercò di trasmettere non tanto i sentimenti di colui che abbandona per sempre la propria patria, quanto le emozioni di un uomo che vive all’epoca di un conflitto civile. Nella versione finale, però, l’immagine dei nemici scompare. Riportiamo i rispettivi frammenti.

Prima:

Sulla parte alta della città, in quell’umido giorno d’inverno si assisteva a quella fatidica tregua nella battaglia, a quell’impotenza, a quella lugubre desolazione che accadono quando retrocedono gli ultimi difensori e scappano gli ultimi cittadini in fuga, ma il nemico che conduce l’offensiva è ancora timoroso e avanza ora di soppiatto, ora di slancio, con vile audacia²⁸.

Dopo:

Sulla parte alta della città, in quell’umido giorno d’inverno si assisteva a quella fatidica tregua nella battaglia, a quell’impotenza, a quella lugubre desolazione che accadono quando retrocedono gli ultimi difensori e scappano gli ultimi cittadini in fuga [...]²⁹.

Prima:

Verso sera, da dietro l’avamposto settentrionale cominciarono a fare fuoco i cannoni, il nemico aveva preso coraggio, si sentiva più forte e determinato: risuonava un rumore sordo e grave che faceva tremare la terra [...]³⁰.

Dopo:

Verso sera, da dietro l’avamposto settentrionale cominciarono a fare fuoco i cannoni e risuonava un rumore sordo e grave che faceva tremare la terra [...]³¹.

Prima:

Si stava facendo buio, il fuoco dei cannoni e poi quello dei fucili era cessato, e in quel silenzio e nel crepuscolo che stava calando lentamente si poteva percepire che tutto era finito. Si sentiva che la cosa era già fatta, che la città si era arresa e sottomessa, che ora era del tutto indifesa contro i vincitori che stavano facendo irruzione, portandosi dietro morte e terrore, rapine, profanazioni, omicidi, fame e l’ineluttabile schiavitù per tutti i cittadini, tranne il volgo più vile. In città non c’era nemmeno una luce, il porto era insolitamente vuoto e sembrava sconfinato – il Patras fu l’ultimo piroscalo a partire mentre, dietro di lui, si preparava ad uscire soltanto il largo rompighiaccio che si trovava da solo nella rada, tra il ghiaccio e le nere cavità d’acqua³².

Dopo:

Si stava facendo buio, il fuoco dei cannoni e poi quello dei fucili era cessato, e in quel silenzio e nel crepuscolo che stava calando lentamente si poteva percepire che la cosa era già fatta, la città si era arresa... In città non c’era nemmeno una luce, il porto era vuoto, il Patras fu l’ultimo piroscalo a partire³³.

Esattamente allo stesso modo “i nemici” vengono eliminati anche dall’ultima parte del racconto *Koscy* [I falciatori].

Nella prima versione compare:

C’era ancora una cosa, dico io, in questa canzone, qualcosa che conoscevamo bene, nel profondo delle nostre anime, sia noi sia loro, questi *mužiki* di Rjazan’, ma di cui non ci rendevamo conto, che non apprezzavamo, per arrivare a capire e apprezzare solo ora: eravamo tutti infinitamente felici e benedetti da Dio, in quei giorni ora infinitamente lontani e irrecuperabili. Poiché ogni cosa ha il suo termine, la fiaba si è conclusa anche per noi: i nostri antichi difensori ci hanno abbandonato, le bestie selvagge se ne sono andate, gli uccelli profetici sono volati via, le tovaglie magiche erano state ripiegate, oltraggiati le preghiere e i giuramenti, rinsecchita la Madre Umida Terra, spezzate le chiavi vivifiche. Tanto che gli incantesimi sono diventati più inebrianti, più forti di quelle chiavi, e i vicini, i nemici non sono più gli stessi – sono più scaltri, più avidi di quelli di prima – ed è arrivata la fine, il limite del perdono di Dio³⁴.

L’ultima versione di questo brano recita:

²⁷ Idem, *Sočinenija*, op. cit., p. 166.

²⁸ Idem, *Sobranie*, IV, op. cit., p. 213.

²⁹ Idem, *Sočinenija*, op. cit., p. 167.

³⁰ Idem, *Sobranie*, IV, op. cit., p. 214.

³¹ Idem, *Sočinenija*, op. cit., p. 194.

²⁷ Idem, *Sočinenija*, op. cit., pp. 272-273, 430-431.

²⁸ Ivi, p. 166.

²⁹ Idem, *Sobranie*, IV, op. cit., p. 213.

C'era ancora una cosa, dico io, in questa canzone, qualcosa che conoscevamo bene, nel profondo delle nostre anime, sia noi sia loro, questi *mužiki* di Rjazan', cioè che eravamo infinitamente felici in quei giorni ora infinitamente lontani e irrecuperabili. Poiché ogni cosa ha il suo termine, la fiaba si è conclusa anche per noi: i nostri antichi difensori ci hanno abbandonato, le bestie selvagge se ne sono andate, gli uccelli profetici sono volati via, le tovaglie magiche sono state ripiegate, oltraggiati le preghiere e i giuramenti, rinsecchita la Madre Umida Terra, spezzate le chiavi vivifiche; ed è arrivata la fine, il limite del perdono di Dio³⁵.

Da un lato, la tipologia e l'entità delle modifiche non parrebbero mettere in discussione una nuova edizione, ma se manteniamo interamente questi cambiamenti di Bunin, allora dobbiamo quantomeno utilizzare una datazione 'doppia', dal momento che i brani rimossi sono proprio quelli che trasmettevano una concreta sensazione legata al momento della scrittura e, molto probabilmente, a causa del loro legame con la contingenza, sono finiti 'sotto la tagliola'. Nella situazione in cui il tono delle recensioni critiche e le sfumature delle percezioni dei lettori erano anzitutto determinate da quanto il giudizio 'contingente' dell'autore su ciò che stava accadendo coincidesse con le valutazioni dei lettori e dei critici, quando la posizione ideologica giocava un ruolo di primo piano, deformeremmo seriamente il quadro reale della situazione, se pubblicassimo i testi rivisti in seguito con le date 'iniziali' (di scrittura o della prima edizione). A volte la modifica di alcune frasi cambia in modo così significativo la problematica o lo sfondo emozionale di un'opera che non dovremmo in realtà parlare di varianti, bensì di edizioni diverse, sebbene i cambiamenti possano a prima vista sembrare insignificanti.

L. Gromova-Opul'skaja ha trattato questo argomento, in relazione alla letteratura sovietica, nell'articolo *Istorija teksta kak put' k istorii literatury* [La storia del testo come via verso la storia della letteratura]:

Nel 1929 Sejfullina pubblicò il racconto *Vychval'* [Il vantatore] (dal verbo *chvalit'sja*, vantarsi). Il figlio di un contadino impoverito diventato cantante d'opera arriva nel suo villaggio natale. I contadini ritengono che prenda soldi per niente: cantare non è un lavoro. Alcuni ragazzi tendono un agguato a Matvej e lo picchiano brutalmente. Nel 1940 la scrittrice inserisce un finale diverso: nel *kolchoz* il cantante viene accolto trionfalmente. E dunque, di cosa si tratta? Il racconto del 1929 ha cessato di esistere? Nelle opere complete deve essere pubblicato il testo del

1940? È davvero possibile giudicare da questo *Pevec* [Il cantante] la letteratura degli anni Venti e l'opera della stessa Sejfullina?³⁶

Seguendo il pensiero di Lidija Dmitrievna, possiamo porre la seguente domanda: è davvero possibile da questa versione di *Konec* giudicare la letteratura degli anni Venti?

Quando si commentano le opere degli scrittori russi emigrati, ci si confronta anche con una serie di problemi che non sorgevano all'interno della 'naturale' esistenza della letteratura. Qui è necessario adottare un approccio diverso per chiarire la molteplicità dei *realia* presenti: avendo a che fare con un'opera composta all'estero, spesso non basta limitarsi a indicare la fonte primaria, dal momento che, per le ragioni sopramenzionate, gli autori sono costretti a utilizzare dei testi 'intermediari' la cui mancata individuazione lascerebbe molte questioni irrisolte.

Questo risulta particolarmente importante quando, nel testo, compaiono dei *realia* sovietici, dato che nella maggioranza dei casi non sono stati colti di persona, ma indirettamente, dai racconti dei testimoni oculari, dalle lettere e dai trafiletti nei giornali. Le reazioni a certi articoli presenti sui giornali sovietici sono, di regola, non tanto l'effetto della conoscenza diretta della "Pravda" [La verità], di "Izvestija" [Notizie] o della rivista "Prožektor" [Il riflettore], quanto una conseguenza della comparsa di questi scritti nella stampa dell'emigrazione. Tuttavia, le versioni 'esterne' dei testi sono lungi dall'essere uguali a quelle originali e fare riferimento solo a quest'ultime potrebbe portare a un'interpretazione errata: per esempio, una tendenziosa selezione delle citazioni può rivelarsi, in realtà, non il frutto del pregiudizio dell'autore, ma della fonte-intermediaria. Così, il saggio di Gor'kij *Vladimir Lenin*, che aveva destato una vasta eco e una mole di risposte nell'emigrazione, era noto ai più non dalla pubblicazione nella rivista "Kommunističeskij Internacional" [L'Internazionale Comunista]³⁷, ma dai frammenti riediti sulla stampa émigré³⁸. Quando Bunin, nell'articolo *Inonija i*

³⁶ L. Gromova-Opul'skaja, *Izbrannye trudy*, Moskva 2005, p. 450.

³⁷ M. Gor'kij, *Vladimir Il'ič Lenin*, "Kommunističeskij Internacional", 20.07.1929, 20.

³⁸ Cfr. per esempio *Gor'kij o Lenine*, "Poslednie Novosti", 18.08.1920, 97, p. 3.

³⁵ Idem, *Sobranie*, IV, op. cit., p. 225.

Kitež [Inonija e Kitež], parla delle opere degli scrittori sovietici, non fa riferimento alle pubblicazioni originali ma attinge alle fonti dell'emigrazione, in primo luogo all'articolo di A. Jaščenko *Russkaja poëzija za poslednie tri goda* [La poesia russa negli ultimi tre anni]³⁹. Questo spiega sia la scelta delle opere sia l'ambito delle citazioni riportate da Bunin, estrapolate dall'articolo di Jaščenko insieme ai suoi *refusi*⁴⁰.

La specificità della vita dell'emigrante non implica solamente commentare un fatto, ma anche considerare la fonte da cui proviene, peraltro non solo quando si affrontano i *realia* sovietici. A causa della pessima conoscenza delle lingue straniere e dell'assenza di un accesso diretto alle fonti più autorevoli, l'emigrazione russa recepiva anche gran parte dell'informazione attraverso degli 'intermediari'. I giornalisti che lavoravano per la stampa dell'emigrazione non avevano le stesse possibilità del personale delle grandi testate locali e delle agenzie di stampa. I russi, in larga maggioranza, ricevevano notizie tradotte e di seconda mano, non potevano contare su un'informazione completa, dal momento che, dal punto di vista sia tematico che ideologico, il novero delle pubblicazioni degli emigrati era, naturalmente, molto limitato. Lo stesso può valere per la caratterizzazione delle personalità. Le informazioni biografiche sono indubbiamente necessarie, ma per una corretta comprensione del testo non è la caratterizzazione generale a essere importante, quanto piuttosto le modalità con cui una certa figura reale è stata recepita in un dato momento da questa o quella cerchia di persone.

La denominazione di 'letteratura dell'emigrazione russa' non implica la presenza di uno spazio 'geografico' unico. L'emigrazione in Cina, l'emigrazione in Argentina, l'emigrazione in Francia sono realtà che differiscono tra loro talvolta non meno radicalmente di quanto non differiscano dalla Russia sovietica. Di conseguenza, certe persone, certi fatti ed eventi possono essere percepiti in modo molto diverso, pos-

sono avere un 'peso diverso' e possono essere ben noti in un luogo e sconosciuti in un altro.

Così, uno degli eventi più significativi del 1921 per tutti i parigini, compresi i numerosi scrittori russi, fu l'incontro di boxe tenutosi il 2 luglio a Jersey City tra Georges Carpentier — campione d'Europa e orgoglio della Francia — e Jack Dempsey, campione del mondo e speranza dell'America. A. Vetlugin nell'articolo *Dempsey ili Karpant'e?* [Dempsey o Carpentier], pubblicato il giorno dell'incontro, scrisse: "Oggi a Jersey City, alle due e mezza del pomeriggio secondo l'ora americana e alle nove di sera all'ora di Parigi, avrà luogo questo incontro epico"⁴¹. A. Kuprin, nell'articolo *Russkie v Pariže* [I russi a Parigi], fa delle affermazioni simili a quelle di A. Vetlugin:

I giornali parigini non temono niente e nessuno a parte il 'loro lettore'. Se è vero che il governo dà ascolto con fin troppa sollecitudine alla loro voce, essi tuttavia conoscono bene i gusti del proprio pubblico e ne colgono le opinioni con esattezza. In questo momento, per esempio, tutta Parigi (e, quindi, tutta la Francia) è interessata, più che a qualsivoglia accordo politico, all'incontro di boxe tra Carpentier e Dempsey che avrà luogo tra qualche giorno a New York. Credetemi, tutti quei milioni di fogli bianchi in cui la gente è immersa a casa e per strada, in piedi, seduta e a passeggio, sulle verande degli innumerevoli caffè, sugli omnibus, sui tram, sui treni, negli ascensori e nelle automobili — tutti questi giornali sono pieni dei ritratti del "Grande George" nella sua postura elastica, da gatto, con i capelli fluidi pettinati all'indietro come li portano ora tutti i giovani francesi, imitando il loro idolo⁴².

È evidente che questo combattimento di boxe era un evento molto importante per i francesi, per gli americani e per molti altri europei, mentre se ne sapeva bene poco in Unione Sovietica o, per esempio, a Harbin.

È necessario abbandonare l'approccio 'livellatore', al giorno d'oggi prevalente, e mettere in rapporto la letteratura non con una qualche astratta realtà sovietica o d'emigrazione, ma con la realtà concreta in cui vivevano l'autore e la maggioranza dei suoi lettori, una realtà che vede l'effettiva creazione dell'opera.

www.esamizdat.it ◇ D. Nikolaev, *Le specificità dei testi letterari della diaspora russa negli anni Venti e Trenta*. Traduzione dal russo di I. Karafilidis (ed. or.: Idem, *Specifika bytovaniia tekstov v literature russkogo zarubež'ja 1920-1930ch gg.*, in *Tekstologičeskij vremennik*. Vyp. 1, Moskva 2009, pp. 35-44) ◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 373-380.

³⁹ A. Jaščenko, *Russkaja poëzija za poslednie tri goda*, "Russkaja Kniga", 1921, 3, pp. 1-17.

⁴⁰ I. Bunin, *Publicistika 1918-1953 godov*, Moskva 1998, pp. 541-547.

⁴¹ A. Vetlugin, *Dempsey ili Karpant'e?*, "Obščee Delo", 02.07.1921, 351, p. 2.

⁴² A. Kuprin, *Russkie v Pariže*, "Novaja Russkaja Žizn'", 02.07.1921, 137.

◇ **D. Nikolaev, *The Specificities of the Literary Texts of the Russian Diaspora (1920s-1930s)*** ◇
Translated by Iris Karafillidis

Abstract

Italian translation of *Spetsifika bytovaniia tekstov v literature russkogo zarubezh'ia 1920-1930-kh gg.* by Dmitrii Nikolaev.

Keywords

Russian Migrant Literature, Ivan Bunin, Teffi, Russian Immigrants in Paris.

Author

Dmitrii Nikolaev, Doctor of Philology, Leading Researcher at the Institute of World Literature of the Russian Academy of Science. He is a member of the Department of Contemporary Russian Literature and Literature of Russian emigration.

Translator

Iris Karafillidis is a PhD candidate in Russian Literature at the University of Pisa. She is writing her thesis on the religious and spiritual lexicon in Ol'ga Sedakova's and Maria Stepanova's poems and prose. Her main interest lies in the intersections of tradition and modernity in post-Soviet poetry and prose, with a particular focus on language.

Publishing rights

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



© (2021) Iris Karafillidis