

L'idiota Puškin e il saggio Stalin.

Aneddotica e strategie di demitizzazione in Charms e Prigov

Alice Bravin

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 95-108 ◇

14. Однажды в присутствии Иосифа Виссарионовича зашел разговор о Пушкине. Буденный сказал: “После Сталина мне стал понятнее Пушкин”. Посмотрел Сталин на него внимательно, устало улыбнулся и отвечает: “Но и Сталина без Пушкина не понять”¹.

D. Prigov, *Dvadcat' rasskazov o Staline*

OBÈRIU E NEOAVANGUARDIE

IL movimento OBÈRIU, nato negli anni Venti a Leningrado, rappresenta una delle più originali formazioni di avanguardia del Novecento². A distanza di pochi decenni, a raccogliere l'eredità di Daniil Charms, Aleksandr Vvedenskij, Nikolaj Olejnikov e Nikolaj Zabolockij (tragicamente colpiti dalle repressioni degli anni Trenta) saranno in particolare gli autori delle neoavanguardie, che nel composito universo della letteratura non ufficiale sovietica e tardo-sovietica ne riprenderanno motivi e modalità di scrittura, quasi a voler cancellare l'epoca staliniana e recuperare ciò che essa aveva cancellato.

A partire dalla metà degli anni Sessanta, in un clima di maggior respiro, in Unione Sovietica vengono riscoperte le opere di questi autori “della marginalità”³, sino ad allora costretti al silenzio: molti testi

sono pubblicati per la prima volta, innanzitutto in Occidente⁴, ma anche in Russia poesie e racconti compaiono in riviste o almanacchi circolati tramite *samizdat* (per le edizioni ufficiali bisognerà attendere la *perestrojka*).

Diversi sono gli scrittori che in questi anni, soprattutto nell'*underground* di Leningrado, subiscono il fascino della prosa e della poesia OBÈRIU (e più in generale dell'estetica): il poeta Leonid Aronzon, ad esempio, personalità carismatica degli ambienti della Malaja Sadovaja⁵, scrive nel 1963 la tesi di laurea sull'opera di Zabolockij contribuendo alla diffusione della sua poesia⁶; Aleksej Chvostenko, tra i fondatori del progetto Verpa (1962-63), originale gruppo leningradese il cui stile provocatorio affonda le radici nella tradizione avanguardista e nell'assurdisimo OBÈRIU, considerava Vvedenskij la più alta espressione di poesia del Novecento⁷. Vanno poi ricordati i Chelenukty, poeti attivi tra la metà degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, guidati da Vladimir Èrl', figura eccentrica ed ambigua: lo spirito provocatorio e stravagante di questi autori e la rappresentazione dell'esistenza in chiave assurda nelle loro opere sono segni dell'evidente e dichiarata adesione alla poetica OBÈRIU, combinata con il

¹ “14. Un giorno in presenza di Iosif Vissarionovič la conversazione cadde su Puškin. Budėnnyj disse: ‘Dopo Stalin Puškin mi è diventato molto più comprensibile’. Stalin lo guardò attentamente, fece un sorrisetto stanco e rispose: ‘Ma anche Stalin senza Puškin non lo si può capire’”. Ove non diversamente indicato le traduzioni dal russo sono mie.

² Sul fenomeno OBÈRIU nell'avanguardia letteraria russa cfr. A. Kobrinskij, *Poėtika OBÈRIU v kontekste russkogo literaturnogo avangarda*, Moskva 2000; Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd. *Essays and Materials*, a cura di N. Cornwell, London 1991; Ž. F. Žakkar, *Daniil Charms i konec russkogo avangarda*, Sankt-Peterburg 1995.

³ Cfr. R. Giaquinta, *Ipocondriaca. Oberiu, o della marginalità*, “eSamizdat”, 2007 (V), 1-2, pp. 15-17.

⁴ Nel 1974 in Germania escono le prime raccolte di opere scelte di Charms (D. Charms, *Izbrannoe*, a cura di G. Gibian, Würzburg 1974) e di Vvedenskij (A. Vvedenskij, *Izbrannoe*, a cura di W. Kasack, München 1974). Se queste edizioni presentano ancora diversi errori, più attendibili risultano le successive, pubblicate sempre all'estero: D. Charms, *Sobranie proizvedenij*, a cura di M. Mejlach – V. Èrl', Bremen 1978-1988; A. Vvedenskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, a cura di M. Mejlach, Ann Arbor 1980-1984.

⁵ La suggestiva via di Leningrado, all'angolo con il Nevskij prospekt, era uno dei più noti luoghi di ritrovo di scrittori e artisti, libero spazio creativo e alternativo.

⁶ M. Sabbatini, *Leningrado underground. Testi, poetiche, samizdat*, Roma 2020, p. 122.

⁷ Ivi, p. 79.

recupero di stilemi delle avanguardie occidentali⁸. A favorire la diffusione dei testi di Charms e compagni negli ambienti non conformisti sarà tra l'altro proprio Èrl', che dall'imitazione degli atteggiamenti provocatori passerà a un meticoloso lavoro filologico di recupero degli autori degli anni Trenta⁹.

Se indubbio è il fatto che alla fine degli anni Sessanta la ripresa di elementi delle avanguardie e in particolare degli OBÈRIU si attesta come un fenomeno prettamente leningradese, non si può comunque sottovalutare il ruolo che questi autori ebbero anche per i movimenti di neoavanguardia a Mosca. Tra i primi a riallacciarsi alle sperimentazioni OBÈRIU è il gruppo di Lianozovo, che prende il nome dal quartiere di baracche della periferia moscovita dove dalla metà degli anni Cinquanta si riunisce una compagnia di poeti e artisti che avrebbero dato poi impulso a un'arte concreta e concettuale.

Come nota Viktor Krivulin in un articolo del 1979, firmato con lo pseudonimo di Aleksandr Kalomirov, la conoscenza dell'opera degli OBÈRIU, con la loro poetica dell'assurdo e la "compressione della lingua", rappresenta "il fattore più essenziale nell'evoluzione del linguaggio poetico della seconda metà degli anni Sessanta"¹⁰. Dell'estetica OBÈRIU gli scrittori delle neoavanguardie riprendono le strategie narrative, i procedimenti retorici, il linguaggio dell'assurdo: da un lato perché vi riconoscono un modo di sentire e scrivere simile – pur lontani nel tempo, si sentono vicini per condizione esistenziale (come afferma M. Ajzenberg, uno dei maggiori critici della nuova poesia russa, "gli OBÈRIU sono nostri lontani parenti nell'esistenza storica")¹¹. Dall'altro lato, è forse questa una caratteristica insita nella storia letteraria russa: si guarda avanti, alla ricerca di

nuove forme espressive, rivolgendosi sempre anche indietro, attingendo da tradizioni passate.

Come esempio di originale recupero della tradizione OBÈRIU, mi soffermerò qui su uno dei principali rappresentanti della neoavanguardia moscovita, Dmitrij Aleksandrovič Prigov, eclettico protagonista della vita artistica e letteraria tardo- e post-sovietica ed esponente del movimento concettualista, e lo porrò a confronto con Daniil Charms. Oggetto dell'analisi sarà in particolare il genere dell'aneddoto, forma breve sperimentata da entrambi: da un confronto tra i famosi *Anekdoty iz žizni Puškina* [Aneddoti dalla vita di Puškin, 1937] di Charms e una serie di miniracconti su Stalin di Prigov (degli anni Settanta-Ottanta) emergono somiglianze nella forma, nella struttura e negli artifici retorici, che permettono di vedere in Dmitrij Aleksandrovič un erede di Daniil Charms. Al tempo stesso, però, l'analisi consentirà di comprendere il diverso ruolo di procedimenti quali parodia, assurdo, demitizzazione nei due autori.

PRIGOV E OBÈRIU

Qual è il rapporto di Prigov con gli OBÈRIU? In una conversazione con Andrej Zorin del 1993 Dmitrij Aleksandrovič annovera tra i suoi poeti preferiti Blok, Achmatova e Mandel'stam, e ammette di sentirsi distante rispetto ad autori quali Chlebnikov, Esenin e Charms¹². Non solo: in un'intervista del 1999 nega l'influenza degli OBÈRIU nella sua formazione (nei gruppi letterari da lui frequentati negli anni giovanili non si conoscevano ancora le loro opere), e afferma di averli scoperti solo più tardi, quando aveva già iniziato a scrivere poesie (Prigov non esplicita il momento in cui avvenne questa scoperta, probabilmente negli anni Settanta)¹³.

Se si considera il rapporto tra l'avanguardia OBÈRIU e il concettualismo, ammette però l'artista in alcuni articoli di stampo teorico scritti tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila,

⁸ Ivi, pp. 95-103.

⁹ Dagli anni Settanta Èrl' si dedica alla pubblicazione dei manoscritti di Charms, Vvedenskij, Olejnikov, Vaginov e Zabolockij. Da ricordare anche i suoi contributi critici sulla rivista avanguardista *samizdat* "Transponans", edita tra il 1979 e il 1987 dai coniugi Sergej Sigej e Ry Nikonova, dove vengono pubblicati vari testi di e sugli OBÈRIU.

¹⁰ A. Kalomirov [V. Krivulin], *Dvadcat' let novejšej ruskoj poëzii (predvaritel'nye zametki)*, "Severnaja počta", 1979, 1-2, pp. 39-60, <https://rvb.ru/np/publication/03misc/kalomirov.htm> (ultimo accesso: 27.12.2022).

¹¹ M. Ajzenberg, *Vozmožnost' vyskazyvanija*, in Idem, *Vzgljad na svobodnogo čeloveka*, Moskva 1997, <http://www.vavilon.ru/texts/aizenberg/aizenberg6-1.html> (ultimo accesso: 27.12.2022).

¹² A. Zorin, *Slušaja Prigova (Zapisannoe za četvert' veka)*, in *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007)*. *Sbornik statej i materialov*, a cura di E. Dobrenko et al., Moskva 2010, p. 438.

¹³ D. Prigov – S. Šapoval, *Portretnaja galereja D.A.P.*, Moskva 2003, p. 76.

un legame risulta più che evidente. Prigov parla del completamento di quattro grandi “progetti socio-culturali” che hanno attraversato i secoli¹⁴: il progetto “rinascimentale” (incentrato sull’opposizione “autore-non autore”), “illuminista” (che assegna all’artista il ruolo di educatore), “romantico” (dove l’artista assume la funzione di mediatore tra alto e basso) e infine il progetto “avanguardista”, che ha l’obiettivo di superare l’opposizione tra arte e non-arte e di ampliare i confini dell’arte stessa. All’interno di quest’ultimo progetto Prigov distingue tre “età dell’avanguardia”, ovvero tre momenti attraverso i quali il progetto d’avanguardia si è realizzato: innanzitutto l’età “futurista-costruttivista”, il cui scopo era l’“estrazione di unità ontologiche ultime del testo” (figure geometriche e colore puro in pittura; sillabe, lettere, suoni in letteratura) per la creazione di opere d’arte “vere”; poi l’età “assurdista”, che in reazione al carattere meccanicistico e utopico della fase precedente annuncia “l’assurdità di tutti i livelli del linguaggio, che non può essere determinato da alcuna legge generale”. Infine c’è l’età “pop-artistico-concettualista”, che rappresenta una sintesi delle precedenti: ogni linguaggio è vero soltanto nell’ambito della propria assiomatica, e mostra i suoi limiti nel momento in cui aspira alla totalità, ovvero quando tenta di uscire dai propri confini e di conquistare il mondo intero. In questo senso Prigov vede il concettualismo come un movimento di (neo)avanguardia che si pone in linea di continuità – è questo un aspetto importante da rilevare – con futurismo-costruttivismo e OBÈRIU, quasi nel mezzo non ci fossero stati 30-40 anni. Rispetto alle età precedenti, ora diventa centrale il problema della presa di coscienza della totale ideologizzazione della vita culturale: con le proprie opere i concettualisti dimostrano che ogni linguaggio (e ogni ideologia a esso legata) è solo ‘uno’ dei tanti, valido esclusivamente in un determinato ambito e non in termini

¹⁴ D. Prigov, *Vtoraja sakro-kuljarizacija*, “Novoe literaturnoe obozrenie”, 1995, 11, pp. 224-229; Idem, *Zavershenie četyrëch proektov*, “Iskusstvo kino”, 2000, 3, <https://old.kinoart.ru/archive/2000/03/dmitrij-aleksandrovich-prigov-zavershenie-četyrëkh-proektov> (ultimo accesso: 27.12.2022). Cfr. anche M. Lipoveckij – I. Kukuljin, *Teoretičeskie idei D.A. Prigova*, in *Prigov i konceptualizm. Sbornik statej*, a cura di Ž. Galieva, Moskva 2014, pp. 81-103.

assoluti¹⁵.

L’ANEDDOTO CHARMSIANO

In un’intervista del 2004 per Radio Svoboda Prigov dichiara esplicitamente di essere rimasto colpito dalla lettura, seppur tarda, delle opere degli OBÈRIU e dei racconti di Charms in particolare:

In generale mi è più affine Charms con i suoi racconti. Perché nei testi poetici di Charms e Vvedenskij è assente quel livello fondamentale che per me è estremamente importante – il livello dell’attrazione, il cosiddetto livello aneddotico. [...] Nei versi di Vvedenskij e Charms questo livello è praticamente assente. È stato distrutto, volutamente distrutto. In compenso però è densissimo quel livello che include i più svariati rimandi culturali, metafisici, filosofici. A me sono invece più congeniali i racconti di Charms che sono aneddotici in maniera totale¹⁶.

A interessare Prigov è soprattutto la prosa charmsiana, con soluzioni espressive semplici e un repertorio stilistico orientato a generi brevi ai confini della letterarietà, come la cronaca di taglio giornalistico, il pettegolezzo o l’aneddoto, forme miniaturizzate che sono un concentrato di elementi puramente fattuali, oppure narrazioni in cui non succede nulla, senza concessioni al lirismo, alla gestualità o all’emozionalità. Esempio tipico sono i mini-racconti del ciclo *Slučai* [Casi, 1933-1939]¹⁷; tra le miniature della famosa raccolta spicca una serie di sette brevi testi dal titolo *Aneddoti dalla vita di Puškin*, che offre

¹⁵ A proposito del coinvolgimento di Prigov nel dialogo con le avanguardie, merita un cenno la sua esperienza transfurista. Dall’inizio degli anni Ottanta egli partecipò attivamente al progetto dei coniugi Sigej e Nikonova attorno alla rivista “Transponans”: in linea con le sperimentazioni delle avanguardie di inizio secolo, la rivista, che abbracciava l’idea di un’arte lontana dall’inquinamento di sovrastrutture e convenzioni culturali e fondata sulla combinazione libera e sincretica di tecniche stilistiche, dava spazio a saggi critici e poesie di autori delle neoavanguardie, ma contribuì anche alla scoperta di figure degli anni Dieci e Trenta (inclusi gli OBÈRIU). Cfr. I. Kukulj, *Laboratorija avangarda: žurnal “Transponans”*, “Russian Literature”, 2006 (59), 2-4, pp. 225-259.

¹⁶ L’intervista è reperibile al sito <https://www.svoboda.org/a/403682.html> (ultimo accesso: 27.12.2022).

¹⁷ D. Charms, *Gorlo bredit britvoju. Slučai, rasskazy, dnevnikovye zapisi*, a cura di A. Kobrinskij – A. Ustinov, Moskva 1991. Per la traduzione italiana cfr. *Casi*, trad. e cura di R. Giaquinta, Milano 1990; *Disastri*, trad. e cura di P. Nori, Torino 2003. Cfr. anche R. Aizlewood, *Towards an Interpretation of Kharm’s Sluchai*, in *Daniil Kharm’s and the Poetics*, op. cit., pp. 97-122; M. Lipoveckij, *Allegorija pis’ma: Slučai D. Charmsa*, in Idem, *Paralogii. Transformacii (post)modernistskogo diskursa v russskoj kul’ture 1920-2000-č godov*, Moskva 2008, pp. 141-179.

una rappresentazione anticonvenzionale del celebre poeta, proprio nell'anno in cui — il 1937 — nel pieno delle purghe staliniane si festeggiava il centenario della morte, con cerimonie in pompa magna che ne avevano strumentalizzato l'immagine¹⁸.

1. Пушкин был поэтом и все что-то писал. Однажды Жуковский застал его за писанием и громко воскликнул: “Да никак ты писака!” С тех пор Пушкин очень полюбил Жуковского и стал называть его по-приятельски Жуковым.

2. Как известно, у Пушкина никогда не росла борода. Пушкин очень этим мучился и всегда завидовал Захарьину, у которого, наоборот, борода росла вполне прилично. “У него растет, а у меня не растет”, — частенько говаривал Пушкин, показывая ногтями на Захарьина. И всегда был прав.

3. Однажды Петрушевский сломал свои часы и послал за Пушкиным. Пушкин пришел, осмотрел часы Петрушевского и положил их обратно на стул. “Что скажешь, брат Пушкин?” — спросил Петрушевский. “Стоп машина”, — сказал Пушкин. [...]

7. У Пушкина было четыре сына и все идиоты. Один не умел даже сидеть на стуле и все время падал. Пушкин-то и сам довольно плохо сидел на стуле. Бывало, сплошная умора; сидят они за столом: на одном конце Пушкин все время со стула падает, а на другом конце — его сын. Просто хоть святых вон выноси!¹⁹

In questi testi (una sorta di parodia della letteratura agiografica sul poeta, che Charms amava particolarmente) Puškin nulla ha in comune — se non il cognome e pochi altri dettagli — con lo scrittore reale: viene ritratto come il padre di quattro figli idioti, come un uomo a cui non cresce mai la barba e che scrive versi ingiuriosi sugli amici. Il procedimento dissacratorio e parodico è applicato qui tanto

al soggetto degli *Aneddoti* — il maggior poeta russo raffigurato come un personaggio buffo e ridicolo —, quanto alla forma esteriore della biografia, che, sottoposta a radicale deformazione, confluisce nella barzelletta, nell'aneddoto²⁰.

Questo atteggiamento di riduzione all'assurdo e demistificazione del padre delle lettere russe tornerà in voga nella cultura degli anni Settanta, con la proliferazione in Unione Sovietica di racconti e aneddoti apocrifi *à la Charms*²¹, e nella letteratura d'inclinazione neoavanguardista, dove la dissacrazione verrà estesa ai testi e ai personaggi puškiniani, interpretati in chiave parodica, a tratti dispregiativa e impertinente²². Lo stesso Dmitrij Prigov gioca a più riprese con la tradizione classica e sottopone a rielaborazione straniante non solo Puškin ma anche il suo capolavoro per eccellenza, l'*Onegin*²³.

Tornando a Charms, egli definisce i testi su Puškin “aneddoti”, rimandando a quel particolare genere letterario, più o meno esplicitamente definito, caratterizzato da brevi e divertenti racconti, che nascono nella forma orale, su un evento o su personaggi noti, con una conclusione arguta e sorprendente²⁴. L'aneddoto, oltre a divertire, deve far aprire gli occhi su un determinato episodio, un fenomeno o il tratto del carattere di una persona, e deve essere raccon-

¹⁸ Cfr. Ju. Molok, *Puškin v 1937 godu. Materialy i issledovanija po ikonografii*, Moskva 2000.

¹⁹ D. Charms, *Gorlo*, op. cit., pp. 43-44. “1. Puškin era un poeta e stava sempre a scrivere qualcosa. Una volta Žukovskij lo trovò intento a scrivere ed esclamò forte: ‘Non sei davvero un imbrattacarte!’. E da allora Puškin prese a voler molto bene a Žukovskij e cominciò a chiamarlo affettuosamente Žukovyj / 2. Come è noto a Puškin non crebbe mai la barba. Puškin se ne crucciava molto e fu sempre invidioso di Zachar'in, al quale, al contrario, la barba cresceva in modo del tutto dignitoso. ‘A lui cresce, e a me non cresce’ diceva spesso Puškin indicando Zachar'in con le unghie. E aveva sempre ragione. / 3. Una volta Petruševskij ruppe l'orologio e mandò a chiamare Puškin. Puškin venne, esaminò l'orologio di Petruševskij e poi lo rimise sul tavolo. ‘Che mi dici, fratello Puškin?’ chiese Petruševskij. ‘Stop!’ disse Puškin. [...] 7. Puškin aveva quattro figli, e tutti idioti. Uno non era neppure capace di stare seduto sulla sedia e cadeva continuamente. Già lo stesso Puškin stava seduto piuttosto male sulla sedia. A volte c'era proprio da morir dal ridere: stanno seduti a tavola, a un capo della tavola cade continuamente dalla sedia Puškin, e all'altro capo suo figlio. Proprio una cosa dell'altro mondo!”, Idem, *Casi*, op. cit., pp. 39-40.

²⁰ R. Giaquinta, *Daniil Charms: prosa senza poesia*, in D. Charms, *Casi*, op. cit., p. 321.

²¹ Va ricordata in particolare una serie di aneddoti letterari attribuiti a Charms (sullo stile degli aneddoti su Puškin), diffusi nel 1971-1972 e pubblicati più tardi nel volume di N. Dobrochotova-Majkova — V. Pjatnickij, *Vesëlye rebjata (Odnazdy Gogol' prišel k Puškinu)*, Moskva 1998. Merita un cenno anche il volumetto illustrato da A. Nikitin e intitolato *Charmsiada. Anekdoty-komiksy iz žizni velikich*, Sankt-Peterburg 1998 (consultabile alla pagina <http://iege.narod.ru/librarium/harmsiada.htm>, ultimo accesso: 27.12.2022): questa raccolta di aneddoti di Charms (e a lui attribuiti, alcuni ripresi proprio da *Vesëlye rebjata*) su episodi della vita di Puškin, Lermontov, Dostoevskij, Tolstoj e Gogol' è realizzata come un libro a fumetti, con divertenti vignette che accentuano i tratti caricaturali dei personaggi.

²² Cfr. M. Sabbatini, *Leningrado*, op. cit., pp. 103-108.

²³ Sulla rielaborazione del canone puškiniano nella produzione prigoviana cfr. A. Bravin, “*Moj dinozavr samych čestnyh pravil*”. Prigov riscrive Puškin tra straniamento e dissacrazione, “eSamizdat”, 2019, 12, pp. 51-61.

²⁴ Sul genere dell'aneddoto sovietico nella cultura linguistica russa rimando a E. Šmeleva — A. Šmelev, *Russkij anekdot. Tekst i rečevoj žanr*, Moskva 2002; S. Graham, *Resonant Dissonance. The Russian Joke in Cultural Context*, Evanston 2009; E. Kurganov, *Anekdot kak žanr russkoj slovesnosti*, Moskva 2014.

tato e concluso (solo nella chiusa, inattesa e spiazzante, esso mostra tutta la sua peculiarità) in modo da lasciare l'interlocutore senza possibilità di replica. Tra gli anni Sessanta e Ottanta, con la necessità di ridimensionare quel processo ufficiale di eroicizzazione volto a incensare miti ed eroi del passato e del presente, si assiste a un vero e proprio boom del genere dell'aneddoto, che unisce al divertimento e alla risata dissacratoria lo smascheramento della quotidianità, di cui porta alla luce, parodizzandole, tutte le assurdità e anomalie²⁵.

I RACCONTI SU STALIN

Riprendendo questa tradizione, e riallacciandosi alle soluzioni della prosa charmsiana (che probabilmente aveva allora conosciuto), dagli anni Settanta (lo stesso periodo in cui vengono diffusi gli aneddoti apocrifi attribuiti a Charms) Prigov scrive una serie di brevissimi testi che costituiscono una pseudo-agiografia di Stalin: circolati probabilmente tra il 1975 e il 1989 in *samizdat*, i *Dvadcat' rasskazov o Staline* [Venti racconti su Stalin] escono per la prima volta nel 1991 sulla rivista "Solo"²⁶; altre sette miniature nello stesso stile, *Sem' novych rasskazov o Staline* [Sette nuovi racconti su Stalin], risalenti con tutta probabilità al 1978, saranno pubblicate in un'antologia di Prigov del 1997²⁷. I primi venti mini-racconti vengono poi inseriti in una successiva raccolta dell'autore, *Sovy (Sovetskie teksty)* [Testi sovietici]²⁸, che comprende altre set-

te narrazioni: esse hanno come oggetto l'ideologia ufficiale sovietica, con le sue convenzioni e i suoi miti (le grandi guide politiche Lenin e Stalin, il padre della letteratura russa Puškin, le celebri gesta sportive della squadra sovietica di hockey), simboli di una cultura totalitaria puntualmente rovesciati e ridicolizzati. A dominare in questi lavori, ascrivibili alle sperimentazioni della *soc-art*²⁹, sono cliché e formule ritualizzate (del folklore, della propaganda di regime, del *novojaz*, la stereotipata lingua del discorso politico ufficiale), abbondano procedimenti retorici quali ripetizioni e iperboli, in un tentativo insieme di stilizzazione e smitizzazione parodica della cultura sovietica. Tutto questo sulla scia della moda linguistica dello *stëb*, un tipo di umorismo peculiare del linguaggio di epoca tardo-sovietica (sperimentato già dalla fine degli anni Settanta-Ottanta e poi diffusosi con la *perestrojka*), che mediante l'immedesimazione o 'iper-identificazione' autoironica e sarcastica con figure, espressioni, immagini dell'ufficialità, agisce come riproduzione grottesca di quelle forme, allo stesso tempo decontestualizzandone i simboli e decostruendone gli elementi portanti³⁰.

1. В детстве Иосиф Виссарионович тяжело болел и лет до 14 не ходил. Но благодаря силе воли и постоянным тренировкам он через полгода поднимал многопудовые гири. Однажды выходит он на улицу и видит, как здоровый детина избивает малыша. Сталин отогнал обидчика. Тот говорит: "Правда, силен ты". Посмотрел Сталин на него внимательно, посерьезнел и отвечает: "Не я, правда сильна".

2. Совсем стало плохо жить народу. Однажды приезжает к Иосифу Виссарионовичу Ленин и говорит: "Что делать?". Посмотрел Сталин на него внимательно, посерьезнел и отвечает: "Что делать? – Делать!"

i racconti *Zvezda plenitel'naja russkoj poëzii (L'inebriante stella della poesia russa)*, trad. di V. Piccolo, in *Schegge di Russia. Nuove avanguardie letterarie*, a cura di M. Caramitti, Roma 2002, pp. 171-180) e *I smert'ju vragov popral (E con la morte calpestò i nemici)*, trad. di G. Marcucci, in *Mosca*, op. cit., pp. 42-44). Sulla raccolta *Sovy* cfr. M. Lipoveckij – I. Kukulin, *Partizanskij logos. Proëkt Dmitrija Aleksandroviča Prigova*, Moskva 2022, pp. 539-545.

²⁹ Sulla *soc-art* cfr. *Endquote. Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, a cura di M. Balina – N. Condee – E. Dobrenko, Evanston 2000.

³⁰ Per un approfondimento sullo *stëb* cfr. A. Yurchak, *Everything Was Forever*, op. cit., pp. 249-276; B. Dubin, *Kružkovyj stëb i massovye kommunikacii. K sociologii kul'turnogo perechoda*, in Idem, *Slovo-pis'mo-literatura. Očerki po sociologii sovremennoj kul'tury*, Moskva 2001, pp. 163-174; M. Caramitti, *Lo stëb: libertà, ironia, autoironia (?), autocrazia*, "Russica Romana", 2004, XI, pp. 79-96.

²⁵ È soprattutto nell'epoca brežneviana che le barzellette occupano un posto privilegiato: dalla metà degli anni Sessanta si diffonde un vero e proprio rituale (in gergo *travit' anekdoty*), che diventa parte integrante della conversazione quotidiana nei più diversi ambienti sociali. Cfr. A. Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation*, Princeton-Oxford 2006, pp. 273-281.

²⁶ D. Prigov, *Dvadcat' rasskazov o Staline*, "Solo", 1991, 2, pp. 60-64.

²⁷ Idem, *Sem' novych rasskazov o Staline*, in Idem, *Napisanoe s 1975 po 1989*, Moskva 1997, <http://www.vavilon.ru/texts/prigov4-6.html> (ultimo accesso: 27.12.2022). Questi testi sono stati tradotti in italiano: Idem, *Sette nuovi racconti su Stalin*, trad. di G. Marcucci, in *Mosca sul palmo di una mano: 5 classici della letteratura contemporanea*, a cura di G. Denissova, Pisa 2005, p. 39. Le traduzioni riportate in seguito sono tutte mie.

²⁸ La raccolta è pubblicata in D. Prigov, *Moskva. Virši na každyj den'. Sobranie sočinenij v pjati tomach*, II, a cura di B. Obermajr – G. Vitte, Moskva 2016, pp. 671-699. In italiano sono stati tradotti

3. Однажды поднял Иосиф Виссарионович народ и скинул царя. Наступило счастье. Приходит к Сталину великий князь Константин и говорит: “Мы вам предлагаем мир”. Посмотрел Сталин на него внимательно, устало улыбнулся и отвечает: “Мир нам ни к чему, нам и России хватит”³¹.

Stalin è protagonista indiscusso dei *Racconti*. Così li definisce Prigov, ma si tratta in realtà di testi della lunghezza massima di 5-6 righe, che presentano, sin dalla loro struttura, caratteristiche proprie del genere dell'aneddoto: nelle formule d'introduzione l'esordio è *in medias res*, frequente è l'uso del verbo in prima posizione e al tempo presente (alternato al passato perfetto), seguito dal soggetto e dai complementi; i finali propongono sentenze spiazzanti e paradossali; i protagonisti sono quelli tipici della barzelletta sovietica – i leader politici, innanzitutto, ma anche rappresentanti di altre nazioni (si citano americani e tedeschi), eroi reali o inventati della propaganda di regime³².

IL CONFRONTO: STRUTTURA E NESSI LOGICI

In questi micro-testi emergono affinità anche con gli aneddoti charmsiani, a più livelli. Oltre alla numerazione delle singole storielle (che rimanda all'idea di serialità delle raccolte)³³, in primo luogo comune è

la struttura tripartita, tipica del genere dell'aneddoto: 1) innanzitutto viene presentato un fatto, descritto un evento o una condizione da cui scaturisce la situazione aneddótica (l'abitudine di Puškin a scrivere, Petruševskij che, rotto l'orologio, si rivolge al poeta; il giovane Stalin impossibilitato a camminare, la constatazione che il popolo vive male³⁴). Un'osservazione va fatta a proposito dell'avverbio *odnaždy* [un giorno, un tempo], presente in tutti i mini-racconti di Prigov, in principio di proposizione o nella seconda frase: la stilizzazione degli aneddoti di Charms passa anche per l'uso di questo avverbio, molto frequente nei *Casi*, e con il quale, tra l'altro, inizia la maggior parte degli aneddoti letterari a lui attribuiti³⁵.

2) Si sviluppa poi la scena centrale, un piccolo 'caso' che nonostante il tono apparentemente veritiero della narrazione risulta in definitiva poco probabile (l'esclamazione di Žukovskij rivolta a Puškin, il poeta che controlla l'orologio di Petruševskij; l'intervento di Stalin nella rissa tra due bambini, il dialogo con Lenin).

3) Infine la conclusione, assurda e paradossale, vera essenza dell'aneddoto, in cui si concentra tutto il carico semantico della storiella: dal contrasto tra la descrizione di un episodio della vita dei due protagonisti e l'assurdità della chiusa, che spesso non ha alcun legame logico con quanto la precede, deriva l'effetto comico finale. Se negli aneddoti di Charms il finale spesso 'annulla' il fatto presentato o ne sottolinea l'inconsistenza, talvolta con parole che esprimono il punto di vista del narratore, la maggior parte dei racconti su Stalin si conclude con formule pronunciate dal leader che suonano come sentenze epigrammatiche: esse ricordano il linguaggio ufficiale, solenne, didascalico e stereotipato degli slogan della propaganda, oppure contengono citazioni modificate o allusioni a famose espressioni (“Что делать? – Делать!”, il riferimento è al noto scritto di Lenin *Che fare?* del 1902), che inserite in un contesto

³¹ “1. Da bambino Iosif Vissarionovič era molto malato e fino all'età di 14 anni non camminava. Ma grazie alla forza di volontà e all'allenamento costante dopo sei mesi era già in grado di sollevare pesi da parecchi chili. Un giorno scese in strada e vide un ragazzo bello robusto che picchiava un bambino. Stalin cacciò il prepotente. Questi disse: ‘È vero, sei forte’. Stalin lo guardò attentamente, si fece serio e rispose: ‘Non io, è la verità a essere forte’. / 2. Per il popolo la vita era diventata molto pesante. Un giorno Lenin va da Iosif Vissarionovič e gli dice: ‘Che fare?’ Stalin lo guardò attentamente, si fece serio e rispose: ‘Che fare? Fare!’ / 3. Un giorno Iosif Vissarionovič fece insorgere il popolo contro lo zar. Arrivò la felicità. Venne da Stalin il granduca Costantino e gli disse: ‘Vi proponiamo la pace nel mondo’. Stalin lo guardò attentamente, fece un sorrisetto stanco e rispose: ‘Non sappiamo cosa farcene della pace nel mondo, a noi basta la Russia.’” In quest'ultimo testo va notato il gioco di parole, intraducibile in italiano, suggerito dal termine *mir*, che in russo ha il duplice significato di ‘pace’ e ‘mondo’.

³² Sulle forme dell'umorismo in epoca sovietica cfr.: M. Caramitti, *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza*, Roma-Bari 2010, pp. 140-154; E. Šmeleva – A. Šmelev, *Russkij anekdot*, op. cit., pp. 91-95.

³³ Sulla serialità come principio compositivo fondamentale della poetica sia di Charms che di Prigov cfr. M. Jampol'skij, *Bespamjastvo kak istok (Čitaja Charmsa)*, Moskva 1998, pp. 343-369; D. Janeček, *Serijnost' v tvorčestve D. A. Prigova*, in *Nekanoničeskij klassik*, op. cit., pp. 501-512; M. Lipoveckij – I. Kukulin, *Partizanskij logos*, op. cit., pp. 99-102.

³⁴ La frase con cui si aprono il secondo e il decimo dei *Venti racconti*, “Совсем стало плохо жить народу”, è un sarcovolgimento ironico della formula staliniana in voga nella metà degli anni Trenta “Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее” [La vita è migliorata, compagni. La vita è diventata più allegra].

³⁵ Sull'uso di *odnaždy* nella prosa di Charms cfr. T. Cvigun, *Odnaždy v narrativach D. Charmsa*, “Vestnik Baltijskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta”, 2014, 8, pp. 44-48.

straniante perdono il loro carattere ‘sacrale’.

Dal confronto tra gli *Aneddoti* e i *Racconti* emerge inoltre un comune sovvertimento dei nessi logici. Nel passaggio tra le sequenze i rapporti di causa-effetto svelano la propria artificiosità e arbitrarietà: è presente sì una successione cronologicamente ineccepibile di azioni o eventi (marcata dalla ripetizione di predicati, evidente in particolare in Prigov, con una serie di tre verbi riferiti a Stalin nella formula, soggetta a lievi variazioni, “Посмотрел Сталин на него / на неё / на них внимательно, посерьезнел / устало улыбнулся и отвечает”), ma essa nulla ha a che vedere con un’effettiva logica consequenziale. Nelle miniature dei *Sette nuovi racconti*, ad esempio, le conclusioni (con episodi di morte violenta) appaiono spropositate rispetto all’evento che le ha generate, e contrastano con il tono asciutto e neutrale della narrazione:

1. Однажды в детстве шли Сталин с приятелем мимо мясной лавки. Сталин схватил кусок мяса и бежать. Догнали их и спрашивают Сталина: “Ты украл?”. “Нет, — отвечает. — Это он”. И приятеля тут же разорвали на части.

2. Совсем стало плохо жить народу. Бунтуют. Вызывает царь Сталина и говорит: “Замани народ на Сенатскую площадь”. Привел Сталин народ, а там жандармы. Стали стрелять, весь народ поубивали. Больше миллиону.

3. Однажды пришли к Сталину Троцкий, Зиновьев и Бухарин и сказали: “Ты неправ. Давай поговорим”. Выхватил Сталин пистолет из письменного стола и убил их на месте. А трупы велел немедленно закопать³⁶.

Come negli aneddoti di Charms³⁷, anche nelle storiette di Prigov i rapporti spazio-temporali risultano arbitrari: nel terzo dei *Venti racconti*, dopo aver sollevato il popolo contro lo zar, Stalin riceve la visita

del granduca Costantino³⁸; nel quarto combatte nella Berlino colpita dai bombardamenti; nell’ottavo, mentre progetta un piano per sconfiggere le orde naziste, viene a sapere della morte della moglie, che nel diciassettesimo racconto risulta però ancora in vita, e telefona al marito, impegnato a notte fonda al Cremlino, per invitarlo a fare una passeggiata. Nel diciannovesimo frammento Stalin si consegna agli americani che, portatolo in patria, lo uccidono (la replica del condannato a Ždanov, che lo invita a non arrendersi, è eroica e al limite del patetico — “Посмотрел Сталин на него внимательно, посерьезнел и отвечает: ‘Не смерть красит человека, а человек смерть’”)³⁹. Stalin si muove liberamente in un non-tempo e non-spazio in cui saltano i nessi logici, causali, consequenziali: passato e futuro sono ricondotti in un unico imperituro presente dove personaggi vivi e morti dialogano e riferimenti storici all’epoca rivoluzionaria (la deposizione dello zar, le rivolte del popolo), sovietica (i rimandi alla Guerra civile e al conflitto contro la Germania) e tardo-sovietica (il clima di sospetti e odio verso gli americani) si confondono. In questo divertente *pastiche* spazio-temporale vengono mescolati momenti cruciali della storia russa, che di per sé sono stati tragici ma così combinati producono invece un effetto comico⁴⁰.

³⁸ Konstantin Romanov, fratello maggiore dello zar Alessandro I e dello zar Nicola I, rinunciò al trono a favore di quest’ultimo nella confusa successione del 1825 che portò alla ribellione dei decabristi; è passato alla storia come causa indiretta e involontaria della violenta repressione.

³⁹ “Stalin lo guardò attentamente, si fece serio e rispose: ‘Non è la morte a rendere bella una persona, ma la persona a rendere bella la morte’”. Troviamo qui una variazione del proverbio russo “Не место красит человека, а человек — место”, sull’importanza delle qualità di una persona rispetto al ruolo sociale (cfr. *Russkie poslovice, pogovorki i krylatye vyraženiia. Lingvostranovedčeskij slovar’*, a cura di V. Felicyna — Ju. Prochorov, Moskva 1979, p. 72). Molto diffusa, soprattutto nella lingua degli anni Novanta, e nel linguaggio pubblicitario in particolare, era la pratica di introdurre nel discorso citazioni, più o meno modificate, da diverse fonti (testi letterari, proverbi, canzoni, battute di film). A questo proposito cfr. il contributo di E. Zemskaja, *Kliše novožaza i citacija v jazyke postsovetskogo obščestva*, “Voprosy jazykoznanija”, 1996, 3, pp. 23-31, dove la linguista si sofferma sulle “quasi-citazioni” o storpiature del *novojaz* post-sovietico.

⁴⁰ Lo stesso procedimento ricorre in altre prose di *Sovy*: il racconto *L’inebriante stella della poesia russa* è un esempio di narrazione semiseria e ricca di mistificazioni, in cui il poeta Puškin è un valoroso capo militare pronto a difendere la Russia dall’invasione

³⁶ “1. Un giorno da bambino Stalin passò davanti a uno spaccio di carne con un amico. Stalin afferrò un pezzo di carne e corse via. Li raggiunsero e chiesero a Stalin: ‘Hai rubato tu?’ ‘No, — rispose. È stato lui’. E così l’amico fu fatto a pezzi all’istante. / 2. Per il popolo la vita era diventata molto pesante. Scoppiano rivolte. Lo zar convoca Stalin e dice: ‘Attira il popolo sulla Piazza del Senato’. Stalin radunò il popolo, e lì c’erano già i gendarmi. Cominciarono a sparare, massacrarono tutto il popolo. Oltre un milione. / 3. Un giorno andarono da Stalin Trockij, Zinov’ev e Bucharin e dissero: ‘Hai torto. Parliamone’. Stalin afferrò la pistola dallo scrittoio e li uccise sul posto. E i cadaveri ordinò di sotterrarli immediatamente”.

³⁷ Nei *Casi* l’azione ora si svolge in uno spazio-tempo indefinito, ora in un luogo artificiale, con dettagli che, pur presenti, non contribuiscono affatto a delineare precise coordinate. Cfr. M. Lipoveckij, *Allegorija*, op. cit., pp. 146-147; M. Jampol’skij, *Bespamjatstvo*, op. cit., pp. 135-136.

Neppure i confini tra realtà e finzione valgono più:

6. Однажды, вернувшись из похода, слезает Иосиф Виссарионович с коня, вытирает шашку о полу шинели. Подбегает к нему Анка-пулеметчица и кричит: “Белого притаранили!”. Посмотрел Сталин на нее внимательно, посерьезнел и отвечает: “Ах, Анка, Анка, сколько раз я тебе говорил, что нет такого слова: таранить. Надо уважать великий русский язык”⁴¹.

In questo episodio Stalin prende parte alla Guerra civile e incontra la soldatessa-mitragliere Anka, personaggio di finzione del famoso film del 1934 dei fratelli Vasil'ev, *Čapaev*, basato sull'omonimo romanzo di D. Furmanov del 1923 sul noto capo militare e generale dell'Armata Rossa Vasilij Čapaev. La pellicola ebbe un successo straordinario e fece del suo protagonista una delle immagini principali della propaganda sovietica, un modello di eroismo a cui ispirarsi; Stalin stesso aveva partecipato alla redazione della sceneggiatura (contribuendo alla creazione del culto degli eroi caduti) e per suo volere fu aggiunta una linea romantica alla trama — l'amore tra l'addetta alla mitragliatrice Anka e il fedele assistente di Čapaev, Pet'ka. In risposta alla canonizzazione ufficiale si diffusero barzellette popolari, in cui Čapaev, eroe arguto ma anche ingenuo e ignorante, si trovava costantemente in situazioni comiche con l'inseparabile Pet'ka e la bella Anka⁴². Oltre alle citazioni modificate di proverbi popolari o di cliché sovietici, Prigov riprende dunque nei *Racconti* anche questi elementi aneddotici assai noti, che immediatamente risvegliano nel lettore associazioni comiche. A esse l'autore aggiunge poi una sfumatura grottesca, suggerita qui dalla conclusione della storiella: da un lato, la violenza implicita nelle parole di Anka e nel significato del verbo *taranit'* viene smorzata dal rimprovero del leader, il cui pathos didascalico risulta fuori luogo; dall'altro, viene

risaltata l'ignoranza linguistica di Stalin — al contrario di quanto egli sostiene, il termine *taranit'*, per quanto raro o desueto, esiste nella “grande lingua russa”!

I PROTAGONISTI: PUŠKIN E STALIN

Un ruolo centrale, negli *Aneddoti* di Charms e nei *Racconti* di Prigov, spetta ovviamente ai due protagonisti: inseriti in un contesto finzionale, essi appaiono come personaggi d'invenzione, pur mantenendo specificità fisiche o biografiche molto note che richiamano in forma parodica gli uomini reali. Ad accomunare i ritratti è un particolare effetto ‘da baraccone’: Puškin e Stalin sembrano infatti, con i loro modi di fare, due burattini mossi dai fili di Charms e Prigov, capaci qui di cogliere le sfaccettature più ridicole della realtà. Troviamo riferimenti puntuali a caratteristiche fisiche (per Puškin l'assenza della barba, il dettaglio delle unghie; per Stalin l'invalidità, l'enorme figura, le mani grandi), abitudini (quella di Puškin di scrivere o di lanciare sassi; quella di Stalin di lavorare fino a tardi), lati del carattere (l'amore di Puškin per Žukovskij, l'invidia per Zachar'in; l'abnegazione, la fedeltà alla patria, la misericordia, la crudeltà di Stalin). Sono proprio tali dettagli a conferire alla rappresentazione di Puškin e Stalin una natura marcatamente ironica, accentuandone l'artificialità: la gestualità dei personaggi, poi, mai veicolo di sentimenti, è in entrambi i casi elementare (nei *Racconti su Stalin* essa si riduce ad azioni che si ripetono in maniera pressoché inalterata), e l'espressione verbale è appiattita in un linguaggio banale e stereotipato (soprattutto in Prigov, con un conglomerato di frasi altisonanti, citazioni modificate, allusioni e vuoti cliché).

Negli *Aneddoti* di Charms l'immagine canonica dello scrittore Puškin viene svuotata e rimpiazzata da nuovi contenuti, in un'originale cancellazione del personaggio mimetico classico⁴³. Spogliato del suo talento e della sua individualità, il poeta, che cade continuamente dalla sedia e si tura il naso quando passa vicino a contadini maleodoranti, è ridotto

napoleonica.

⁴¹ “6. Un giorno, di rientro da una passeggiata, scende Iosif Vissarionovič da cavallo, pulisce la sciabola sul lembo del pastrano. Gli si avvicina di corsa la mitragliera Anka e grida: ‘Hanno bolzonato un biancol!’ Stalin la guardò attentamente, si fece serio e rispose: ‘Ah, Anka, Anka, quante volte te lo devo dire che non esiste la parola ‘bolzonare’. Bisogna aver rispetto della grande lingua russa!’”. Ho tradotto il verbo *taranit'* (lett. colpire, perforare con una testa d'ariete) con ‘bolzonare’, termine che significa “colpire con un bolzone (freccia o testa d'ariete)”, così da mantenere in italiano la stessa sfumatura del vocabolo russo, non di uso comune.

⁴² Cfr. E. Šmeleva — A. Šmelev, *Russkij anekdot*, op. cit., pp. 83-84.

⁴³ I. Marchesini, *Levigati dall'assenza. La costruzione del personaggio nella prosa meta-finzionale russo-sovietica*, Roma 2018, p. 66.

a una marionetta, all'interno di una realtà priva di senso. Come due burattini appaiono anche i protagonisti di un altro testo della raccolta *Casi, Puškin i Gogol'* [Puškin e Gogol', 1934], sorta di scenetta teatrale in cui i due scrittori sono raffigurati alla stregua di buffoni che inciampano ripetutamente l'uno sull'altro.

Nelle sue opere anche Prigov gioca con la dissacrazione dei miti letterari, Puškin su tutti. Nei *Racconti su Stalin* la dissacrazione riguarda però direttamente l'immagine mitica di Stalin, della quale vengono portate alla luce in maniera iperbolica le caratteristiche più abusate dalla propaganda di regime⁴⁴, combinate con aneddoti popolari. Non c'è differenza tra Puškin e Stalin: come dichiara Prigov in alcune interviste, la cultura sovietica ha contribuito alla loro rappresentazione mitica, trasformando questi nomi in immagini che non dipendono più dall'originale, in personaggi della mitologia collettiva dei quali si serve il discorso ufficiale – Puškin è il poeta nazionale, Stalin il piccolo padre. Diventati 'prodotti' seriali, onnipresenti, ideologizzati, essi sono allora in un certo senso assimilabili:

[...] qualsiasi linguaggio può trasformarsi in potere sovietico. L'ho capito all'improvviso, dopo aver sentito una frase [...]: 'Stalin è il Puškin di oggi'. Tutti si sono messi a ridere: che insolenza paragonare Puškin a Stalin! Io però ho capito che qualsiasi linguaggio che ambisce al dominio è colpito dal cancro del potere. Da questa idea sono derivate tutte le mie successive azioni⁴⁵.

Per la mia generazione [...] Puškin era il poeta ufficiale di stato, era quasi un eroe dell'Unione Sovietica, [...]: Puškin era il Lenin della mia epoca. Per questo sin dalla nostra infanzia si aggirava nelle nostre menti come una specie di eroe pop di stato. E c'erano poche figure così presenti nella vita privata, nella vita pubblica, nella vita scolastica e universitaria: erano Stalin, Puškin e in misura minore Tolstoj⁴⁶.

Puškin e Stalin sono i simboli di quel paradigma dominante e canonizzato, di quella "iperrealtà" o "simulacro di realtà" che la cultura ufficiale ha co-

struito⁴⁷, e che concettualismo e *soc-art* puntano invece a decostruire: gerarchie, tabù e miti vengono abbattuti dall'interno, il sistema di referenti sacri e il linguaggio della cultura totalitaria sono smantellati, così da mettere in evidenza la vacuità, la non legittimità e la natura prettamente ideologica di tali modelli. Sulla scia di questa stagione poetica ed estetica di violazione del mito, che svela l'insensatezza dei simulacri sovietici, si inseriscono i *Racconti* di Prigov⁴⁸.

Nella rappresentazione stereotipata di Stalin (nominato nei *Racconti* sempre sia con nome e patronimico, quasi a creare una certa intimità con il personaggio, sia con il cognome)⁴⁹ rientrano anche elementi che richiamano altre tradizioni immediatamente riconoscibili, in un *pastiche* culturale di grande efficacia. Come Čapaev o la mitragliera Anka Stalin partecipa alla Guerra civile, come Ivan Groznyj uccide il figlio (nel sedicesimo racconto lo punisce a morte perché colpevole di aver rubato il portafoglio, poi restituito, a una povera signora). Non solo. Si fondono in lui le caratteristiche del *bogatyř*, l'eroe-guerriero protagonista dei canti popolari russi (le *byline*), con quelle dei santi della *žitijnaja literatura*: Stalin è descritto come un combattente coraggioso, come il salvatore pronto a difendere il popolo contro qualsiasi minaccia (lo zar, la guerra, gli americani). Con gli eroi del folklore egli condivide anche determinate caratteristiche fisiche: nel primo racconto, ad esempio, si dice che "Iosif Visarionovič era molto malato e fino all'età di 14 anni non camminava", proprio come il leggendario *bogatyř* Il'ja Muromec, incapace di camminare, secondo

⁴⁴ Sullo studio della mitologia staliniana cfr. B. Grojs, *Lo stalinismo, ovvero l'opera d'arte totale*, Milano 1992; G. P. Piretto, *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Milano 2010.

⁴⁵ D. Prigov – S. Šapoval, *Portretnaja galereja*, op. cit., p. 95.

⁴⁶ B. Obermayr, "Puškin – èto byl Lenin moego vremeni, ili: Ot Puškina k Milicaneru. Posleslovie k četvërtomu tomu", in D. Prigov, *Sobranie stichov*, IV, Wien 2003, p. 216.

⁴⁷ Sui concetti di *simulacra* e 'iperrealtà' si rinvia alla visione del sociologo francese J. Baudrillard, secondo cui la fase postmoderna è caratterizzata da modalità di rappresentazione culturale che simulano la realtà portando alla totale perdita dell'oggetto e del reale, di fatto a una iperrealtà: J. Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Milano 2008. Si veda anche D. Possamai, *Sulla critica del postmodernismo: spunti di riflessione*, "Studi Slavistici", 2004, I, p. 117.

⁴⁸ Il rapporto di continuità tra Puškin e Stalin viene segnalato ironicamente da Prigov nel quattordicesimo frammento dei *Venti racconti* (cfr. la citazione in apertura del presente contributo), in cui si allude alla reciprocità delle due figure-simboli. Prigov, tra l'altro, gioca qui con un altro riferimento facilmente riconoscibile, il noto incipit della poesia di Tjutčev *Umom Rossiju ne ponjat'* [Con la mente non si può capire la Russia].

⁴⁹ Negli *Aneddoti* a Puškin ci si riferisce sempre e solo con il cognome.

le narrazioni del folklore, sino ai trent'anni quando venne miracolosamente guarito⁵⁰; Stalin è dotato di una forza sovrumana, ha una struttura imponente e mani enormi (il ritratto del leader nelle sembianze di un eroe epico stride con l'immagine autentica di uomo dalla statura modesta).

7. Иосиф Виссарионович был гигантского роста, он даже как-то стеснялся своих огромных рук. Однажды входит он в комнату, а там сидят Троцкий, Зиновьев и Бухарин, тоже здоровенные мужчины и подковы гнут. Сталин разорвал подкову на две части и выбросил. Потом посмотрел на них внимательно, посерьезнел и отвечает: “Работой надо силу мерить”⁵¹.

Stalin racchiude in sé anche altre qualità, che appaiono però talmente marcate da risultare eccessive, quasi caricaturali: la saggezza (proclama sentenze e dispensa consigli), l'abnegazione, la dedizione agli altri. Egli è inoltre immagine del genio universale capace di fare ogni cosa, persino di riparare una bicicletta (alla stregua del Puškin degli *Aneddoti* al quale Petruševskij si rivolge per aggiustare l'orologio):

18. Однажды гуляет Иосиф Виссарионович по Красной площади. Подбегает к нему малыш и просит: “Дяденька, почини велосипед”. Посмотрел Сталин на него внимательно, устало улыбнулся и починил велосипед. Малыш говорит: “Приходи завтра сюда, я тебя с мамой познакомлю, она у меня добрая”. Посмотрел Сталин на него внимательно, посерьезнел и отвечает: “Не могу, малыш, помирать мне настала пора”. И на следующий день умер⁵².

Come si evince da quest'ultima frase il leader è provvisto di doti divinatorie. I frammenti descrivono la sua esistenza dalla giovinezza alla morte, alla quale si rimanda in chiusura dei *Venti racconti*: nel diciottesimo Stalin annuncia la propria fine, nel diciannovesimo sacrifica eroicamente se stesso conse-

gnandosi, al pari di un martire, ai nemici americani in nome della salvezza del popolo russo, e infine nell'ultimo aneddoto i deputati, sorta di discepoli, si rallegrano nel vederlo nuovamente in vita.

20. Однажды прошел слух о смерти Иосифа Виссарионовича. Пришла к нему депутация и обрадовалась, увидев его живым. И говорит: “Мы бы жизнь отдали, только бы вы жили”. Посмотрел Сталин на них внимательно, устало улыбнулся и отвечает: “И я вам всю свою жизнь отдаю”⁵³.

Motivi delle vite dei santi e del folklore si fondono con tratti cristologici, attribuiti al buon Stalin, figura semidivina dall'aura paterna che prende le difese di un bambino minacciato da un bullo, concede la libertà a un soldato tedesco in fuga, proclama l'imperativo evangelico “Alzati e cammina” facendo guarire un ferito:

4. Однажды въезжает Иосиф Виссарионович на танке в Берлин. Кругом взрывы, снаряды рвутся. Навстречу немец бежит, узнал Сталина и кричит: “Сталин идет! Господи, помилуй меня!”. Посмотрел Сталин на него внимательно, устало улыбнулся и отвечает: “Бог-то тебя не помилует, не заслужил. А Сталин помилует”. И велел отпустить немца.

5. Однажды идет Иосиф Виссарионович по госпиталю и видит на постели худого израненного солдата, который говорит соседу: “Сталин — наша сила!”. Посмотрел Сталин на него внимательно, посерьезнел и отвечает: “Если Сталин ваша сила — вот он я. Вставай и иди”. Встал солдат, взял винтовку и пошел⁵⁴.

Sempre a proposito dei personaggi, negli *Aneddoti* di Charms assieme a Puškin vengono incorporate nel tessuto narrativo altre figure realmente esistenti, senza però con questo voler accentuare il

⁵⁰ *Le byline. Canti popolari russi*, a cura di B. Meriggi, Milano 1974, pp. 138-139.

⁵¹ “7. Иосиф Виссарионович era di statura molto alta, talvolta addirittura si vergognava delle sue mani enormi. Un giorno entrò in una stanza, e lì se ne stavano seduti Trockij, Zinov'ev e Bucharin, anche loro uomini robusti, e piegavano ferri di cavallo. Stalin spezzò un ferro in due e lo gettò via. Poi li guardò attentamente, si fece serio e rispose: ‘Con il lavoro va misurata la forza’”.

⁵² “18. Un giorno Iosif Vissarionovič passeggia per la Piazza Rossa. Gli si avvicina di corsa un bambino e chiede: ‘Nonnino, riparami la bicicletta.’ Stalin lo guardò attentamente, fece un sorrisetto stanco e riparò la bicicletta. Il bambino dice: ‘Torna qui domani, ti farò conoscere la mia mamma che è tanto buona.’ Stalin lo guardò attentamente, si fece serio e rispose: ‘Non posso, bambino, è arrivato per me il momento di morire.’ E il giorno dopo morì”.

⁵³ “20. Un giorno si diffuse la notizia della morte di Iosif Vissarionovič. Arrivò da lui un gruppo di deputati e si rallegrò nel vederlo vivo. E dicono: ‘Avremmo offerto la vita per vedervi vivo’. Stalin li guardò attentamente, fece un sorrisetto stanco e rispose: ‘E io offro a voi tutta la mia vita’”. La sentenza finale allude alle parole di Gesù nel versetto evangelico “Я жизнь свою отдаю за них”, “do la mia vita per loro” (Giovanni 10: 15).

⁵⁴ “4. Un giorno Iosif Vissarionovič entra su un carrarmato a Berlino. Tutt'attorno esplosioni, scoppiano proiettili. Gli corre incontro un tedesco, riconosce Stalin e grida: ‘Stà arrivando Stalin! Signore, abbi pietà di me!’ Stalin lo guardò attentamente, fece un sorrisetto stanco e rispose: ‘Dio non avrà pietà di te, non lo meriti. Ma Stalin avrà pietà’. E ordinò di lasciar andare il tedesco / 5. Un giorno Iosif Vissarionovič cammina in un ospedale militare e vede steso a letto un soldato ferito ed emaciato che dice al vicino: ‘Stalin è la nostra forza!’ Stalin lo guardò attentamente, si fece serio e rispose: ‘Se Stalin è la vostra forza — eccolo qua. Alzati e cammina’. Il soldato si alzò, prese il fucile e se ne andò”.

carattere mimetico della narrazione; anzi, i riferimenti biografici sono insignificanti, se non totalmente inventati, e contribuiscono a popolare ulteriormente il 'teatro di burattini'. Anche nei *Racconti* di Prigov sono presenti personaggi, reali o di finzione, contemporanei o non, che dialogano con Stalin o che vengono da lui barbaramente uccisi: Lenin, il granduca Costantino, Trockij, Zinov'ev e Bucharin, il generale dell'Armata Rossa Budënyj, il capo della polizia segreta Berija, la mitragliera Anka, la moglie, il figlio e altri. Privi di concretezza e individualità, essi sembrano intercambiabili, di nuovo come in un teatrino delle marionette: tale effetto è rafforzato dalla struttura ripetitiva di ogni singolo frammento, per cui le medesime azioni o parole vengono rivolte alle più diverse figure con gli stessi esiti, sempre paradossali.

STRATEGIE DI DEMITIZZAZIONE

Nei *Venti racconti* Prigov attribuisce a Stalin numerose ipostasi, servendosi di quegli stessi miti che avevano contribuito al culto del leader, ma cambiati di segno, così che la sua sacralità e autorità vengono via via smantellate: di racconto in racconto, infatti, il narratore mostra i caratteri del governante ideale, misericordioso, onnipotente, forte e disposto al sacrificio di sé (temi tipici della letteratura del realismo socialista), ma lo fa esasperando tali tratti che, portati all'estremo e inseriti in un circuito di automatismi, risultano banalizzati. L'ossessiva ripetizione delle medesime formule, con variazioni solo minime, è il principio compositivo alla base dei racconti: il ritratto di Stalin è contraddistinto da monotonia nelle costruzioni sintattiche, nel lessico, nell'esile trama dei singoli aneddoti, che accentuano la meccanicità della serie. Non c'è un senso negli atteggiamenti di Stalin, la narrazione è riconducibile solo all'esigenza di rispettare uno schema di accumulazione di gesti assurdi e di ripetizioni vuote e false (una scenetta che può essere riprodotta potenzialmente all'infinito), e l'inserimento di espressioni dal tono retorico o propagandistico e di motivi della tradizione folclorica o dell'aneddotica popolare non fa che accrescere l'effetto parodico.

All'artificio della serialità e all'uso della ripetizione ricorre spesso anche Charms nei suoi *Casi*, non nello specifico negli *Aneddoti* su Puškin ma, ad esempio, in *Son* [Sogno], *Tjuk!* [Toc!], *Maškin ubyl Koškina* [Maškin ha ucciso Koškin]. Elemento tematico e strutturale di numerose storielle (*Istorija deruščichsja* [Storia dei litiganti], *Sud Linča* [Linciaggio], *Ochotniki* [I cacciatori] e altre) è poi la ripetizione di atti cruenti e di sopraffazione, che concorrono a presentare una realtà alienata, in cui anche la violenza ha perso di significato: eventi eccezionali e macabri come uccisioni o morti accidentali sono presentati da Charms come normali, e la loro gravità viene attenuata dalla frequenza con cui si ripetono tali situazioni, dalla narrazione presto interrotta o dalle conclusioni che svuotano di senso i gesti e le frasi dei personaggi⁵⁵.

Anche nella serie di Prigov la violenza assume un ruolo centrale, e mi sembra possa essere interpretata allo stesso modo. Se nei *Venti racconti* prevalgono qualità esageratamente positive di Stalin, nei *Sette nuovi racconti* domina la violenza gratuita e immotivata:

5. Однажды приехала к Сталину жена и сказала: "Зачем ты у бедной женщины все деньги отнял. Нехорошо". Выхватил Сталин пистолет из письменного стола и убил ее на месте. А труп велел незаметно закопать.

6. Однажды пришел к Сталину Никита Сергеевич Хрущев и говорит: "Ты неправ. Давай поговорим". Выхватил Сталин пистолет из письменного стола, но Хрущев успел раньше выстрелить и убил Сталина. А труп велел незаметно закопать.

7. Однажды шел Сталин по улице. Узнал его народ и кричит: "Вот он, Сталин!". Побежал Сталин, а народ за ним. Догнали его, разорвали на части, сожгли, а пепел в Москву-реку бросили⁵⁶.

⁵⁵ R. Giaquinta, *Daniil Charms*, op. cit., pp. 317-319. Sul motivo della violenza, della mutilazione e della morte in Charms cfr. M. Lipoveckij, *Allegorija*, op. cit., pp. 170-179; I. Marchesini, *Levigati dall'assenza*, op. cit., pp. 51-56.

⁵⁶ "5. Un giorno andò da Stalin la moglie e disse: 'Perché hai preso tutti i soldi di quella povera donna? Non sta bene'. Stalin afferrò la pistola dallo scrittoio e la uccise sul posto. E il cadavere ordinò di sotterrarlo di nascosto. / 6. Un giorno andò da Stalin Nikita Chruščëv e disse: 'Sei nel torto. Parliamone'. Stalin afferrò la pistola dallo scrittoio, ma Chruščëv riuscì a sparare prima e uccise Stalin. E il cadavere ordinò di sotterrarlo di nascosto. / 7. Un giorno Stalin camminava per strada. Il popolo lo riconobbe e gridò: 'Eccolo, è Stalin!' Stalin si mise a correre e il popolo lo seguì. Lo raggiunsero, lo fecero a pezzi, lo bruciarono e le ceneri le gettarono nella Moscovia".

Da un lato, il gioco di ripetizioni rende angoscianti situazioni di partenza di per sé innocue; dall'altro, l'iterazione diventa un mezzo per smorzare la violenza, che, presentata in termini iperbolici, perde la sua dimensione tragica (proprio come avviene in Charms) e assume i tratti di un fatto quotidiano non più eccezionale (tanto che il lettore si aspetta che il racconto si concluda proprio in quel modo). La violenza si riduce così a un gesto meccanico, che può essere rivolto indistintamente ora contro un compagno d'infanzia, ora contro la moglie, ora contro lo stesso Stalin.

La funzione primaria dell'aneddoto – così come quella degli *Aneddoti* di Charms e dei *Racconti* di Prigov – resta comunque quella di far ridere, di quel riso popolare e carnevalesco che, in conflitto con il volto solenne dell'ufficialità, smaschera le convenzioni. Se nell'opera charmsiana, e in particolare negli *Aneddoti* su Puškin, la parodia era deformazione del genere della biografia e dell'immagine strumentalizzata del poeta, vittima di un culto fanatico e ipocrita, nei *Racconti* su Stalin la parodia è deformazione e gioco con gli elementi del discorso sovietico e del mito staliniano: essa diventa il mezzo per riflettere sulle anomalie della stessa realtà sovietica, riducendo l'ideologizzato culto del “piccolo padre” a un utilizzo rituale e ripetitivo di formule stereotipate, svelando la vera natura, puramente formale, delle pratiche discorsive ufficiali. I procedimenti stilistici (lo straniamento, la ripetizione, la neutralità del tono, l'iperbolizzazione) e la rappresentazione dei personaggi come burattini da fiera puntano in entrambe le serie a prendere atto dell'assurdità del reale.

Il Puškin degli *Aneddoti* e lo Stalin dei *Racconti* diventano così una sorta di ‘sospia’ parodici, caricature che detronizzano l'eroe del modello – in Charms attraverso una strategia di abbassamento carnevalesco⁵⁷ del mito di Puškin (con il poeta presentato in situazioni basse, comiche, quotidiane), in Prigov secondo un procedimento inverso, ma pur sempre in una logica di rovesciamento delle gerarchie: il condensato di stereotipi, eccessivamente marcati nella

figura del leader, concorre infatti non ad abbassare, ma piuttosto a elevare Stalin; tuttavia questo innalzamento risulta così esagerato da sfociare nel grottesco⁵⁸ (e da venir poi in qualche modo smascherato nella violenza dei *Sette nuovi racconti*). Forse più che decostruire il mito di Stalin, Prigov sembra qui ‘ricostruirlo’, creando un ‘iper-mito’, fatto di versioni concentrate dei caratteri più significativi della mitologia sovietica, che risultano vuoti di significato: come osserva M. Ėpštejn, la vacuità dell'intero Novecento passa attraverso il prefisso ‘iper-’, per cui tutto ciò che è eccessivo sfocia nel proprio opposto, nella negazione del valore originario, nel vuoto e nella mancanza di senso⁵⁹. Prigov rovescia il mito di Stalin, dunque, non tanto attraverso la demitizzazione, quanto piuttosto attraverso la ‘rimitologizzazione’⁶⁰, usando cioè l'arma della mitologia staliniana contro se stessa, appropriandosi dei suoi modelli, che, combinati con elementi aneddotici popolari forieri di associazioni comiche, sono trasposti in una realtà ricreata a mo' di simulacro e presentata in maniera parodistica e carnevalesca. E Stalin appare allora come un personaggio insieme grottesco e assurdo.

Per Prigov l'assurdo diventa così strumento di scardinamento: come afferma nell'intervista a Radio Svoboda, esso mostra che la realtà è talmente varia da non poter essere regolamentata o assoggettata a sistemi univoci, e che ogni convenzione ha un carattere puramente condizionale:

L'assurdo è parte integrante della nostra vita. È cioè qualcosa di insolito. Poiché tutti nelle più diverse parti del pianeta vivono secondo una qualche propria generale convenzione, individualmente accolta, in base a una certa intesa, qualsiasi altro comportamento sembra assurdo. [...] E mostrare a una persona che i suoi principi immortali e incrollabili sono semplicemente un grado dell'intesa, ecco, questa è la strategia principale dell'assurdo.

⁵⁸ “L'esagerazione (iperbolizzazione) è [...] uno dei segni più importanti del grottesco”, M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino 2001, p. 336.

⁵⁹ M. Ėpštejn, *Postmodern v ruskoj literature*, Moskva 2005, pp. 20-40.

⁶⁰ Sulla rimitologizzazione del discorso sovietico nella *soc-art* cfr. E. Kusovac, *Remifologizacija Lenina i Stalina (na primere tvorčestva Komara i Melamida, A. Kosolapova, L. Sokolova i P. Pepperštejna)*, in *Ot avangarda do socarta: kul'tura sovet'skogo vremena. Sbornik stat'ej v čest' 75-letija professora Chansa Gjuntera*, a cura di K. Ičin – I. Kukuj, Belgrad 2016, pp. 219-231.

⁵⁷ Sulla carnevalesizzazione in *Casi* cfr. G. Roberts, *The Last Soviet Avant-Garde. OBERIU – Fact, Fiction, Metafiction*, Cambridge 1997, pp. 33-38

Mostrare che la vita è molto più ricca di sfaccettature e non cede a quegli strumenti umani che tentano di regolarla, afferrarla e sottometterla a sé. Questo è il fondamento generale dell'assurdo. L'assurdo letterario invece [...] nasce sempre nell'ambito di una situazione culturale e intellettuale satura, quando le persone sono alquanto stupefatte di approcci banali, triviali e artificiali e vogliono mostrare che tutta questa letteratura e cultura è ormai una convenzione di secondo livello, che essa priva ancor di più l'uomo della libertà e si avvicina a lui come se fosse verità assoluta. L'obiettivo dell'assurdo è mostrarla come una convenzionalità, una fragilità: la spingi un po' e questa cade⁶¹.

www.esamizdat.it ◇ A. Bravin, *L'idiota Puškin e il saggio Stalin. Aneddotica e strategie di demitizzazione in Charms e Prigov* ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 95-108.

⁶¹ <https://www.svoboda.org/a/403682.html> (ultimo accesso: 20.12.2022).

◇ *Pushkin the Idiot and Stalin the Wise. Anecdotes and Strategies of Demythologization in Kharms and Prigov* ◇

Alice Bravin

Abstract

The avant-garde literary group OBĚRIU, with its poetics of the absurd, alogism and grotesque, had a great influence on later Soviet Russian literature and on neo-avant-garde movements as well. This paper investigates the connection between OBĚRIU and the neo-avant-garde of the 1970s and 1980s, especially by comparing two representatives of these different ‘ages’ of avant-garde – Daniil Kharms and Dmitrii Prigov. The analysis will focus particularly on the genre of the anecdote, with which they both experimented. After tracing the heritage of OBĚRIU poetics in Conceptualism and in the work of Prigov, who was interested in the form of Kharmsian prose miniatures, the paper will compare the well-known *Anecdotes from the Life of Pushkin* by Kharms (1937) with a series of quasi-hagiographical texts, *Stories about Stalin*, by Prigov (1975-1989). These bizarre sketches have several common features related to the genre, the formal structure, and the stylistic devices employed. Despite some striking parallels, however, the analysis will demonstrate that Kharms and Prigov have two different approaches to understanding deconstruction of myths, the grotesque, and the absurd.

Keywords

Kharms, Prigov, Anecdote, Seriality, Absurd, Neo-Avant-garde.

Author

Alice Bravin completed her PhD in Linguistic and Literary Studies at the University of Udine in 2019 with a thesis on Venedikt Erofeev and his small prose. In 2020, she was awarded a postdoctoral fellowship at the University of Udine with a project on the philosophical and artistic heritage of hermeticism in the conceptual art of Dmitrii Prigov. Her research interests include Russian avant-garde and Neo-avant-gardes of the Twentieth Century, contemporary Russian literature and Moscow Conceptualism. Since 2019 she has been teaching Russian Language at the University of Udine.

Publishing rights

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



© (2022) Alice Bravin