
SLAVICA TER СЛАВИКА ТЕР

21

SLAVICA TERGESTINA

European Slavic Studies Journal

VOLUME 21 (2018/II)

Arts and Revolution

EUT



SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР

—
**SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР**

21

—

SLAVICA TERGESTINA
European Slavic Studies Journal
VOLUME 21 (2018/II)

Arts and Revolution

ISSN **1592-0291** (print) & **2283-5482** (online)

WEB **www.slavica-ter.org**

EMAIL **editors@slavica-ter.org**

PUBLISHED BY **Università degli Studi di Trieste**
*Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio,
dell'Interpretazione e della Traduzione*

Universität Konstanz
Fachbereich Literaturwissenschaft

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta, Oddelek za slavistiko

EDITORIAL BOARD **Roman Bobryk** (*Siedlce University of Natural Sciences and Humanities*)
Margherita De Michiel (*University of Trieste*)
Tomáš Glanc (*University of Zurich*)
Vladimir Feshchenko (*Institute of Linguistics,
Russian Academy of Sciences*)
Kornelija Ičin (*University of Belgrade*)
Miha Javornik (*University of Ljubljana*)
Jurij Murašov (*University of Konstanz*)
Blaž Podlesnik (*University of Ljubljana, technical editor*)
Ivan Verč (*University of Trieste*)

EDITORIAL
ADVISORY BOARD **Antonella D'Amelia** (*University of Salerno*)
Patrizia Deotto (*University of Trieste*)
Nikolaj Jež (*University of Ljubljana*)
Alenka Koron (*Institute of Slovenian Literature and Literary Studies*)
Đurđa Strsoglavac (*University of Ljubljana*)
Tomo Virk (*University of Ljubljana*)

DESIGN & LAYOUT **Aljaž Vesel & Anja Delbello / AA**

Copyright by Authors

Contents

- 8 **“In-traduzione” (E.A. Evtušenko, *I Mozart della rivoluzione*, 1962)**
“IntrAduction” (Y. Yevtushenko, Mozarts of the Revolution, 1962)
✦ **MARGHERITA DE MICHIEL**

ARTS AND REVOLUTION

- 18 **Intervallo (*Promežutok*, 1924) di Ju. Tynjanov tra teoria, letteratura ed esperienza storica**
Ju. Tynyanov’s The Interval (Promežutok, 1924): Theory, Literature and Historical Experience
✦ **LAURA ROSSI**
- 38 **Dal Rajbjuro al Glavryba: sigle e acronimi nella letteratura umoristica sovietica**
From Raibjuro to Glavryba: use of Acronyms in Soviet Humorous Literature
✦ **MARTA VALERI**
- 68 **Città, cultura e rivoluzione: dalle riviste *Rabočij klub*, *Klub*, *Klub i revoljucija***
Town, Culture and Revolution: from the Journals Rabochii klub, Klub, Klub i revolyutsiya
✦ **EMILIO MARI**

VARIA

- 122 **Message: Чусовая Алексея Иванова — гибридное сообщение времен реставрации эпохи постистории**
Message: Chusovaya River by Alexei Ivanov: a Hybrid Message of the Restoration Period in the Era of Post-history
 ✦ **BLAŽ PODLESNIK**
- 146 **К истории появления первых переводов Шекспира в Италии**
On the History of the first Italian Translations of Shakespeare
 ✦ **ИРИНА ЗВЕРЕВА**
- 174 **L'emancipazione femminile dalla schiavitù culinaria in Unione Sovietica: una promessa tradita**
The Emancipation of Women from Kitchen Slavery in the Soviet Union: A Broken Promise
 ✦ **MARIA LUISA STEFANI**
- 206 **Tradurre il sorriso, o Delle voci mancanti del cinema russo in Italia**
Translating the Smile: or On the Missing Voices of Russian Cinema in Italy
 ✦ **KSENIA EFIMOVA**

NOTES AND WRITINGS

- 248 **La polvere della memoria. Osservazioni sul libro di M. Stepanova Pamjati pamjati**
The Dust of Memory. A few remarks on M. Stepanova's book Pamjati pamjati
 ✦ **CLAUDIA SCANDURA**
- 266 **Per una poetica etica. Una voce d'oggi: Irina Kotova**
Irina Kotova: for the Ethics and Esthetics of Poetry
 ✦ **MARGHERITA DE MICHIEL**

█
“In-traduzione”

(E.A. Evtušenko, *I Mozart della rivoluzione*, 1962)

“IntrAduction”

(Y. Yevtushenko, *Mozarts of the Revolution*, 1962)

In luogo di un'introduzione, una traduzione.

Per aprire un volume che accoglie:

- nel suo nucleo, alcuni dei contributi che sono stati presentati a una delle conferenze (Roma, 6-8 novembre 2017: "1917-2017. Un radioso avvenire? Convegno internazionale sulla Rivoluzione d'Ottobre") che anche nel nostro Paese hanno voluto celebrare uno dei sovvertimenti storici e intellettuali più potenti della nostra epoca – storica e interiore;
- quindi voci "altre": perché la forza di ogni rivoluzione è anche nella sua (bachtiniana) "eccedenza", nel suo *izbytok* – nonché nella sua a volte imprevedibile, da essa scatenata, contemporaneità (in quel "Tempo Grande" che intesse i nodi nel labirinto a rizoma della cultura);
- delle voci giovani, che come ogni parola sono a chiedere ascolto ("Per la parola non c'è niente di più terribile della *bezotvetnost*" diceva Bachtin: della "mancanza di una risposta", appunto);
- infine, due voci di donne, della poesia russa dell'oggi. Perché la scrittura è da sempre, prodotto e motore di rivoluzioni.

Celebrazioni. Affermazioni. Proposte. Letture.

Per iniziare: un *In tono*.

In una nostra esecuzione, Evtušenko, 1962: "Mocarty revoljucii".

МОЦАРТЫ РЕВОЛЮЦИИ

Слушаю
рѐв улицы
трепетно,
осиянно.
Музыка революции
как музыка океана.
Музыка
поднимает
волны свои неистовые.
Музыка
понимает,
кто её авторы истинные.
Обрерос
и кампессинос,
дети народа лучшие,
это всё
композиторы,
моцарты революции!
У моцартов революции
всегда есть свои сальери.
Но моцарты
не сдаются,
моцарты
их сильнее!
Оливковые береты,
соломенные сомбреро,
это не оперетта,

а оратория эры!
 Музыка —
 для полёта.
 В музыке
 всё
 свято.
 Если фальшивит кто-то,
 музыка не виновата.
 Музыка революции
 многих
 бросает
 в холод.
 Где-то за морем
 люстры
 нервно
 трясутся
 в холлах.
 Что,
 вам не слишком нравится
 грохот
 над головами?
 С музыкой
 вам не справиться,
 музыка
 справится
 с вами!
 Хочу
 не аплодисментов,
 не славы,

такой мимолётной, —
 хочу
 остаться посмертно
 хотя бы одною нотой
 в держащей врагов
 на мушке,
 суровой,
 непродающейся,
 самой великой
 музыке —
 музыке революции!
 И скажут
 потомки, может быть,
 что, в музыку эту веря,
 я был из её моцартов.
 Не из её сальери.

MOZART DELLA RIVOLUZIONE

Ascolto
Ruggire in strada una rivelazione
con apprensione,
folgorazione.
La musica della rivoluzione
Come la musica dell'oceano.
La musica
issa
Le sue onde furiose.
La musica
sa,
chi sono i suoi veri autori.
Obreros
e campesinos
del popolo i figli migliori,
sono tutti
compositori,
mozart della rivoluzione!
I mozart della rivoluzione
Hanno sempre i propri salieri
Ma i mozart
non cedono,
i mozart
sono più forti di loro!
Baschi color oliva
Sombrero di paglia
Non è un'operetta

Ma l'oratorio di un'era!
La musica è
per volare.
Nella musica
Tutto
È sacrale.
Se qualcuno stona,
la musica non ne porta colpa
La musica della rivoluzione
getta
molti
nel freddo.
Altrove oltre il mare
lampadari
nervosi
tremano
nei loro saloni.
Cos'è,
non vi piace troppo
il fragore
sopra le teste?
Voi della musica
non verrete a capo,
è la musica che
verrà a capo
di voi!
Io voglio
non applausi
non gloria,

*così transitoria,
Io voglio
restare post mortem
con almeno una nota
in una musica che tenga i nemici
di mira,
severa,
mai in vendita
nella più grande
musica -
la musica della rivoluzione!
E diranno i posteri, chissà,
che credendo in questa musica,
io fui dei suoi mozart.
Non dei suoi salieri.*

An extremely heterogeneous volume, welcoming:

- at its core, some of the contributions presented at the International Conference on the October Revolution held in Rome (“1917-2017. Un radioso avvenire? Convegno internazionale sulla Rivoluzione d’Ottobre”, 6-8 November, 2017);
- “other” voices: because the strength of every revolution is also in its (bachtinian) “excess”, i.e. in its sometimes unpredictable effects in the “Great Time”;
- young voices, here to ask, like every word, for a responsible and “responsive” listening (“For the word there is nothing more terrible than *bezotvetnost*” said Bachtin – of the “lack of an answer”, i.e.);
- finally, voices of today’s russian poetry.

To open the volume, instead of an introduction, a translation.

A kind of musical *ouverture* of it.

E.A. Evtušenko, 1962: “Mocarty revoljucii”.

Arts and Revolution

***Intervallo* (*Promežutok*, 1924)
di Ju. Tynjanov tra
teoria, letteratura ed
esperienza storica**

Tynyanov's *The Interval*
(*Promežutok*, 1924):
Theory, Literature and
Historical Experience

L'articolo affronta uno degli indiscussi capolavori della saggistica di Ju. N. Tynjanov, *Intervallo* (1924), come esempio del nuovo tipo di critica proposto dallo studioso nei primi anni Venti, una critica fondata su una solida base teorica ma anche "allegra" e consapevole di sé come *letteratura*. Attraverso l'analisi del complesso metaforico del testo viene individuato il nesso tra il concetto critico di 'intervallo' culturale e l'esperienza della rivoluzione e della guerra civile, confermando così l'affermazione dello studioso nella sua *Autobiografia* secondo la quale senza la Rivoluzione egli non avrebbe compreso la letteratura.

TYNJANOV, FORMALISMO,
CRITICA LETTERARIA,
LETTERATURA, RIVOLUZIONE

The article examines one of the undisputed masterpieces of Ju. N. Tynjanov's critic, *The Interval* (1924), as a model of the new type of criticism advocated by the scholar in the early 1920s, a critic with a solid theoretical framework but also "joyful" and self-aware as literature. The analysis of the text metaphors reveals the link between the critical concept of cultural "interval" and the experience of revolution and civil war, confirming the critic's statement in his *Autobiography*, according to which without the Revolution he would not have understood literature.

TYNJANOV, FORMALISM,
LITERARY CRITICISM,
LITERATURE, REVOLUTION

Fino a qualche decennio fa parlare del ruolo della rivoluzione russa nella vita e nell'opera di artisti e studiosi che l'avevano vissuta poteva apparire banale ed essere in realtà molto difficile. Il centenario dell'ottobre 1917 ci induce ora a farlo in una nuova prospettiva storico-culturale. Il rapporto con i sommovimenti sociali dell'epoca appare di particolare interesse nel caso della corrente critica comunemente designata come formalista e più precisamente degli appartenenti al ramo dell'OPOJAZ, il cui percorso intellettuale iniziò immediatamente prima e si sviluppò e fiorì nei primissimi anni del nuovo regime, per arrestarsi o trasformarsi sensibilmente nella fase successiva. Con il passare del tempo si è consolidata la consapevolezza della validità e vitalità degli strumenti critici individuati dal movimento, si sono moltiplicati gli studi approfonditi del pensiero teorico della scuola nel suo complesso e dei suoi singoli rappresentanti (Erlich 1966, Chancen-Lëve 2001 [1978], Stejner 1991, Svetlikova 2005, Russkij formalizm 2013, Depretto 2015 [2009]), ma c'è forse il rischio di dimenticare alcune delle dinamiche evidenti ai contemporanei.

Un personaggio come Viktor Šklovskij visse da protagonista le vicende eversive e belliche, contribuì alla loro rappresentazione artistica e rievocazione memorialistica, e quindi all'organizzazione, in tempo di pace, di nuove modalità di formazione letteraria. Non a caso la più recente edizione delle sue opere (Šklovskij 2018), che adotta un criterio tematico, raccoglie nel primo volume le opere connesse alla "Rivoluzione". Molto meno chiaro appare il rapporto con l'Ottobre dell'opera di Jurij Tynjanov, i cui interessi di teorico, critico, narratore e autore di copioni cinematografici erano prevalentemente legati alle epoche passate, dal Sette all'Ottocento. Tuttavia l'autore stesso scrisse: "Se non avessi avuto la mia infanzia non avrei compreso la storia; se non ci fosse stata la rivoluzione, non avrei compreso la letteratura" (Tynjanov 1966: 19).

La frase si trova in una delle redazioni di una breve frammentaria *Autobiografia*¹, a cui Tynjanov lavorò nel 1939, sollecitato dal direttore dell'“Istituto di letteratura² Gor'kij”, I.K. Luppol, in vista di una prima *Storia della letteratura sovietica* (Toddes 1984: 44). Se le patriottiche righe finali tradiscono la destinazione “ufficiale” dello scritto (ivi)³, la costruzione elegantemente simmetrica e il carattere volutamente paradossale del breve periodo citato parlano di una riflessione meditata e quindi degna di attenzione.

Il fatto che lo studioso ponga l'infanzia, la stagione più poetica della vita, all'origine non della sua sensibilità per la letteratura ma del suo senso della storia si spiega alla luce delle memorie degli anni trascorsi nella cittadina di Réžica (oggi Rēzekne in Lettonia), le cui diverse etnie (ebrei, bielorusi, russi “scismatici”, lettoni, zigani), sembravano vivere ciascuna in un'epoca diversa, dal XVII secolo alla contemporaneità, e dove un bambino poteva assistere alle ultime sacre rappresentazioni (*misterii*) così come ai primissimi spettacoli cinematografici (Tynjanov 1966: 9, 13, 14). Ma il testo non chiarisce il legame tra un fatto epocale come la rivoluzione d'ottobre, solo nominata una volta, e la comprensione dei meccanismi non della storia, ma della letteratura, dal momento che ricorda soltanto gli inizi degli studi nell'ambito del seminario puškiniano di S.A. Vengerov, in un'atmosfera appassionata sì, ma ovattata, ben lontana delle violenze rivoluzionarie. All'entusiastica attività di traduttore nella sezione francese del *Komintern* (Kaverin 1966: 26; 1973: 127) allude forse in modo reticente solo la frase che precede quella su cui stiamo indagando: “Fame, strade vuote, impiego (*služba*) e lavoro (*rabota*) come mai prima” (Tynjanov 1966: 19). In un frammento successivo l'autore ringrazia la “più grande delle rivoluzioni” per aver fatto sparire “l'abisso che separava la scienza dalla letteratura”, facilitando il suo passaggio dagli studi letterari alla narrativa (Tynjanov

1
Rimasta inedita in vita, fu pubblicata per la prima volta nella raccolta delle opere in 3 volumi (Tynjanov 1959: 1-10) e quindi nella miscellanea della serie “Vite di uomini illustri” in una versione più lunga, ma priva di alcuni frammenti già editi (Tynjanov 1966: 9-20). Alcuni passi sono riportati nelle memorie dell'amico e cognato V.A. Kaverin (1966: 21-22; 1973: 120-122).

2
Attualmente: “mondiale”.

3
Sull'opera letteraria tynjanoviana nel contesto della letteratura “postrivoluzionaria” v. Kosteljanec 1959: VI.

4 V.A. Kaverin citò la frase durante il discorso di apertura della prima delle conferenze tenute nella città natale di Tynjanov, nel 1982, senza prendere in considerazione il tema dei sommovimenti politici, ma a proposito dello “stretto legame”, nella sua opera narrativa, “del passato con il presente”, della sua capacità di “cogliere, nei contemporanei, la somiglianza con i personaggi del tempo andato e sfruttare abilmente questa affinità come modello per i suoi ritratti” (Kaverin 1984: 7).

5 Negli anni Trenta-Quaranta Ėjchenbaum da studioso dell’opera di L. N. Tolstoj cita in vari contesti (Ėjchenbaum 1969: 49, 352-353, 402-403, 413-414) un’immagine trovata nelle lettere dello scrittore e riferita in primo luogo all’età petrina.

6 Cf. anche Depretto 2015 [2009]: 263-275.

1966: 20). Ma sembra che nella frase da cui siamo partiti⁴ egli parlasse proprio della comprensione “scientifica” del fenomeno letterario.

In effetti, nel ricordo di Tynjanov scritto nel 1944, poco dopo la sua precoce morte, B. Ėjchenbaum presenta tutta la sua opera di studioso e romanziere come tipica di una generazione alla quale guerre e rivoluzioni avevano dimostrato che non era possibile relegare la storia in un angolo: “la storia era entrata nella vita quotidiana (*byt*) dell’uomo, nella sua coscienza, si era infilata nel suo cuore e aveva cominciato a riempire persino i suoi sogni” (Ėjchenbaum 1966: 73). A loro modo connessi con la contemporaneità rivoluzionaria sarebbero stati dunque tanto la ricostruzione dei rapporti polemici tra il giovane Dostoevskij e Gogol’ del suo primo libro, quanto l’interpretazione dell’ode settecentesca come genere oratorio, sia i due saggi, uno teorico (*Il problema del linguaggio poetico*) e l’altro storico-letterario (*Gli arcaizzanti e Puškin*), usciti nel 1924, che il romanzo su Kjučel’beker, e non solo il saggio su Chlebnikov e quello intitolato *Intervallo*, ma anche il romanzo su Griboedov. La scelta dell’epoca dei decabristi come oggetto di indagine artistica sarebbe stata conseguenza della luce gettata retrospettivamente dalla rivoluzione d’ottobre su quello che, seguendo L. Tolstoj, poteva essere definito uno dei “nodi”⁵ della storia russa (Ėjchenbaum 1966: 79).

In effetti poco prima il critico aveva notato che, “accanto ai problemi del ‘fatto letterario’ e dell’evoluzione letteraria” studiati da Tynjanov, “erano sorti quelli ‘dell’individualità autoriale’, i problemi del destino e della condotta, dell’uomo e della storia” (Ėjchenbaum 1966: 78). In un interessante studio degli anni Ottanta del secolo scorso Mariëtta Čudakova ha approfondito le divergenze tra i due colleghi proprio intorno a questi temi, cui Ėjchenbaum ben più di Tynjanov avrebbe attribuito una particolare importanza (Čudakova 2001a: 438, 452)⁶.

Senza soffermarci oltre su quest'aspetto, ci concentreremo su un elemento della riflessione teorica tynjanoviana che ci sembra connesso con la sua recente esperienza della rivoluzione e delle trasformazioni intervenute nella società russa contemporanea. Si tratta del concetto di "intervallo" (*promеžutok*) storico-culturale, che dà il titolo a un noto saggio uscito (per metà) alla fine del dicembre 1924 sul quarto e ultimo numero della rivista "indipendente" «Il contemporaneo russo» («Russkij sovremennik», Tynjanov 1924), e incluso quindi in forma completa nel volume del 1929 *Arcaizzanti e innovatori* (*Archaisty i novatory*, Tynjanov 1929)⁷.

Nel primo numero della rivista lo studioso aveva pubblicato la rassegna *L'attualità letteraria* (*Literaturnoe segodnja*), dedicata al predominio della prosa e in particolare alla fioritura del romanzo (era la stagione di Chulio Churenito, *Aelita*, *Noi*, *Le mie università*, *Zoo*, *lettere non d'amore...*). Nell'ultimo numero, dopo aver dichiarato che "ai nostri giorni scrivere di poesia è difficile quanto scrivere versi" (Tynjanov 1977: 168; Tynjanov 1968: 239), egli opta per una galleria di singole individualità di poeti "che attraversano l'intervallo" (*idut čerez promеžutok*) (Tynjanov 1977: 169), i cui - dodici - nomi sono anticipati dopo il sottotitolo "(Sulla poesia)": "Esenin, Chodasevič, Kazin, Achmatova, Majakovskij, Sel'vinskij, Chlebnikov, Pasternak, Mandel'stam, Tichonov, Aseev, Bezymenskij" (Tynjanov 1924: 209). In realtà il saggio si interrompe dopo il paragrafo dedicato a Sel'vinskij con la promessa di una conclusione (Tynjanov 1924: 221), che in realtà non fu stampata per la chiusura della rivista. Nella versione del 1929 il tempo trascorso porta l'autore a fare alcune modifiche: il breve paragrafo su Kazin e quello promesso su Bezymenskij, che nel 1924 apparivano "aggiunte indispensabili" (Čudakova 1977: 471), sono soppressi. Il titolo è preceduto da una dedica "A Boris Pasternak", che conferisce un indirizzo più preciso alle

⁷ Del 1968 la (parziale) traduzione italiana di Sergio Leone a cura di Marzio Marzaduri intitolata *Avanguardia e tradizione* (Tynjanov 1968), del 1973 quella di tre saggi storico-letterari con un'ampia introduzione di Maria Di Salvo (Tynjanov 1973).

8
Sul significato delle dediche dei critici dell'OPOJAZ ai poeti contemporanei v. Glanc, Pil'sčikov 2017: 97.

9
Sul rapporto tra critica e teoria nell'opera di Tynjanov v. anche Novikov 1988: 152-154.

osservazioni del saggio⁸, anche se intatta è l'epigrafe “Qui vissero i poeti”, che varia un verso dell’“anacronistica” poesia di Blok (1997: 89) *I poeti (Poëty, 1908)*. Intatte sono anche le epigrafi dei paragrafi numerati, una o due, per lo più, ma non sempre, costituite da versi del poeta cui è dedicato il testo che segue.

Vivo fu l'entusiasmo suscitato da questo saggio tra i letterati più vicini a Tynjanov. In uno degli ultimi scritti dedicati all'amico Kaverin lo chiama indiscusso “capolavoro della letteratura critica” russa, prova della particolare sensibilità poetica dell'autore, egli stesso poeta e traduttore di Heine (Kaverin 1988: 147), pur notando che potesse apparire “incerto e opinabile” (*neuverennyj i spornyj*, 151) a confronto con l'ancor più elegante, profondo e ispirato articolo scritto nel 1928 come introduzione alle opere di Chlebnikov. Anche Èjchenbaum si era soffermato particolarmente su questi due saggi, dal momento che li considerava testi “programmatici” dal punto di vista della teoria letteraria (Èjchenbaum 1966: 76)⁹. Come semplice rassegna critica appare invece *Intervallo* negli scritti della brillante allieva di Tynjanov Lidija Ginzburg (1966: 95; 1982: 313).

Al giorno d'oggi il saggio viene citato e ripreso, anche senza nominarlo, sia come testimonianza privilegiata di una stagione irripetibile della poesia russa che per una serie di originali e inaspettate definizioni teoriche delle dinamiche del processo letterario. Ricordiamo il giudizio severo sugli ultimi infelici anni di Esenin, l'attenzione per un capolavoro di Chodasevič come *Trapassa, trasalta* (Chodasevič 1992: 121), il parallelismo tra le difficoltà stranamente simili di Achmatova e Majakovskij, rimasti incatenati a quei “temi” che all'inizio del loro percorso sorgevano spontanei dal nuovo metro adottato, e poi la rivelazione del valore eterno dell'opera dello scomparso Chlebnikov, la scoperta della maturità del giovane Pasternak e una penetrante lettura dell'opera di Mandel'stam.

Soprattutto, restano impresse le frasi lapidarie e quasi aforistiche sul fatto che la morte di Blok fosse la conseguenza anche “*troppo logica*” della fine della sua scuola (Tynjanov 1977: 169), e che “nella lotta contro i padri” “il nipote finisce per assomigliare al nonno” (Tynjanov 1977: 182). Di qui l'accostamento dei due massimi rappresentanti del futurismo, Majakovskij e Chlebnikov, a due autori settecenteschi apparentemente diversissimi, rispettivamente Deržavin (per la grandiosità delle immagini) e Lomonosov (per i principi di costruzione del verso).

Tra i concetti astratti introdotti da Tynjanov e ormai entrati nell'uso comune, a questo saggio risale la definizione di “personalità letteraria” (*literaturnja ličnost'*)¹⁰, distinta da quella biografica dei diversi autori, e che in determinate epoche assurgerebbe a “specifico fatto letterario extraverbale” (Tynjanov 1977: 171; Tynjanov 1968: 243). Fino agli anni più recenti minore attenzione hanno suscitato invece il concetto di intervallo culturale e il tentativo, forse provvisorio, di introdurlo come vero e proprio termine storico-letterario.

Nel primo paragrafo Tynjanov denuncia i pericoli della “fioritura della prosa”, dominata ormai da una “enorme forza di inerzia” e rivela invece le prospettive aperte dalla situazione di incertezza in cui è venuta a trovarsi la poesia:

Il verso è il linguaggio trasformato, il discorso umano cresciuto su se stesso. La parola nel verso possiede sfumature semantiche inattese, il verso dà una nuova dimensione alla parola. Il nuovo verso è il nuovo modo di vedere. La crescita di questi nuovi fenomeni avviene solo negli intervalli, quando cessa di agire la forza di inerzia. In fondo noi conosciamo solo l'azione dell'inerzia; l'intervallo, quando questa viene a mancare, secondo le leggi ottiche della storia ci appare un vicolo cieco (Tynjanov 1977: 169; Tynjanov 1968: 241).

10

L'espressione qui sembra vicina al concetto definito altrove (Blok, 1921; Tynjanov 1977: 118) “eroe lirico” (*liričeskij geroj*, cf. Zoljan 1988: 24). Come sinonimo di individualità autoriale (*avtor-skaja individual'nost'*), strettamente connessa all'“epoca letteraria”, appare invece nel saggio *Il fatto letterario (Literaturnyj fakt*, Tynjanov 1977: 259), pubblicato su «LEF» nella prima metà dello stesso 1924. Cf. anche la testimonianza su una lezione improvvisata da Tynjanov su invito di Kaverin (1973: 78–79) all'Istituto di storia delle arti.

A. Hansen-Löve inserisce l'azzeccata definizione “del momento di massima tensione estetica tra ordini antagonisti contrapposti” (Chancen-Löve 2001 [1978]: 373) all'interno della sua ricostruzione della visione formalista delle dinamiche dell'evoluzione letteraria, basata essenzialmente sulle formulazioni di V. Šklovskij. Più enfatico e semplicistico il filosofo Igor' Kondakov, che in uno studio del 2008, dedicato al concetto di “svolta culturale” (*kul'turnyj povorot*) nel pensiero dell'ultimo Ju. Lotman, rivaluta l'intuizione tynjanoviana, una “scoperta scientifica di portata epocale”, concludendo: “ormai gli storici della cultura lo sanno: tutte le volte in cui si nota che viene a cessare l'inerzia dello stile, delle idee, dei metodi, delle correnti significa che ci si trova all'inizio di un ‘intervallo culturale’ ed è il caso di aspettarsi che stia per sorgere qualcosa di nuovo, innovazioni in ambito scientifico e artistico, sociale e culturale” (Kondakov 2008: 163). Ben più articolata la ricostruzione fatta nel 1983 dallo studioso francese J.-C. Lanne. Egli mostrava come Tynjanov avesse innanzitutto “introdotto la temporalità nei due aspetti coordinati della produzione e della ricezione” allo scopo di “dereificare il prodotto letterario, restituirgli il suo senso primordiale di movimento, di tendenza dinamica, di processo evolutivo” (Lanne 1983: 440), e sottolineava che “l'intervallo consente una conversione dello sguardo dell'osservatore, una nuova visione di categorie letterarie congelate” (Lanne 1983: 441).

Interessato alla relazione tra la riflessione teorica e la pratica critica di Tynjanov, lo studioso francese citava *La rivista, il critico, il lettore e lo scrittore*, uno dei brevi articoli a firma Ju. Van-Vezen, pubblicato il 27 maggio 1924 (Šubin 1994: 28) su *La vita dell'arte* (*Žizn' iskusstva*) in risposta all'invito ad affrontare il tema della critica nella società contemporanea fatto da B. Èjchenbaum sullo stesso periodico. Alla

fine Tynjanov invitava la critica a orientarsi non sul lettore o sullo scrittore, ma “su se stessa *come letteratura*” e a “pensare a nuovi generi, più allegri (e nuovi)” (Tynjanov 1977: 149)¹¹, evidentemente in vista di un nuovo tipo di rivista, l’allora nascenturo *Russkij sovremennik* (Čudakova 1977: 462). Secondo Lanne tutti i saggi tynjanoviani dedicati agli autori contemporanei (*Valerij Brjusov, Blok, Su Chlebnikov, L’attualità letteraria, Intervallo*) sarebbero esempi di questo nuovo tipo di critica, profondamente innervata di pensiero teorico.

Nonostante i meriti dei testi citati, questa interpretazione della proposta “di Ju. Van-Vezen” ci appare riduttiva, e preferiamo pensare che Tynjanov suggerisse di spingersi ben più in là nella direzione della letteratura e di una scienza “allegra”¹², cosa che in effetti avviene (solo) in *Intervallo*. Ricordiamo l’uso di epigrafi, che distingue questo saggio dalle altre indagini scientifiche e critiche dell’autore, e lo avvicina a opere narrative come *Figura di cera (Voskovaja persona)* e *La morte di Vazir-Muchtar (Smert’ Vazir-Muchtara)*¹³. Diventa possibile allora indagare il rapporto tra *Intervallo* (saggio e concetto critico) e la rivoluzione con i metodi dell’analisi del testo artistico.

Inevitabile partire dal titolo. In generale, i titoli dei saggi di Tynjanov sono brevi, precisi e totalmente aderenti al contenuto del testo¹⁴: *Le forme versali di Nekrasov, Dostoevskij e Gogol’ (per una teoria della parodia)*, *Il fatto letterario, Sull’evoluzione letteraria*. Lo stesso si può dire anche di *Intervallo*, se non fosse per il valore metaforico e polisemico della parola scelta, che evoca ben più della semplice “transizione”. Una conferma di quest’orientamento dell’autore è data dal titolo provvisorio usato in un elenco di saggi in corso di stampa nel giugno 1924 (Čudakova 1977: 471; Šubin 1994: 29), *Gioco rischioso (Vysokaja igra)*, immagine presente nel primo paragrafo introduttivo e che allude ai rischi del “gioco della poesia” (Tynjanov 1977: 169).

11 Qui e di seguito i corsivi sono miei, L.R.

12 Su un possibile legame di quest’aggettivo (*vesëlyj*) con *La gaia scienza* di Nietzsche v. Čudakova 1977: 462 nota 4. Negli stessi anni di una scienza “allegra”, che rendesse più attraente e non piattamente schematico l’oggetto di studio si interessavano gli studenti dell’“Accademia cosmica delle scienze” cui apparteneva D. S. Lichačev (1999 [1995]: 120-121).

13 Sulla dicotomia nel talento di Tynjanov tra scienza e arte, o tra orientamento teorico-letterario e storico-letterario v. Gasparov 1990. Cf. anche Levčenko 2012.

14 Un’eccezione è rappresentata da alcuni dei titoli della serie di articoli-elzeviro (*fel’eton*) firmata Ju. Van-Vezen: *1200000 metri di Il’ja Ėrenburg (200000 metrov Il’i Ėrenburga), Tagli dell’organico (Sokraščenie štatov)* (Čudakova 1977: 458, Chanzen-Lève 2001: 496).

15
Per questa ragione, più che per seguire la tradizione italiana e francese, abbiamo optato per il termine “intervallo” rinunciando ai pur suggestivi “intermezzo” o “interludio” (*Interlude*, cf. Morse, Redko 2018).

16
Sulla critica a quest'opera di V. Veresaev v. Čudakova 2001b: 423.

17
Cf. la già citata metafora “attraversare l'intervallo”.

Tornando al titolo definitivo notiamo che nella frase citata poco sopra “intervallo” la prima volta ha una valenza temporale, mentre alla fine il termine va inteso in senso spaziale¹⁵. Per distinguere tra il processo storico così come si svolge “obiettivamente” e la percezione dei contemporanei, abituati al sistema precedente e incapaci di cogliere gli aspetti positivi degli esperimenti mal riusciti, l'autore allude infatti alla possibilità di prendere l'intervallo per un “vicolo cieco” (*tupik*).

Ma *In un vicolo cieco* (*V tupike*) era l'allusivo titolo del romanzo sulla guerra civile in Crimea di V.V. Veresaev, ironicamente criticato da Tynjanov all'inizio de *L'attualità letteraria* (Tynjanov 1977: 151-152)¹⁶. L'immagine tornava poi nell'introduzione ai due paragrafi dedicati rispettivamente alle *Avventure di Julio Jurenito* e ad *Aelita*, visti come troppo facile fuga (a Occidente, su Marte) da una realtà “senza via d'uscita”. È probabile che proprio in questo contesto Tynjanov abbia maturato la consapevolezza che in realtà “la storia non conosce vicoli ciechi. Ci sono soltanto gli intervalli” (Tynjanov 1977: 169). Parlarne come di un “intervallo” rappresenta il modo non per evitare, ma per “attraversare”¹⁷ e infine superare l'apparente “vicolo cieco”. Lo stretto nesso tra l'osservazione citata e l'epoca rivoluzionaria si fa evidente nell'inciso che giustifica l'errore di prospettiva: “(In fin dei conti, ogni innovatore fatica per una nuova inerzia, ogni *rivoluzione* è attuata in vista di un nuovo canone)” (Tynjanov 1977: 169; Tynjanov 1968: 241).

Ma la fiducia in uno sbocco positivo non cancellava la consapevolezza delle perdite inevitabili. Se nel 1927 nell'articolo di carattere teorico *L'evoluzione letteraria* (*O literaturnoj évoljucii*) a proposito delle stesse dinamiche, senza entrare nei dettagli, Tynjanov avrebbe parlato ormai di epoca-sistema, di avvicendamento di sistemi (Tynjanov 1977: 271, 281), in quello di cui ci occupiamo ora lascia trasparire l'ansia di una lotta talvolta crudele:

Per la poesia invece questa inerzia si è esaurita. Il passaporto poetico, l'iscrizione ad una scuola non possono salvare il poeta. Le scuole si sono esaurite, le tendenze sono scomparse per legge interna, come ad un comando. [...]

La sostituzione delle scuole con le personalità solitarie è caratteristica per la letteratura in generale, ma la forza stessa delle sostituzioni, la brutalità della lotta e la rapidità delle cadute sono il ritmo del nostro secolo (Tynjanov 1977: 169; Tynjanov 1968: 240-241).

Verso la fine del saggio l'immagine dell'"intervallo" cambia ancora: la logica di questo "periodo" appare ormai nota e l'autore può basare su di essa la sua valutazione positiva (con riserva) dell'opera di Mandel'stam, la cui parola non ben definita, non "moneta sonante", ma "cambiali che si trasmettono di verso in verso", sembra adatta a quella fase di transizione (che somiglia molto alla guerra civile, regno della borsa nera) in cui "la moneta sonante molto spesso risulta falsa" (Tynjanov 1977: 191; Tynjanov 1968: 269-270). Allo stesso modo Tynjanov critica i tentativi di Tichonov di risuscitare il genere ottocentesco della ballata, ricordando che "l'intervallo ci insegna qualcosa di diverso. Si chiama intervallo perché non prevede generi pronti, perché i generi si creano lentamente e in modo anarchico, non come prodotti di massa" (Tynjanov 1977: 191).

Alla stessa precarietà post rivoluzionaria, che aveva visto scomparire tutto un sistema produttivo e stava faticosamente creandone uno nuovo, sembra rimandare il complesso metaforico della conclusione, dove l'autore ricorda che "nel periodo dell'intervallo per noi non hanno valore né i 'successi' né le 'cose pronte'. Non sappiamo che farcene di begli oggetti, come i bambini non sanno che farsene di bei giocattoli. È necessaria una via d'uscita. Gli 'oggetti' possono essere 'mal riusciti';

18
Sui tropi nell'opera
di Šklovskij v. anche
Borislavov 2011.

è importante che avvicinino la possibilità delle ‘riuscite’” (Tynjanov 1977: 195; Tynjanov 1968: 276).

Ci sembra importante distinguere l'immagine “artistica”, polisemica e oscillante dell'“intervallo” dalle metafore “modello” (Strada 1991: 12) — macchina, organismo, sistema, cui si aggiunge la sineddoche del linguaggio — individuate da Steiner (1991 [1984]) nel suo studio sul formalismo¹⁸. È curioso che anche critici successivi, per alludere alle epoche di transizione e ai prodotti artistici che li caratterizzano, al loro rapporto con il passato e il futuro, abbiano fatto ricorso a un linguaggio figurato, a metafore stranamente imparentate con l'epoca storica in cui ciascuno si trovava a scrivere. Per esempio il Bachtin delle aggiunte del 1944 al suo *Rabelais* forse non a caso ricorre alle metafore delle rovine (*oblomki*) e del concepimento (*začatki*): “sulla soglia di una letteratura canonizzata con il suo sistema di generi sempre, e in particolare in epoche come l'Ellenismo, il tardo Medioevo il primo Barocco, esiste una massa di generi per così dire bastardi. Si tratta o di rovine o di embrioni” (Bachtin 2008: 705–706). L'ultimo libro di Ju.M. Lotman (1993 [1992]) tratta il rapporto tra prevedibilità e imprevedibilità, staticità e dinamismo introducendo la metafora dell'“esplosione” (atomica?).

L'articolo di Tynjanov si distingue da simili riflessioni per il pathos di chi guarda una situazione di difficoltà dall'interno e conserva la speranza in un futuro migliore. ♡

Bibliografija

- BACHTIN, M.M., 2008: Dopolnenija i izmenenija k Rable [Rabelais]. *Sobranie sočinenij*, Tom 4 (1). Moskva: Russkie slovari. 681–731.
- BLOK, A.A., 1997: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati tomach*, Tom 3. Moskva: Nauka.
- BORISLAVOV, R., 2011: Revolution is Evolution: Evolution as a Trope in Šklovskij's Literary History. *Russian Literature* LXIX, II, III, IV. 209–238.
- CHANZEN-LÈVE, O.A. [Hansen-Löve A.], 2001 [1978]: *Ruskij formalizm. Metodologičeskaja rekonstrukcija na osnove principa ostranenija*. Moskva: Jazyki ruskoj kul'tury.
- CHODASEVIČ, V.F. 1992: *La notte europea*, a cura di Caterina Graziadei. Parma: Ugo Guanda editore.
- ČUDAKOVA, M.O., 1977: Kommentarii. Tynjanov 1977. 397–572.
- ČUDAKOVA, M.O., 2001a [1986]: Social'naja praktika, filologičeskaja refleksija i literatura v naučnoj biogafii Ėjchenbauma i Tynjanova. *Izbrannye raboty. Literatura sovetskogo proškogo*. Moskva: Jazyki ruskoj kul'tury. 433–453.
- ČUDAKOVA, M.O., 2001b [1998]: Utopija Tynjanova-kritika. *Izbrannye raboty. Literatura sovetskogo proškogo*. Moskva: Jazyki ruskoj kul'tury. 421–432.
- DEPRETTO, K., 2015 [2009]: *Formalizm v Rossii. Predšestvenniki, istorija, kontekst*. Moskva: NLO.
- ĖJCHENBAUM, B.M., 1966: [O Tynjanove (1944)]. *Tynjanov, pisatel' i učenyj, vospominanija, razmyšlenija, vstreči*. Moskva: Molodaja Gvardija. 73–85.
- ĖJCHENBAUM, B.M., 1969: *O proze: sbornik statej*. Leningrad: Chudožestvennaja literatura.

- ERLICH V., 1966 [1964]: *Il formalismo russo*. Milano: Bompiani.
- GASPAROV M.L. 1990: Naučnosť i chudožestvennosť v tvorčestve Tynjanova. *Tynjanovskij sbornik*. Četvertye Tynjanovskie čtenija. Riga: Zinatne. 12–20.
- GINZBURG L., 1966: [O Tynjanove-učenom]. *Tynjanov, pisatel' i učenyj, vospominanija, razmyšlenija, vstreči*. Moskva: Molodaja Gvardija. 86–110.
- GINZBURG L., 1982: Tynjanov-Literaturoved (1965, 1972). *O starom i novom, stat'i i očerki*, Leningrad: Sovetskij pisatel'. 302–327.
- GLANC T., PIL'ŠČIKOV I., 2017: Russkie formalisty kak naučnoe soobščestvo. "Épocha ostraneniija". *Russkij formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie*. Moskva: NLO. 85–100.
- KAVERIN, V.A., 1966: [O Tynjanove]. *Tynjanov, pisatel' i učenyj, vospominanija, razmyšlenija, vstreči*. Moskva: Molodaja Gvardija. 21–47.
- KAVERIN, V.A., 1973: *Sobesednik: vospominanija i portrety*. Moskva: Sovetskij pisatel'.
- KAVERIN, V.A., 1984: Vstupitel'noe slovo na otkrytii čtenij. *Tynjanovskij sbornik*. Pervye Tynjanovskie čtenija (g. Rezekne 1982). Riga: Zinatne. 5–8.
- KAVERIN, V.A., 1988: *Kak pisat'*. Novoe zrenie. Kniga o Jurii Tynjanove. Moskva: Kniga. 145–152.
- KONDAKOV, I.V., 2008: "Kul'turnyj promežutok" i "kul'turnyj povorot" (Variacii na temy Ju. Tynjanova i Ju. Lotmana). *Obščestvennye nauki i sovremennost'* 4. 163–176. [<http://ecsocman.hse.ru/data/2010/10/13/1214790434/Kondakov.pdf> (2/10/2018)]
- KOSTELJANEC, B.O., 1959: *Proza Tynjanova*. Tynjanov Ju., *Sočinenija v trech tomach*, Tom. 1. Moskva-Leningrad: Gos. Izd. Chudožestvennoj Literatury. V–LX.

- LEVČENKO JA., 2012: *Drugaja nauka: ruskie formalisty v poiskach biografii*, Moskva: Vysšaja Škola Èkonomiki.
- LANNE J.-C., 1983: Les principes de la critique littéraire chez Tynjanov. *Revue des études slaves*, tome 55, fascicule 3. 437-449. doi : 10.3406/slave.1983.5351
- LICHAČEV, D.S., 1999 [1995]: *La mia Russia*. Torino: Einaudi.
- LOTMAN, JU.M., 1993 [1992]: *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*. Milano: Feltrinelli.
- MORSE, A., REDKO, Ph., 2018: Yu. Tynianov, *Interlude (1924)*. *Common Knowledge* 24 (3). 498-542.
- NOVIKOV, VL. 1988: Tynjanov-kritik. *Novoe zrenie. Kniga o Jurii Tynjanove*. Moskva: Kniga. 152-164.
- Russkij formalizm, 2013: *Russkij formalizm 1913-2013. Meždunarodnyj kongress k 100-letiju ruskoj formal'noj školy. Tezisy dokladov*. Moskva. [http://ru-formalism.rgggu.ru/program_abstracts/abstracts.html (19/8/2017)]
- ŠKLOVSKIJ, V., 2018: *Sobranie sočinenij*. Tom. 1: Revoljucija, red. I. Kalinin. Moskva: NLO.
- STRADA, V., 1991: Introduzione all'edizione italiana. Steiner 1991: 9-14.
- STEINER, P., 1991 [1984]: *Il formalismo russo*. Bologna: Il Mulino.
- ŠUBIN, V.F., 1994: *Jurij Tynjanov. Biobibliografičeskaja chronika (1894-1943)*. Sankt-Peterburg: Arsis.
- SVETLIKOVA, I.JU., 2005: *Istoki ruskogo formalizma. Tradicija psihologizma i formal'naja škola*. Moskva: NLO.
- TODDES, E.A., 1984: Neosuščestvlennye zamysli Tynjanova. *Tynjanovskij sbornik*. Pervye Tynjanovskie čtenija (g. Rezekne 1982). Riga: Zinatne. 23-45.
- TYNJANOV, JU.N., 1924: Promežutok. *Russkij sovremennik* 4. 209-223.

- TYNJANOV, JU.N., 1929 [1985]: *Promežutok. Archaisty i novatory*. Leningrad: Priboj [repr. Ann Arbor: Ardis]. 541–580.
- TYNJANOV, JU.N., 1959: *Avtobiografija. Sočinenija v trech tomach*, Tom. 1. Moskva-Leningrad: Gos. Izd. Chudožestvennoj Literatury. 1–10.
- TYNJANOV, JU.N., 1966: *Avtobiografija. Tynjanov, pisatel' i učenyj, vospominanija, razmyšlenija, vstreči*. Moskva: Molodaja Gvardija. 9–20.
- TYNJANOV, JU.N., 1968: *Avanguardia e tradizione*, a cura di Marzio Marzaduri, trad. di Sergio Leone. Bari: Dedalo.
- TYNJANOV, JU.N., 1973: *Formalismo e storia letteraria. Tre studi sulla poesia russa*, introduzione e traduzione di Maria Di Salvo. Torino: Einaudi.
- TYNJANOV, JU.N., 1977: *Poëtika, Istorija literatury, Kino*, a cura di E. A. Toddes, A. P. Čudakov, M.O. Čudakova. Moskva: Nauka.
- ZOLJAN, S.T., 1988: “Ja” poëtičeskogo teksta: semantika i pragmatika (k probleme liričeskogo geroja). *Tynjanovskij sbornik*. Tret' i Tynjanovskie čtenija. Riga: Zinatne. 24–28.

Резюме

Через 100 лет после октябрьской революции следует поставить по-новому вопрос о роли политических потрясений в жизни и творчестве поколения, сложившегося во время революции и после нее. Когда речь идет о представителях ОПОЯЗ-а, то может показаться, что научные и творческие интересы Ю. Н. Тынянова были далеки от современности. Вместе с тем, в своей *Автобиографии*, он писал, что «если б не было революции — <он> не понимал бы литературы».

В статье рассматривается один из бесспорных шедевров критической прозы автора, «Промежуток» (1924). Его ценные наблюдения о современных поэтах и важные теоретические определения давно привлекали внимание исследователей, между тем как в тени осталось историко-литературное понятие «промежуток». Если усмотреть в статье пример той критики нового типа, основанной на прочной теоретической базе, но «веселой» и осознающей себя как *литературу*, которую ученый провозглашал в первой половине 1920-х гг., то можно применить к ней приемы анализа художественного текста. И анализ метафорического комплекса статьи выявляет связь между критическим понятием культурного «промежутка» и суровым опытом революции и гражданской войны.

Laura Rossi

Laura Rossi è professore associato di Letteratura russa all'Università degli studi di Milano. Dall'inizio degli anni 1990 ha studiato l'eredità edita e inedita di M. N. Murav'ev (1757–1807), contribuendo alla rivalutazione della sua opera. Ha scritto su Denis Fonvizin, Nikolaj Karamzin, Konstantin Batjuškov, Aleksandr Puškin, la “critica organica” di Apollon Grigor'ev, Lev Tolstoj; ha affrontato i problemi dell'evoluzione dei generi letterari (frammento, poema in prosa) nel Settecento, l'interazione tra linguaggio figurativo e poetico, la ricezione dell'eredità letteraria classica e umanistica nella cultura russa, la storia della traduzione poetica e teatrale. Fa parte della redazione della collana Biblioteca di Studi Slavistici e delle riviste universitarie russe: «Libri magistri» e «Učenyje zapiski Kazanskogo universiteta».

Laura Rossi is Associate Professor of Russian Literature at the State University of Milan. From the beginning of the 1990s she studied the edited and unpublished legacy of M. N. Murav'ev (1757–1807), contributing to the reevaluation of his work. She wrote about Denis Fonvizin, Nikolaj Karamzin, Konstantin Batjuškov, Aleksandr Puškin, Apollon Grigor'ev's “organic criticism”, Lev Tolstoj; she addressed the problems of the evolution of literary genres (fragment, prose poem) in the Eighteenth century, the interaction between visual and poetic language, the reception of classical and humanistic literary heritage in Russian culture, the history of poetic and theatrical translation. She is part of the editorial board of the Biblioteca di Studi slavistici series and of two Russian university magazines, «Libri magistri» e «Učenyje zapiski Kazanskogo universiteta».



**Dal Rajbjuro al Glavryba:
sigle e acronimi
nella letteratura
umoristica sovietica**

From Raibyuro to Glavryba:
use of Acronyms in Soviet
Humorous Literature

Dopo il 1917 acronimi, abbreviazioni e combinazioni di lettere e parole al limite dell'impronunciabilità invasero ogni settore della vita pubblica e privata: fino al 1920 la lingua sovietica fu dominata da una vera e propria "esplosione di abbreviazioni". Ma se alcune di queste hanno conservato fino ai giorni nostri la loro aura di mistero e terrore, si pensi a Ceka, NKVD o Gulag, alter sono andate perdute subito dopo essere cadute in disuso. Sebbene il fenomeno diminuì in pochi anni, gli scrittori, e soprattutto gli umoristi, continuarono a utilizzare gli acronimi per molto tempo ancora, seguendo la strada aperta dai loro predecessori: oggi la critica considera le abbreviazioni oltre che retaggio del passato, anche un efficace espediente comico.

ABBREVIAZIONI, SIGLE, LINGUA
SOVIETICA, UMORISMO, ZOŠČENKO,
BULGAKOV, IL'F E PETROV,
PIL'NJAK, PELEVIN, STRUGACKIJ

After the October, acronyms, contractions, more or less pronounceable brand-new letter and word combinations literally invaded each field of public and private communication: between 1917 and 1920 in the newborn soviet language dominated a real "acronyms' outbreak". If some of these abbreviations conserved up to our times the air of mystery and terror, only consider Ceka, NKVD or Gulag, some others got lost and deleted from memories suddenly after their fall in disuse. Although this phenomenon decreased in a few years, writers, and most of all, humorists continued using acronyms for long time: nowadays critics agree in considering them besides a symbol of the past, also a skill to express irony and sarcasm.

ACRONYMS, SOVIET LANGUAGE,
HUMOROUS LITERATURE, ZOSHCHENKO,
BULGAKOV, ILF AND PETROV,
PILNYAK, PELEVIN, STRUGATSKY

1
Qui e dove non diversamente indicato la traduzione è mia.

2
Per sovietismi si intendono tutte quelle parole di uso comune che, dopo la Rivoluzione cominciarono, per effetto del loro utilizzo propagandistico, a indicare concetti e idee completamente diversi da quelli originari. (es. soviet, pioner, vuz, rabfak, sputnik ecc). come è facile immaginare una buona percentuale di tali sovietismi era costituita da sigle e acronimi, che man mano venivano percepite come parole indipendenti, soggette a tutte le regole proprie del russo (declinazione, formazione di aggettivi e avverbi derivati, concordanze ecc.) (*Lingvostranovedčeskij slovar'*).

Nel 1923 l'editoriale del numero speciale del quotidiano *Trud* recitava:

Nel pubblicare questo numero esemplificativo del prof-giornale, la redazione ritiene necessario fare alcune osservazioni preliminari.

Il prof-giornale si distingue dal semplice giornale per un grado minore di comprensibilità in forza delle proprietà specifiche della prof-lingua.

Nella trasposizione in russo, con l'eliminazione del prefisso «prof» dalle parole corrispettive (prof-vita, prof-cronaca, prof- organi ecc) il giornale diventa comprensibile a tutti e, conseguentemente, smette di essere un prof- giornale.

Il lettore che ci capisce qualcosa del prof-giornale è un prof-lettore o anche un unicum.

Il lettore che non ci capisce niente del prof-giornale si definisce prof-ano¹. (Vinokur: 131)

Al centro del *calembour* è riconoscibile un fenomeno che caratterizzò gli anni Venti del Novecento russo, tanto nella comunicazione ufficiale, quanto nella vita quotidiana del nuovo assetto sociale postrivoluzionario: la diffusione – così rapida da diventare presto infestante – di acronimi, abbreviazioni e sigle.

Sebbene non costituissero un fatto nuovo nella lingua russa, il periodo immediatamente successivo alla Rivoluzione d'Ottobre vide una produzione e una propagazione incontrollata di parole abbreviate, unite e ricombinate in nuove formazioni linguistiche, inusuali fino a quel momento. Non si trattò solo di quelli che più tardi verranno definiti sovietismi², sebbene ne costituiranno una parte consistente, ma di una vera e propria ridenominazione di interi settori della vita pubblica, nonché di quella privata. Le abbreviazioni costituiscono un elemento imprescindibile per gli studiosi della lingua, della cultura

e del quotidiano nei quindici anni successivi al 1917: si trovano nei documenti ufficiali, nelle relazioni, nelle cronache, nelle memorie e nella letteratura e, al contrario di quanto si potesse pensare all'epoca³, la loro esistenza fu di lunga durata, sebbene con alterne vicende. Nonostante, infatti, un temporaneo ridimensionamento nell'uso quotidiano iniziato nella seconda metà degli anni Trenta, nel periodo che attraversa le due decadi degli anni Sessanta e Settanta tornarono a essere protagoniste nell'*anekdot* politico, che conobbe in quel momento la sua massima fioritura, per poi sfociare nella letteratura fantascientifica e in quella postmoderna degli anni Novanta. Da qualche anno a questa parte, infine, si assiste a un loro preponderante ritorno, in particolar modo nella lingua della burocrazia, della politica interna e internazionale e nel linguaggio della comunicazione digitale (grazie anche alla significativa influenza dell'inglese). Tuttavia, al netto delle successive possibili declinazioni, al suo apparire il fenomeno produsse un unico effetto sulla gente comune: la sensazione di disorientamento e spiazzamento dettata dall'essere quotidianamente costretti a confrontarsi con qualcosa che non si comprendeva, che si percepiva come estraneo, ma che al contempo non era evitabile a nessun livello comunicativo. A dimostrazione del forte impatto che ebbero sulla lingua quotidiana si noti che, nei numerosi lavori a essa dedicati, tutti gli studiosi analizzano le peculiarità di queste nuove formazioni linguistiche con ampio spazio di trattazione, in senso diacronico e sincronico, sotto l'aspetto linguistico, letterario e socioculturale. Dal nostro punto di vista c'è però una lacuna nello spettro di esplorazione presentato fino a questo momento: è mancato uno studio, o almeno un'indagine sistematica e dedicata⁴, sull'uso che di acronimi e abbreviazioni fa la letteratura umoristica coeva, che – più chiaramente di altri generi – riflette, amplifica e gioca proprio su quell'effetto straniante. Da un'analisi di questo tipo potrà

3 “Non è questo il posto per prevedere quali delle [...] abbreviazioni sopravvivranno alla caduta del bolscevismo ed entreranno se non nella lingua colloquiale popolare, almeno in quella colloquiale della letteratura. Notiamo, tuttavia che le abbreviazioni nel loro complesso servono a indicare enti pubblici [...] ma proprio quelli interni, vale a dire gli enti dei bolscevichi e hanno meno possibilità del resto di durare a lungo” (Karcevskij: 52–53).

4 Alcuni dei lavori che costituiscono la bibliografia consultata per la stesura del presente articolo rimandano alle opere degli umoristi del tempo, ma le inseriscono generalmente in un discorso più ampio di riflesso dell'opera di ridenominazione nella letteratura russa (ecco perché verranno a volte indicati, al posto dei riferimenti all'opera originale, quelli ai saggi che le citano). Per questo motivo è parsa necessaria una trattazione più specifica.

5 Termine coniato da George Orwell nel libro 1984, è stato poi applicato anche allo studio dei linguaggi delle grandi dittature del ventesimo secolo, ivi compresa la realtà russa, con la denominazione appunto di *sovetskij novozjaz*.

6 Rispettivamente comandante di compagnia, comandante di battaglione e comandante di divisione.

scaturire un'immagine più chiara delle origini dell'espediente comico che sopravvivrà al suo contesto di origine, senza perdere le sue connotazioni storico-culturali, né il potenziale umoristico. Dopo aver dato una panoramica generale del fenomeno e degli studi fin qui condotti, si tenterà quindi di illustrare come gli umoristi degli anni Venti si servirono di questo elemento del *novozjaz sovietico*⁵.

L'origine delle abbreviazioni è ben spiegata da Karcevskij in uno dei testi fondamentali per la comprensione della nuova lingua sovietica, a cui fa eco Ožegov. Entrambi concordano nell'attribuire la comparsa di sigle e affini a un periodo precedente agli eventi del 1917, in particolare a quello della grande guerra.

Durante la prima guerra mondiale nell'uso quotidiano bellico entrarono innanzitutto le abbreviazioni telegrafiche e fonogrammatiche, come per esempio komroty – komandir roty, kombat – komandir batal'ona, načdiv – načal'nik divizii⁶ ecc. Dopo la rivoluzione, le abbreviazioni divennero abituali non solo nell'uso bellico, ma anche in quello urbano: nelle denominazioni degli enti pubblici, delle cariche, degli oggetti ecc. (Ožegov 1974: 33-34)

Inizialmente sigle e acronimi venivano utilizzati in quantità limitata per indicare enti statali, cariche istituzionali, sedi governative e formazioni politiche. Si andava dalle più semplici, come ČK – Črezv-čajnaja Kommissija o Komintern – Kommunističeskij Internacional, alle più complesse e quasi impronunciabili, come RSFSR – Rossijskaja Sovetskaja Federativnaja Socialističeskaja Respublika, ma in pochi anni cominciarono a designare nuove realtà industriali e geografiche (AzNeft, TurkSib), entità amministrative locali, distaccamenti regionali e relativi uffici (Rajbjuro, Rajjpolkom), istituzioni scientifiche

e scolastiche (MGU, Rabfak), i grandiosi progetti dell'edificazione socialista (Dneprostroj, Magnitostroj, Uralmaštroj, Belomorstroj) e le straordinarie sfide alla natura (EPRON – ekspedicija podvodnych rabot osobogo naznačenija).

Kornej Čukovskij, parlando di “carattere impulsivo e massiccio” della comparsa e propagazione delle sigle afferma:

Il Fondo Letterario fu fondato da Družinin nel 1859 e prima della rivoluzione nessuno aveva avuto né il desiderio né la necessità di abbreviarlo in Litfond. E ancora [...] Il teatro Artistico di Mosca per una ventina d'anni è stato il Teatro Artistico di Mosca e solo in epoca sovietica è diventato per tutti il MXAT. Prima, tra di noi, per brevità dicevamo l'“Artistico”, saltando la prima e l'ultima parola [...] ma nessuno si era spinto fino a MXAT.

E seppure ci si fosse spinto, la parola sarebbe rimasta sospesa e non sarebbe entrata nell'uso linguistico comune, visto che una simile commistione di suoni non era usuale. (35)

A questo proposito Razinkina (8) parla di una “esplosione di abbreviazioni” tra il 1917 e il 1920, favorite non solo dalla Rivoluzione, ma anche da fattori e processi sociali in atto in quegli anni. Anche Lipatov (44) sottolinea come questo proliferare e diffondersi delle abbreviazioni fosse indissolubilmente legato alle “sommosse sociali e ai processi abbreviativi di massa, che assumono le sembianze di un'esortazione cognitiva sia nei confronti del singolo, che in quella della società nel suo complesso”. A tal proposito, interessante è la lettura che ne dà E.D. Polivanov, che già nel 1927 affermava: “non c'era ente che potesse tranquillizzarsi fino a quando non avesse trovato una sua denominazione abbreviata” (Svetličnaja: 76), posizione che sembra confermare la teoria avanzata

7

“Il desiderio della Cultura di sostituire ai nomi propri idee dal valore simbolico si manifestò nella scelta di adattare concetti a nomi propri, come ad esempio: [...] Kim (sigla di “Internazionale comunista della gioventù”) o Revmira (“Rivoluzione del mondo”). Altrettanto tipico fu il tentativo di vedere nei nomi di persona abbreviazioni di concetti. Così ad esempio Dima (diventava la sigla di “materialismo dialettico”) o Gertruda (*geroj truda*, “ero del lavoro”). Più complesso fu il caso delle abbreviazioni di nomi e cognomi [...]. (Papernyj: 175).

da Zaslavskij e Fabris (387) quando parlano di progettazione e gestione linguistica utilizzate come mezzo principale per la legittimazione e stabilizzazione del sistema sovietico, senza tuttavia negare una compar-ecipazione di fattori esterni insiti nella società del tempo. “Si è soliti pensare – scrive ancora Čukovskij - che tutte queste nuove formazioni di parole derivino dalla mutevolezza delle cose della rivoluzione, che hanno introdotto nella coscienza delle persone russe così tanti nuovi e insoliti concetti. È vero, ma solo in parte” (35). Le abbreviazioni, così come gli acronimi che rappresentavano le nuove realtà sociali, politiche e culturali, sembrano quindi rispondere a molteplici necessità. Quella del partito di individuare gli enti di nuova costituzione con una denominazione che incarnasse appieno lo spirito del tempo e che desse loro una nuova identità sovietica⁷, quella dei cittadini di poter associare il nuovo non già all’oscuro linguaggio della vecchia politica zarista, bensì – come sottolinea, non senza entusiastico ottimismo Borovoj (203) – “[alla] stessa lingua che usa il popolo, [che] introduce in continuazione parole e termini, dietro ai quali ci sono già o iniziano a esserci cose, questioni e fatti concreti” e infine alla necessità comune di adeguarsi all’accelerazione nella comunicazione imposta dall’inizio del nuovo secolo. Alla luce delle diverse interpretazioni fin qui ricordate, ci pare che la più completa descrizione del fenomeno sia quella data da Malygina:

A che cosa serviva la ridenominazione? Per prima cosa in questo modo si eliminava qualsiasi legame con il passato prerivoluzionario. Si è trattato di un tentativo di distruggere l’eredità del passato in molti campi. In secondo luogo così si condannava all’oblio tutto ciò che avrebbe potuto ricordare la Russia zarista, per esempio, i suoi simboli. Terzo, si dava così l’impressione di un totale rinnovamento della vita della società sotto tutti i punti di vista. In quarto luogo la modifica delle denominazioni

doveva dimostrare un cambiamento concreto dell'oggetto stesso della ridenominazione. [...] In conclusione, con il cambio di denominazione si sviluppava l'illusione di un continuo cambiamento nella qualità della società stessa (Večernaja Moskva).

8
Антисоветская агитация – пропаганда антисоветика.

9
Член семьи – familiare di un traditore della patria.

Non solo gli enti e gli organismi di nuova costituzione quindi, ma anche ciò che esisteva prima del 1917 fu progressivamente rinominato e marchiato con una sigla. Si arrivò al punto di marchiare anche le persone: nel migliore dei casi, quando si era figli di genitori desiderosi di mostrare la propria fedeltà all'ideologia, ci si poteva ritrovare a portare un acronimo, per lo più improbabile, come nome e così asili, strade e fabbriche si popolarono di Ninel', Revmira, Melor (*Marx, Engels, Oktjabr'skaja revolucija*), Dazdraperma (*Da sdravstvuj pervoe maja*), Trolebuzina (*Trockij, Lenin, Bucharin, Zinov'ev*) (Lipatov: 47 e Papernyj: 175). Peggior sorte subivano coloro che, pur avendo un nome e un cognome tradizionali, si ritrovavano a essere spersonalizzati e identificati da sigle molto più sinistre, sigle dalle quali poteva dipendere la sopravvivenza stessa: ASA⁸, ČS⁹ o la temutissima KRTD. Racconta Šalamov:

Krist era stato classificato in tutti gli schedari dell'Unione [...] era finito alla Kolyma con il marchio mortale KRTD. Un liternik, un "siglato", titolare della lettera più pericolosa, la "t". [...] scamparla era impossibile. La lettera "t" nella sigla di Krist era un contrassegno, una marcatura, uno stigmato, un indizio in base al quale l'avevano perseguitato per anni, relegandolo sui fronti di cava ghiacciati delle miniere d'oro, con sessanta gradi sottozero. (I, 345)

La sigla KRD indicava i condannati per attività controrivoluzionaria, mentre la lettera T aggiungeva la connotazione "trockista", in virtù

10

- Che significa KPSS?
 - I Comunisti hanno Profanato lo Stato Sovietico - Campagna Persecutoria contro Sacharov e Solženi-cyn - Qui le consonanti sono mute.

della quale il regime di detenzione veniva inasprito ai massimi livelli, con la conseguente impossibilità per il condannato di essere assegnato a lavori meno pesanti o trasferito in lager meno atroci e con l'esplicito intento di non dare la minima speranza di sopravvivenza. Nella realtà estrema del Gulag ogni lettera di ogni sigla segnava un destino.

Non solo, però, tra i deportati, ma anche tra i liberi cittadini alcune sigle incutevano (e continuano ancora oggi a suscitare) rispetto se non vero e proprio terrore: si pensi a NKVD, alla già citata ČK o alla sua diretta discendente GPU. Com'è tipico dell'indole russa, si tentava di esorcizzare le paure, sdrammatizzando fatti e ridicolizzando i protagonisti con battute umoristiche che giocavano con gli acronimi e la loro decifrazione. È proprio negli anni Venti e Trenta che comincia a diffondersi questa doppia lettura, che sottolinea i tratti ambivalenti e potenzialmente comici delle sigle, che costituiranno la base dell'*anekdot* politico degli anni Sessanta e Settanta (Ferri: 333). L'incipit tipico delle barzellette era la formula "Что такое..." seguita da una qualsiasi tra le sigle più diffuse e note, la cui decrittazione era ormai entrata nell'uso e nella comprensione generale del popolo russo.

- Что такое КПСС?
- Коммунисты предали советскую систему
- Кампания против Сахарова, Солженицына
- Глухие согласные¹⁰

A volte il gioco rifletteva, parodiandole, le quotidiane difficoltà di decifrazione

- Что такое РСФСР?
- Редкий Случай Феноменального Сумасшествия России¹¹

in altri casi, invece, si abbandonava all'irriverenza mista a humour nero:

- Что такое РКП(б)?
- Россия Кончится Погромом
- А ВКП(б)?
- Все Кончится Погромом
- Ну, а «б» в скобках?
- Большим Погромом¹² (Киріна: 100)

11
- Che significa RSFSR?
- Raro e Singolare
Fenomeno di Schizofrenia della Russia.

12
- Che significa RKP(b)?
- La Russia Capitolerà con un Pogrom - E VKP(b)? - Veramente Capitolerà con un Pogrom - E allora la "b" tra parentesi? - Un pogrom bestiale.

13
Che significa KPSS?
- Dai, dimmelo - Non lo sai? (sussurrando)
Partito Comunista dell'Unione Sovietica!

Si giunse a una diffusione così ampia che il gioco si rovesciò, facendo apparire la vera decrittazione come una parodia:

- Что такое КПСС?
- Ну, скажи!
- Не знаешь? (шепотом:) коммунистическая партия советского союза!¹³

La preferenza accordata all'*anekdot* di tipo politico è spiegata da Ferri (337) facendo riferimento alla teoria freudiana secondo cui "le barzellette [preservano] la vita quotidiana dalla sfera ufficiale e [coinvolgono] un numero molto più alto di persone rispetto all'élite che esprime la propria dissidenza attraverso opere letterarie, spesso sconosciute alla maggioranza della popolazione, salvaguardando allo stesso tempo non solo dai pericoli, ma anche dalla condanna morale spesso tributata ad attivisti e dissidenti di massa".

Negli anni Venti, però, la popolazione era ancora disorientata di fronte al fenomeno e non riusciva a gestirlo con disincantato distacco come sarebbe successo di lì a cinquant'anni. Spesso non si era in grado di distinguere questi agglomerati di lettere e suoni dalle parole vere

14
Sezione artistica
suprema dei corrieri
diplomatici.

15
ГВВУ – glavnoe
voenno-inženernoe
upravlenie (direzione
generale ingegneri-
stica militare); ГУВУЗ
– glavnoe upravlenie
voenno-učebnik
zavedenij (direzione
generale dell'istituto
militare); ГАУ – gla-
vnoe artillerijskoe
upravlenie (direzione
generale dell'arti-
glieria); НАЧЭВАК
– načal'nik otdela eva-
kuacii (Capodiparti-
mento per l'evacuazio-
ne); ГЛАББУМ(пром)
– glavnoe upravlenie
bumažnoj (promyšl-
ennosti) (direzione
generale (della
produzione) cartacea);
КВАРТХОЗ – kvar-
tirnoe chozajstvo
([dipartimento per la]
proprietà abitativa);
ХМУ – chozajst-
venno-material'noe
upravlenie (direzione
economico-materiale).

e proprie: “[...] vedendo la parola ВХОД su una porta, si fermò a pensare a cosa significasse e decise per Высший художественный отдел дип-курьеров¹⁴” (Čukovskij: 37). Ciò nondimeno il potenziale umoristico, al netto delle insormontabili, a volte drammatiche difficoltà quotidiane, era di fatto enorme e la situazione si era spinta così oltre da risultare quasi paradossale: in ogni discorso, anche il più banale, il riferimento a sigle, abbreviazioni, crasi e acronimi era inevitabile, ma al contempo il significato di buona parte di queste nuove parole continuava a essere oscuro o completamente travisato dai parlanti. Le mordaci penne degli umoristi sovietici non potevano non approfittarne.

[...] che parole sono venute fuori: GVIU, GUVUZ, GAU, NAČEVAK, KOL-CHOZ, un incubo. Senti come ulula la rivoluzione, come una strega nella tempesta! Ascolta: - gviiuu, gviiuu!! Šooja, Šooja...gau. E lo spirito dei boschi batte: glav-bum! Kwart-choz! Lo spirito bussa: načevak! Načevak! Chmu! E il vento, e l'abete, e la neve: šooja, šooja, šooja chmu!uu... E il vento: gviiuu... Senti?¹⁵ (Svetličnaja: 78)

La rivoluzione è dunque una strega che ulula nella tempesta, gridando i nomi di enti statali e cariche istituzionali e restituendo al lettore un'immagine dalla doppia lettura: da un lato cancella all'istante ogni possibile associazione tra la rivoluzione e i concetti di novità, gioventù e attivismo che costituivano le colonne portanti della propaganda e della comunicazione di massa (la strega è nell'immaginario comune e nella tradizione folklorica una vecchia dall'aspetto trasandato e spaventoso, che poco ha in comune con le energiche, robuste e risolte nuove donne sovietiche), dall'altro è la personificazione della rassegnazione all'incomprensione angosciante che, ancor di più nelle zone periferiche e nelle province dello stato sovietico, costituiva l'unica risposta possibile

alla comparsa di tali mostruose creature linguistiche. Lontano dalle città, dove pure ci si orientava poco e male, la nuova identità degli apparati amministrativi era completamente sconosciuta e misteriosa agli occhi della popolazione, che ne diventava spesso vittima inconsapevole:

- Pelageja Demina Tjagnirjadno – disse il giudice – siete accusata d’infrazione al NKPS¹⁶. Avete qualcosa da dichiarare al riguardo?

La nonnina disse che non aveva nulla da dichiarare e che la sua colpa le era ignota.

- Pelageja Demina Tjagnirjadno, voi non incantate nessuno qui a dire che non siete colpevole. Raccontate al giudice come avete infranto l’NKPS.

- Non so niente io di questo kapess¹⁷ – disse decisa la nonnina, preparandosi a piangere e tirando fuori un grosso fazzoletto di tela.

- Non lo sai? – chiese indispettito il giudice e sbatté una mano sul faldone, alzando una nuvola di polvere: - non lo sai? Invece come si cammina sui binari lo sai?!

Pelageja Demina, per la somma dei capi d’imputazione, che consistevano nell’infrazione del NKPS e nel tentativo di tenere nascosti al momento della redazione del protocollo in caserma “titolo, nome, cognome e luogo di residenza”, fu condannata a cinque mesi di prigione. (Zorič)¹⁸

La totale inconsapevolezza del popolo è confermata inoltre da Il’f e Petrov nel «Vitello d’oro»:

Questo potere era ostile [a Chvorob’ëv]. Lui, un tempo responsabile del distretto didattico, era stato obbligato a prestare servizio come titolare del settore metodologico nella filiale locale del Proletkul’t. Questo gli faceva schifo. Fino all’ultimo giorno di servizio non aveva capito come decifrare la parola Proletkul’t e ciò lo aveva sdegnato ancor di più (Svetličnaja: 77).

16
Narodnyj kommissariat putej soobšenija – Commissariato del popolo per le vie di comunicazione.

17
Pelageja afferma di non sapere nulla dell’NKPS, a riprova del fatto che la donna non solo ignorasse le nuove regole di utilizzo della ferrovia, ma che non sapesse nulla in generale degli eventi recenti, delle loro conseguenze e dei nuovi detentori del potere (o per lo meno delle loro rappresentanze locali e particolari), come spesso accadeva a chi viveva in campagna, in barba alle illusioni di diffusione capillare della propaganda.

18
In questo racconto del 1926, intitolato *Bukva zakona*, Zorič racconta delle disavventure di Pelageja Demina che, accusata di aver infranto le regole della sicurezza sulle vie di comunicazione per aver camminato lungo i binari di una ferrovia (dato che il guardiano del passaggio consentito non trovava necessario aprire la sbarra ogni ora), deve scontare cinque mesi di prigione per un reato che sfugge alla sua comprensione. Il marito, aiutato da zelanti giovani comunisti, non solo riuscirà a farla scarcerare, ma riuscirà a far sì che il giudice diventi vittima della sua stessa solerzia.

19
Rajonnyj žiliščnoe
strojteltstvo broj.

20
In realtà è nella cosiddetta “piccola prosa” che si ritrovano gli esempi più riusciti dell’appropriazione da parte di Bulgakov di questo particolare fenomeno. Come afferma Salman (827; 830): “M.A. Bulgakov utilizza la possibilità data dalla situazione linguistica di creare una serie di crasi e abbreviazioni nelle quali, teoricamente, può essere incluso qualunque elemento ‘inesistente’, senza che questo influenzi consistentemente la comprensione e la ricezione del testo. [...] La [sua] pubblicistica dimostra chiaramente la consuetudine delle abbreviazioni nel contesto linguistico degli anni 20, riflette le tendenze nella loro formazione e nella loro funzione, costituisce una testimonianza viva nel discorso del nuovo fenomeno linguistico”. Le abbreviazioni, quindi, assolvono alla funzione di cristallizzare un fenomeno contemporaneo e il fatto che alcune di esse fosse inventate non ne sminuisce la veridicità: “Questa combinazione di realia e pseudorealia porta alla concretizzazione comica del soggetto fantastico-convenzionale, lo rende “terreno”, senza per questo privarli del loro →

E Zamjatin in «ICS» ribadisce che nella percezione comune questi nomi erano tanto oscuri quanto indistinguibili l’uno dall’altro: “[...] tutti, dai diciotto ai cinquant’anni, erano attesi nella giornata odierna da qualcosa d’insolito negli UEPO, UEKO, UONO di ogni genere” (Tibilova: 114)

Oltre agli apparati burocratici statali – che pure la facevano da padrone – gli acronimi avevano un validissimo alleato anche nell’arredo urbano: le insegne. Pubblicità, cartelloni e targhe, moltiplicatesi dopo l’apertura al libero mercato, erano disseminate in ogni angolo delle città. Ma erano ben lungi dall’essere semplici indicazioni, anche perché gli esercizi commerciali che rappresentavano si andavano progressivamente celando dietro nomi enigmatici e indecifrabili, avvolgendo in un alone di mistero perfino il prodotto commercializzato. Come sottolinea Zoščenko, in un racconto intitolato, per l’appunto, *Sulle insegne*:

Non so voi, stimati cittadini, ma personalmente io ho imparato a leggere con le insegne. Capitava che, marmocchio di sei anni, me ne andassi per strada e leggessi sillabando “Detskij raj”, ristorante “Medved”, teeria “Vesëlaja Dolina” ecc. [...] Certo, oggi imparare a leggere con le insegne sarebbe molto più complicato. Certe volte guardi un’insegna, pur essendo già, come si dice, un bighellone adulto, e sembra quasi che tu non capisca di che si tratta. [...] secondo me alcune insegne possono perfino suscitare irrequietezza in un bambino. Non dico che per questo un bambino si possa ammalare o diventi stupido, ma qualche ombra si può annidare nella corteccia cerebrale. In particolare spiazzano quelle insegne, come per esempio “Raj-žilstrojbroj”¹⁹ – Cantierabitazionquartiercivico” o “Krojbejšvej – Tagliabatticuci”. In parte, si capisce: come si dice, non si può mettere su un’insegna tutto quello che si vuole ed ecco che involontariamente si abbrevia. Certo, a suo tempo questa abbreviazione fu accettata per snellire il telegrafo. E riguardo al telegrafo

è assolutamente corretto. Ma perché poi sia entrata in ogni angolo della vita, ecco questo non si è proprio capito.

→ profondo significato socio-filosofico. (Petrenko: 103)

E a Zoščenko risponde Bulgakov, in *Mosca dalle pietre rosse*:

Vola via la Moskovskja. Un'insegna dopo l'altra. Insegne lunghe un metro e insegne lunghe due metri. La tinta fresca colpisce gli occhi. E che cosa non c'è, che cosa, su quelle insegne! Tutto, c'è tutto, all'infuori del segno duro e dello jat'. Kupvoz. Trustram. Mossel'prom. Qui s'indovnano i pensieri. Mosdrevotdel. Vintorg. [...] Produzione: "Sandala". Probabilmente volevano scrivere "Sandalo" o "Sandali". Scarpe per signora, per bambini e ragazzi. Piantmerc. Inchiod. Unimerc. Pontorg. Glavlestorg. Centrimbumtrust (18-19).

21
Gli studiosi del romanzo, a proposito della decifrazione di questa abbreviazione, hanno proposto interpretazioni differenti, ma nessuna è stata definitivamente accolta come unica alternativa accettabile: "una delle possibili decrittazioni è *Mastera sovsckoj (o socialističeskoj) literatury* [...] la decrittazione di questa abbreviazione nel testo de *Il Maestro e Margherita* non c'è, tuttavia, sulla base delle ricerche più verosimili si ipotizza che sia *Mastera (o Masterskaja) socialističeskoj literatury*, in analogia con l'associazione dei drammaturghi esistente negli anni '20 *MASTKOMDRAM (Masterskaja kommunističeskoj dramy)* oppure *Mastera sovsckoj literatury*, o infine semplicemente *Massovaja literatura* [...]". (Sokolov: 118)

Si tratta del vestito nuovo della NEP, che si riluce e colora, ma al contempo acceca e confonde.

Bulgakov sfruttò appieno il potenziale umoristico delle sigle e lo rese un espediente comico molto efficace. La fortunata combinazione del trasformismo tendente all'assurdo della sua letteratura con la verosimiglianza del processo di creazione di acronimi e abbreviazioni ha partorito il celebre *Massolit* del *Maestro e Margherita*, il *Glavryba* di *Cuore di cane* e il *Dobrokur* di *Uova fatali*, per citare solo i più celebri²⁰. Si tratta di parole che sono così perfettamente coerenti con ciò che era usuale all'epoca, da non suscitare il minimo sospetto sulla propria veridicità. E se anche la decifrazione *Massovaja literatura*²¹ non svela il trucco e *Glavryba* sembra allinearsi ai vari *Glavsachar*, *Glavtorg* e *Glavspička*²², l'associazione volontaria a sostegno dei polli – *dobovol'noe obščestvo sodejstvija kuram*, che si cela dietro il *Dobrokur* (pensata da Bulgakov sulla falsariga dei vari *Dobrochim* e *Dobrolet* realmente esistenti) rimanda

22
Si veda più avanti.

23
Il corsivo è mio.

più esplicitamente alla *boutade* voluta dall'autore. Tuttavia la più riuscita appare la beffa che il Čičikov di Michail Afanas'evič architetta ai danni dell'amministrazione moscovita, sfruttando apertamente le falle nelle competenze degli addetti.

[Čičikov] presentò richiesta a chi di dovere per prendere in affitto una certa attività, e descrisse in pagine indimenticabili i guadagni che ne avrebbe tratto il governo. Al ministero rimasero a bocca aperta: i guadagni sarebbero stati davvero colossali. Gli chiesero di indicare dove fosse l'azienda. Ma certo! Boulevard Tverskoj proprio di fronte al monastero della Passione di Cristo, dall'altro lato della strada, nome PamPuš sul TverBul²³. Chiesero conferma a chi di dovere: esiste davvero una cosa del genere? Risposta: certo, a Mosca la conoscono tutti. Perfetto. (Bulgakov: 145-146).

Ma solo quando le macchinazioni del furbo imbrogliatore saranno lentamente disvelate ci si preoccuperà di attuare i controlli che già da tempo sarebbero stati necessari:

“Corri sul boulevard Tverskoj, alla ditta che ha preso in affitto e in quel cortile dove tiene la merce. Forse là si scoprirà qualcosa!” [...]
Tornò Bobčinskij. Due occhi fuori dalle orbite.
“Un evento straordinario!”
“Parla!”
“Là non c'è nessuna ditta! L'indirizzo che ha dato è quello della statua di Puškin” (Bulgakov: 156)

Similmente a quanto avviene in Bulgakov, anche nei racconti di Zoščenko il facile equivoco provocato dal carattere massiccio e improprio dell'uso e della

propagazione delle sigle e delle abbreviazioni costituisce un ottimo spunto comico. Ma, come più si confà allo stile della sua letteratura, Michail Michajlovič non storpia né rimaneggia la lingua, bensì ne evidenzia i lati più nascosti e la celata ironia, elevandoli a centro umoristico narrativo:

24
Nell'originale:
Дорпрофсоюз (Dorožn-
oj profsojuznoj orga-
nizacii Južnoj Železnoj
Dorogi) - Sindacato dei
lavoratori ferroviari

Tra noi addetti ai carrelli ferroviari [Draisina] avevamo un'idea poco chiara della specdivisa. Noi, cari compagni, sembra che proprio non sapessimo cosa fosse questa specdivisa. Per nostra ingenuità ritenevamo che la specdivisa fossero certi pantaloni di materiale, sapete, grezzo e una camicia di qualche tipo particolare. Ma pare che non sia niente di simile. Alla ferrovia Nord-Ovest ne sanno di più. Lì sul rapporto del SILAFE²⁴ c'è scritto: La specdivisa è stata snaturata... Ci hanno messo in mezzo stole femminili, boa, coprispalle etc. etc. Ma che cos'è questo etc. etc? Fateci tacere su queste porcherie. Quali sono quelle cose che rientrano nell'etc. etc? Magari ci rientrano i cilindri? Ci servono proprio dei cilindri. Per i segretari. Ci serve anche altra specdivisa. Ecco, noi facciamo un elenco. E voi, cara ferrovia Nord-Ovest, rispondeteci se nell'assortimento della specdivisa rientrano le cose, per noi indispensabili, che seguono. [Segue un elenco comprendente i capi più disparati tra cui sottovesti di seta, giarrettiere, bastoni da passeggio e cappelli panama - MV] È roba buona questa specdivisa, roba europea. Siamo proprio soddisfatti della specdivisa (I, 135).

È evidente, quindi, che sia gli eroi zoščenkoviani che quelli bulgakoviani non si perdono d'animo né si rassegnano al carattere ambiguo delle abbreviazioni, bensì dopo un momento d'iniziale spaesamento, trovano il modo di sfruttarne a proprio vantaggio il carattere criptico.

L'effetto straniante era totale e cominciava a serpeggiare un certo allarmismo anche tra gli studiosi e gli intellettuali, perché il fenomeno

appariva fuori controllo, in particolare nel settore burocratico, dove si arrivò a creare acronimi che spesso superavano le venti se non le trenta lettere in sequenza. Il grado di paradossalità a cui si giunse lo descrivono bene Il'f e Petrov nel racconto "KLOOP", che narra le vicende di due cittadini incuriositi da una strana insegna scorta per strada:

Non ce la faccio. Fermatevi un secondo. Se non capisco immediatamente che cosa significa questa insegna, me ne farò una malattia. Sarà una malattia misteriosa e io ne morirò. È la ventesima volta che passo qui davanti e non ci capisco niente.

Due persone si erano fermate davanti a un portone sul quale era appeso a lettere color oro e celeste:

KLOOP

- Non capisco che cosa vi tormenti. Kloop vuol dire Kloop. Si accettano pacchi dall'una alle tre. Uno stabilimento come tanti. Andiamo.

- No, capitemi! Kloop! Sono due anni che mi tormenta. Di che cosa possono occuparsi i lavoratori di uno stabilimento con un nome tanto curioso? Che cosa fanno? Producono qualcosa? Oppure, al contrario, distribuiscono qualcosa? (20-21)

I due provano a interrogare qualche dipendente, a origliare le conversazioni negli uffici, a sbirciare tra le comunicazioni di servizio, ma senza risultato. Ogni volta che si avvicinano a una possibile soluzione, qualche nuova informazione li fa ripiombare nel dubbio, finché non decidono di rivolgersi direttamente al presidente.

Il presidente, appoggiando le mani sul tavolo, si alzò per andare incontro ai visitatori.

- Vi prego, per favore, di scusarci se siamo venuti direttamente da voi

- iniziò il curioso - ma per quanto sembri assurdo, sembra che solo voi possiate rispondere alla nostra domanda.

- Prego, prego - disse il presidente.

- Vedete, il fatto è questo. Come dire. Non ci direste, non prendetela per stupida curiosità, ma che cos'è questo Kloop?

- Il Kloop? - chiese il presidente.

- Sì, il Kloop.

- Il Kloop? - ripeté il presidente con voce squillante.

- Sì, ci interesserebbe molto.

La cortina era pronta ad alzarsi. Il mistero era ormai giunto alla fine quando a un tratto il presidente disse:

- Vedete, mi cogliete alla sprovvista. Io sono nuovo qui, ho preso servizio solo oggi e non sono ancora al corrente. In generale, si capisce, conosco, ma ancora non, come dire...

- Va bene, ma in linea generale?

- Ecco, anche in linea generale...

- Forse il Kloop produce legname?

- No, legname no. Questo lo so di sicuro.

- Latte?

- Macché! Io è dal latte che sono venuto qui. No, no niente latte da queste parti.

- Viti per il legno?

- Mmhh... Mi pare improbabile. Probabilmente è qualcosa d'altro.

[...] Dopo mezz'ora l'ufficio era pieno di fumo, come un gabinetto della stazione.

- [Decifrarlo] dalle lettere è un processo meccanico, - gridava il presidente - prima di tutto bisogna chiarire il problema di fondo. Di che organizzazione si tratta? È una cooperativa o è statale? Ecco, ditemelo voi.

- Io credo che si debba provare a indovinare dalle lettere, - rincalzava il pigro.
- No, ditemelo voi il principio di fondo... (26-27)

Il racconto fu scritto da Il'f e Petrov nel 1932 quando si era cominciato a prendere coscienza del fatto che le abbreviazioni e le sigle avevano perso il loro risvolto pragmatico, mostrandosi ormai come distorsioni linguistiche ambigue e insopportabili: se Seliščev nel 1928 affermava: “Niente ha subito da noi una storpiatura così crudele, una deformazione così inesorabile come la lingua” (167) e ancora “le parole GLAVSACHAR, GLAVTORG, GLAVSPIČKA, GLAVPOLITPROSVET non possono non suscitare ironia” (Lipatov: 47), Jasnopol'skij già nel 1923 scriveva su “Izvestija”: è necessario aprire immediatamente un fronte di lotta contro le abbreviazioni [...] soprattutto è necessario eliminare le abbreviazioni dal vocabolario delle istituzioni ufficiali. [...] Solo in questo modo nel corso graduale del tempo potremmo permettere alla lingua russa di ritornare in salute, libera dalle distorsioni” (Gaylord Jones: 90). Il problema, negli anni, oltre a quelli linguistici aveva assunto anche risvolti pratici e potenzialmente dannosi per l'immagine stessa del potere bolscevico. Ne parla apertamente Suchotin nel suo intervento al VI plenum del Comitato Centrale Panrusso per il nuovo alfabeto nel 1933:

Le abbreviazioni non sono una questione esclusiva della lingua russa o della lingua del proletariato vittorioso. Ciò che è una novità nella lingua russa della rivoluzione d'ottobre è la loro diffusione quantitativa e, come cercherò di dimostrare, l'acquisizione da parte loro di nuove qualità [semplificazione fonetica della parola e abbreviazione grafica] [... Tuttavia] una parte del problema terminologico è costituita

dalla questione di trasmettere nelle lingue nazionali una particolare categoria di termini, le cosiddette “abbreviazioni” che hanno avuto un’eccezionale diffusione nella lingua russa proprio in epoca postrivoluzionaria. (151)

Producevano, quindi, grandi difficoltà di comunicazione anche all’interno del partito stesso e non era necessario spingersi fino ai confini delle repubbliche sovietiche per constatare evidenti problemi di comprensione. Anche chi si recava dalle campagne in città trovava acronimi che, seppure gli fossero già noti, potevano qui essere utilizzati per indicare un ente diverso, un ufficio con altre competenze o un dipartimento che nulla aveva a che fare con quelli di provincia. Come risultato, ognuno dava una propria lettura e una sua interpretazione, addirittura abbreviando a sua volta le abbreviazioni, attuando un continuo processo di risemantizzazione e reinterpretazione impossibile tanto da sistematizzare, quanto da arginare. Alcune abbreviazioni, inoltre, si prestavano di per sé a molteplici possibili interpretazioni, in considerazione dell’ambiguità nelle radici delle parole che le costituivano. Il risultato è che, come conclude Kostomarov, “la decifrazione arbitraria delle abbreviazioni annulla la connotazione ideologica ufficiale [...] si determina il passaggio a un sistema concettuale e ideologico sostanzialmente differente” (Kupina: 100).

Alla luce dei numerosi problemi, si pensò di correre ai ripari. Dalla metà degli anni Trenta si cercò di limitare il più possibile l’abuso di sigle e acronimi, conducendo una battaglia contro la cosiddetta volgarizzazione della lingua, soprattutto quella letteraria, inquinata dal linguaggio gergale e popolare. La vittima più celebre di questa campagna fu, com’è noto, Michail Zoščenko, ma più in generale si condannò l’utilizzo in letteratura della *lingua della strada*, come lo stesso umorista

25
Nuovo Istituto d'Investigazione...

26
Custodia Armata Velocizzata Oltremodo? Carboneria Associata Mediorientale dell'Oceania?

27
Il gatto non lavora. L'amministrazione.

28
Quale GATTO? Gruppo di Aggiornamento per Tecniche di Tutela Ordinaria?

29
Si pensi solo all'ambiguità del titolo di una delle sue opere più emblematiche: DPP (NN) - Dialektika Perechodnogo Perioda (iz Neotkuda v Nikuda) che conserva tanto il mistero quanto il vuoto (di senso e di sostanza) che si cela dietro l'abbreviazione.

30
Ritrovo politico-amministrativo del distretto Dzeržinskij.

31
Queste abbreviazioni, nell'intento dell'autore, suggeriscono che dietro la facciata di buone intenzioni, indicata dal significato primigenio della sigla, ogni azione da parte dello stato include tanto un lato buono, quanto uno cattivo (Raj - paradiso e Bes - demone) (Chrijaševa, Fedotova: 107).

la definiva, e con essa abbreviazioni, crasi e sigle. Un primo tentativo di contenimento del fenomeno è costituito dall'ordine del Commissario del popolo alle comunicazioni emanato nel 1938, che recita: "Dal primo settembre c.a. le abbreviazioni che non vengono utilizzate nella lingua parlata non dovranno essere [più] accettate sulla carta stampata" (Svetličnaja: 76). Una reazione così categorica, così come nell'*affaire* Zoščenko, sembra essere legata più che all'anelito a una lingua pura, al nervosismo per l'ondata di umorismo associato alle sigle, un umorismo che a quel tempo sembrava tradire una certa risposta isterica a queste innovazioni (Gaylord Jones: 90).

Nonostante il progressivo abbandono nell'utilizzo colloquiale e burocratico, le abbreviazioni non smisero di apparire e si ritrovano numerose nelle opere degli scrittori nei decenni successivi, questa volta con un'esplicita connotazione ironica rinforzata da un disincantato distacco, per giocare sull'ambivalenza del vecchio e nuovo significato (Jacuk: 2450) o come palese rimando ai primi anni dell'era sovietica. Tra i diversi esempi, vale la pena di citare *Il lunedì incomincia di sabato* dei fratelli Strugackij, nel quale il protagonista si ritrova nella sede di un enigmatico istituto, la cui denominazione si presta a molteplici interpretazioni: "NIIČAVO - ho pensato - Naučno-Issledovatel'skij Institut²⁵... čavo? In che senso - di cosa? Črezvyšajno Avtomatizirovannyj Vooružennoj Ochrany? Černyjch asociacij Vostočnoj Okeanii?²⁶". L'arcano racchiuso nella sigla influenza anche i successivi tentativi di lettura e scoperta della natura dell'insolito posto, tanto che, letto un avviso in cui si specificava "Kot ne rabotaet. Administracija²⁷", Privalov riflette: "Kakoj kot? Komitet Oboronnoj Techniki?²⁸". Una volta decifrata la sigla, che sta per *Naučno-Issledovatel'skij Institut Čarodejstvija i Volšebstva - Nuovo Istituto d'Investigazione CABale e VOLatilizzazioni*, la situazione appare forse ancora più misteriosa, ma è proprio l'utilizzo dell'acronimo a suggerire al lettore

fin da subito il carattere sibillino e sfuggente dell'istituto e delle attività che vi si svolgono.

Vero e proprio maestro della risemantizzazione e della manipolazione delle sigle nella letteratura contemporanea, in perfetta continuità con la linea magistralmente inaugurata da Bulgakov, di cui raccoglie evidentemente l'eredità della contaminazione tra assurdo e umoristico, è senza dubbio Viktor Pelevin²⁹. Nelle sue opere, tanto in quelle d'esordio, quanto nelle pubblicazioni più recenti, lo scrittore fa dei rimandi alle atmosfere sovietiche un punto di forza e di distinzione, molto spesso veicolati da espedienti linguistici. Così è evidente il richiamo alla già citata abitudine di usare gli acronimi come nomi per i figli nel Vavilen Tatarskij o nel capitano Pchadzer Vladilenovič Pidorenko (dove Pchadzer sta per "partijno-chozjajstvennyj aktiv Dzeržinskogo rajona"³⁰) e Valdilenovič rimanda a una versione alternativa di Vavilen) di *Omon Ra* o la parodia dell'abuso di sigle in ambito burocratico nella creazione dei vari RAJSO-BES³¹ – *rajonnyj otdel' social'nogo obespečenija*³², GORISPOLKOM – *ispol'nitel'naja vlast' gorodskogo urovnja*³³ e PARTORG – *partijnyj organizator*³⁴ nella "Leksičeskaja šizofrenija" di *Zombifikacija* (1990) dove, similmente alle *insegne lunghe un metro della Mosca dalle pietre rosse* di Bulgakov: "Camminiamo per strade dai cui muri ci guardano il "MOSGORSOVET"³⁵, il "ZPKTBTEKCTIL'PROM"³⁶, il "MINSREDNETJAŽMAŠ"³⁷ IL "MOS-GOR-TRANS"³⁸, i criminali francesi ŽEK³⁹, REU⁴⁰, e DEZ⁴¹, il carnivoro PŽRO⁴² e gli "RŽU-RSU⁴³ N.9" pantagruelico-fecali" (Chrjaščeva, Fedotova: 108). Come giustamente osservano Chrjaščeva e Fedotova, l'uso e il gioco che Pelevin fa delle sigle lo consacrano come umorista e il ruolo di espediente letterario delle abbreviazioni ha l'effetto di annullare le differenze temporali tra i simboli sovietici e postsovietici (109–110). Così in *Ampire V* il gioco si ripete, ma stavolta è capovolto e utilizza un acronimo recente della lingua digitale per un richiamo al capolavoro di Nabokov:

32
Dipartimento distrettuale di previdenza sociale.

33
Potere esecutivo cittadino.

34
Responsabile organizzativo del partito.

35
Consiglio cittadino di Mosca.

36
Ufficio centrale tecnico-esecutivo della repubblica per la produzione tessile.

37
Ministero per la costruzione di macchine medie leggere.

38
Sistema trasporti cittadino di Mosca.

39
Commissione per la manutenzione dell'edilizia abitativa.

40
Direzione per la riparazione e la manutenzione.

41
Direzione a committeente unico.

42
Associazione per la costruzione e la manutenzione dell'edilizia abitativa.

43
Qui Pelevin gioca con le sigle, ricombinando le lettere in ordine diverso in modo da rimandare a espressioni gergali.

44

Ridere a crepappele.

45

Rotolarsi per terra per le risate [il corsivo è mio - MV].

46

“la lingua, nel momento in cui le sue caratteristiche semantiche e grammaticali vengono considerevolmente limitate, [...] può ostacolare la comprensione da parte dell'essere umano della propria posizione e della posizione del proprio gruppo di appartenenza nella società” (Zaslavskij: 394).

- *Lolita?* – *ho chiesto a mia volta – viene da LOL?*

- *Non ho capito – rispose lo sconosciuto*

- *Laughed out loud – spiegai – è un termine di internet. In russo sarebbe ržu ne mogu⁴⁴ o paztalom⁴⁵. Viene fuori che Lolita era una ragazza che si divertiva un sacco.*

A cento anni di distanza, leggendo, si prova la stessa sensazione di sorpresa e il medesimo spiazzamento che sappiamo per certo suscitavano insegue, protocolli e manifesti sovietici.

In conclusione si può affermare che la propagazione e il largo uso di sigle, abbreviazioni, acronimi e crasi che caratterizzarono la lingua postrivoluzionaria produssero un effetto di diffuso straniamento, una sensazione di incomunicabilità e contribuirono in maniera determinante all'ampliamento del distacco fra i comuni cittadini e le istituzioni statali e burocratiche⁴⁶. Tale situazione ebbe ampi riflessi sulla letteratura, non solo dal punto di vista linguistico, ma anche e soprattutto a livello tematico. In particolare è interessante l'uso che ne fanno gli umoristi i quali, sebbene dilatando debitamente il fenomeno e con differenti approcci e letture, riflettono la medesima immagine: l'uomo comune è impotente di fronte a un'infestazione tanto massiccia e rinuncia a comprenderne termini e ragioni, tentando di sfuggirle o, altrimenti, di trarre vantaggio dalla confusione da essa generata. L'apparato statale, a sua volta, riflette un'immagine di sé totalmente spersonalizzante e criptica, che nasconde, dietro un'ufficiale volontà di semplificazione comunicativa, un sistema impenetrabile e labirintico che spesso sfugge al suo stesso controllo e si presta a facili raggiri. Col tempo, i cittadini impareranno a prendersi gioco di questo enigmatico potere, che dice di voler rendere tutto accessibile al popolo, ma parallelamente si chiude a qualsivoglia possibile interpretazione,

e lo neutralizzeranno con la più immediata e incontrollabile strategia di difesa, la risata. Zoščenko, Bulgakov, Zamjatin e gli altri aprirono la strada, servendosene in opere che sono tanto lo specchio della società contemporanea quanto un'anticipazione delle tendenze future, i fratelli Strugackij, Viktor Pelevin e la comicità popolare raccoglieranno questa eredità proseguendo sulla medesima falsariga, che alla luce delle tendenze attuali della lingua, non sembra aver esaurito il proprio potenziale di pericolosa e comica ambiguità. ♡

Bibliografija

- AA.VV., 1989: *Russkaja sovetskaja satiričeskaja povest'. 20-e gody.*
Moskva: Sovetskaja Rossija.
- ARCHIPOVA, ALEKSANDRA, 2008 : VCHOD i KOT kak anekdot:
jazykovye igry v fol'klore 20-ch godov XX veka. *Delo avangarda/
The case of the Avangard*, Ed. Willelm Westeijn. Amsterdam Univ.
Press. 413-447.
- BOROVJOJ, LEV, 1938: Novye slova. *Krasnaja nov'*. 201-210.
- BULGAKOV, MICHAEL, 2007: *Mosca, la capitale nel block notes*. Milano:
Excelsior 1881.
- CHRJAŠČEVA, NINA, FEDOTOVA, EVGENIJA, 2013: Poetika
abbreviatur v rannem tvorčestve V. Pelevina. *Filologičeskij klass*
N.4 (34). 104-110.
- ČUKOVSKIJ, KORNEJ, 1962: *Živoj kak žizn'*, Moskva, Molodaja gvardija.
- FERRI, FRANCESCA, 2005: Le barzellette politiche in epoca
sovietica e post-sovietica: opinioni a confronto. *eSamizdat (III)*
N.2-3. 333-339.
- FITZPATRICK, SHEILA, 1999: *Everyday Stalinism: Ordinary Life
in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*. Oxford
University Press.
- FESENKO, ANDREJ I TAT'JANA, 1955: *Russkij jazyk pri
sovetach*. N'ju-Jork.
- GAYLORD JONES, LAWRENCE 2012: The Structure of the Soviet
Acronyms. "AQUILA" *Chestnut Hill Studies in Modern Languages and
Literatures*. V .III. Springer Science & Business Media.
- GORŠUNOV, JURIJ, 1999: *Pragmatika abbreviatury*. Moskva: Prometej.
- IL'F, IL'JA, PETROV, EVGENIJ, 1985: KLOOP. *Rasskazy, fel'etony, stat'i*.
Moskva: Izdatel'stvo "Pravda". 20-27.

- IMENEM REVOLJUCII, 2017: Imenem revoljucii! Kak izmenilsja russkij jazyk posle 1917 goda. *Večernaja Moskva* 5.6.2017 [<https://news.rambler.ru/other/37068929-imenem-revoljutsii-kak-izmenilsya-russkiy-yazyk-posle-1917-goda/?updated>].
- JACUK, NATAL'JA, 2014: *Abbreviatury v idiosstile Ju. Poljakova. Materialy Vserossijskoj naučno-metodičeskoj konferencii. Izdatel'stvo-poligrafičeskij kompleks "Universitet" (Orenburg).* 2448 – 2452.
- KARCEVSKIJ, SERGEJ, 1923: *Jazyk, vojna i revolucija.* Berlin: Rus. Univers. Izd-vo.
- KUPINA, NATAL'JA, 2015: *Totalitarnyj jazyk: slovar' i rečevye reakcii.* Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo un-ta.
- LIPATOV, ALEKSANDR, 2011: *"My vse govorim telegraf-jazykom...". Mir abbreviatur včera, segodnja, zavtra.* Joškar-Ola: Marijskij gos. Un-t.
- MAZON, ANDRÉ, 1920: *Lexique de la guerre et de la révolution en Russie.* Paris: Eduard Champion.
- MEL'NIČENKO, MIŠA, 2015: *Sovetskij anekdot (Ukazatel' sjužetov).* Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- OŽEGOV, SERGEJ, 1962: *Russkij jazyk i sovetskoe obščestvo.* Alma-Ata: Prospekt.
- OŽEGOV, SERGEJ, 1974: *Leksikologija. Leksikografija. Kul'tura Reči. Učebnoe posobie dlja vuzov.* Moskva: Vysšaja škola.
- PETRENKO, ALEKSANDR, 2017: *Smechovoj mir Michaila Bulgakova. Proza 1920-ch godov.* Pjatigorsk: PGU.
- RAZINKINA, NINA, 2009: *Abbreviatura: stilističeskij aspekt (fakul'tativnyj učebnyj material dlja prodvinutych aspirantskich grupp kandidatskogo semestra. Na materiale anglijsckogo i russkogo jazykov)* [http://www.iling-ran.ru/library/sborniki/for_lang/2009_01/15.pdf].

- SALMAN, ELENA, 2012: Abbreviatury 1920-ch godov v kontekste jazykovoj situacii vremeni i v avtorskom upotreblenii (na materiale publicistiki M.A. Bulgakova). *Michail Bulgakov, ego vremija i my*. G. Pšebinda Ja. Svežij. Krakow: Wydawnictwo «scriptum» Tomasz Sekunda. 823–830.
- SELIŠČEV, AFANASIJ, 2017: *Jazyk revoljucionnoj epochi: iz nabljudenij nad russkim jazykom (1917–1926)*. Moskva: URSS sor.
- SOKOLOV, BORIS, 2016: *Rasšifrovannyj Bulgakov. Tajny «Mastera i Margarity»*. Moskva: Jauza.
- SUCHOTIN, ALEKSEJ, 1933: Problema “Sochraščennyh slov” v jazykach SSSR. *Pis’mennost’ i revoljucija*. Moskva. 151–160.
- SVETLIČNAJA, NATALIJA, 2008: K voprosu ob ispol’zovanii abbreviacii v reči. *Vestnik Taganskogo instituta upravlenija i ekonomiki* N.1. 76–81.
- TIBILOVA, MARINA, 2010: Pragmatičeskij aspekt upotreblenija abbreviatur-innovacij v jazyke chudožestvennoj literatury. *Gumanitarnye issledovanija* 2010 N.1(33). 113–119.
- VINOKUR, GRIGORIJ, 2006: *Kul’tura jazyka*. Moskva: KomKniga.
- VISANI, FEDERICA, 2004: Le slogan politique dans l’anekdot. Réactions linguistiques à la manipulation communicative. *eSamizdat* (II) N.2. 89–95.
- ZASLAVSKIJ, VICTOR, FABRIS, MARIA, 1982: Leksika neravenstva. K probleme razvitija russkogo jazyka v sovetskij period. *Révue des Études Slaves* N.54–3. 387–401.
- ZOŠČENKO, MICHAÏL, 2008: Specodežda, ili beri bože, čto nam ne gože. *Sobranie sočineij v 7 tomach*. T.1. 135–136.
- ZOŠČENKO, MICHAÏL, 2008: O vyveskach. *Sobranie sočineij v 7 tomach*. T.4. 129–130.
- Bol’šoj lingvostranovedčeskij slovar’*, 2007. Moskva: Gosudarstvennyj institut russkogo jazyka im. A.S. Puškina.

Резюме

От «райбюро» до «Главрыба». Использование аббревиатур в юмористической советской литературе.

В языке 20-х гг. наблюдается широкое использование аббревиатур не только в бюрократической или политической, но и в повседневной жизни Советского Союза. Это являлось не новым феноменом в русском языке, потому что они уже были использованы во время первой мировой войны на телеграфной коммуникации, так как позволяли ускорить сообщения. Однако, после революции они быстро и везде распространились, из-за того, что нужно было переименовать все учреждения, отделы, должности и дать им новую советскую идентичность. По этой причине, было невозможно употребление царского языка, который считался непонятным народу и далеким от него.

Но их количество стало огромным до такой степени, что Корней Чуковский говорил о «массовом и импульсивном характере аббревиатур». С другой стороны считается, что они после революции служили средством узаконения и упрочения советской системы, так как используя аббревиатуры, большевики делали вид, что непрерывно обновляют и улучшают советское общество. Но на самом деле единственным чувствительным результатом этого бесконтрольного вторжения явилось чувство замешательства и невнятности. Ученые, лингвисты, культуроведы подробно описали феномен распространения аббревиатур, их формирование, использование и проблемы, возникавшие из-за них. Однако не проводился глубокий анализ данного феномена в связи с его использованием советскими сатириками и юмористами в своих литературных произведениях.

Кроме всех трудностей для народа и всех опасностей для партии, повсеместное применение аббревиатур создавало множество комических ситуаций, которыми не могли не воспользоваться писатели. Юмористическая литература – самое искреннее и точное зеркало действительности. Это наиболее ярко проявляется при особенных общественных и политических условиях, возникающих после большого социального переворота.

Итак, много юмористов начали употреблять аббревиатуры как литературный прием, выражающий разные их мнения по поводу современной ситуации. Некоторые описывали трудности людей из деревни, которые еще хуже жителей города разбирались в аббревиатурном языке бюрократии и закона, другие смеялись над его амбивалентностью, от которой их герои старались получить какую-то прибыль, третьи рассказывали об усердных, но все еще напрасных, попытках раскрыть «код». В итоге получается ясная и безжалостная картина послереволюционного общества, где сама партия, которая сначала поддерживала и благоприятствовала употреблению аббревиатур, скоро оказывается неспособной контролировать и ограничивать феномен. Следовательно, интеллектуалы и представители власти начали бороться против него, но бесполезно, потому что аббревиатуры прожили советскую эпоху и пережили ее, не теряя их комический потенциал. Таким образом, продолжая по открытому юмористами 20-х годов пути, народ и писатели не перестали их употреблять. Итак, они являются основой политического анекдота 60-х и 70-х годов, и приемом, подразумевающим нелепость и мало вразумительность, которые напоминают атмосферу советского прошлого.

Marta Valeri

Marta Valeri is Professor on contract for Russian Language and Translation at the University of Tuscia – Viterbo, where she also completed her Ph.D. with a work about life and travels of princess Zinaida Volkonskaya.

She translated for the first time in Italian the “Letters to a writer” by M. Zoshchenko (Bulzoni, Roma 2012).

She participated as lecturer at several conferences in Italy and USA, where she received a fellowship in July 2016 (Summer Research Laboratory, University of Illinois at Urbana – Champaign).

In 2017 she won the first edition of Russian-Italian translation contest “Insieme”, promoted by Neapolitan university “L. Vanvitelli” - Seconda università di Napoli and Pyatigorsk State University.

Her main fields of research concern Russian travel Literature of the XIX century, Soviet humoristic Literature and propagandistic periodicals of 1930s.



**Città, cultura e rivoluzione:
dalle riviste *Rabočij klub,*
*Klub, Klub i revoljucija***

Town, Culture and Revolution:
from the Journals *Rabochii*
klub, Klub, Klub i revolyutsiya

I club operai hanno costituito oggetto di numerose ricerche di ambito storico-architettonico a partire dagli anni Sessanta, con la riscoperta delle avanguardie e la rivalutazione dell'eredità costruttivista. Assai meno approfonditi risultano invece gli aspetti relativi al *byt* e alle pratiche artistico-letterarie, spesso solo abbozzate o inevitabilmente *naïve*, scaturite dall'incontro fra le istanze di acculturazione "dall'alto" e le esigenze di rappresentazione e autorappresentazione di una società urbana ancora in costruzione. Spostando l'attenzione dalla "forma" del club al suo "contenuto", dalle modalità di produzione dello spazio alla sua ricezione da parte delle masse, questo studio mira a restituire uno spaccato "minore" di vita quotidiana sovietica, un'analisi storico-culturale del fenomeno dei club operai condotta sulla base dei materiali teorici e pratici delle riviste *Rabočij klub*, *Klub* e *Klub i revoljucija*, stampate a Mosca fra il 1924 e il 1931.

CULTURA, RIVOLUZIONE, MASSE,
CLUB OPERAI, RIVISTE, ARCHITETTURA,
TEATRO, LETTERATURA

The workers' clubs have been the subject of numerous historical architectural studies since the 1960s, with the rediscovery of the avant-garde and a reappraisal of the constructivist legacy. Much less is known, however, about the *byt* and the artistic and literary practices, often only outlined or inevitably *naïve*, stemming from the encounter between the needs for acculturation "from above" and the need for representation and self-representation of an urban society still under construction. By shifting the focus from the "form" of the club to its "content", from the ways in which the space was produced to its reception by the masses, this study aims to give an insight into a "minor" cross-section of Soviet everyday life, a historical-cultural analysis of the phenomenon of the workers' clubs conducted on the basis of the theoretical and practical material provided by the journals *Rabochii klub*, *Klub* and *Klub i revoljucija*, published in Moscow from 1924 to 1931.

CULTURE, REVOLUTION, MASSES,
WORKERS' CLUBS, JOURNALS,
ARCHITECTURE, THEATRE, LITERATURE

1

A partire dagli anni '60, con la graduale apertura degli archivi di Stato e privati, si è potuto procedere all'analisi delle soluzioni compositive più innovative adottate dai costruttivisti e dai razionalisti nell'ambito della progettazione del club: dalle famose "paratie scorrevoli" di Mel'nikov per i club Rusakov, Frunze, Burevestnik, Kaučuk e Zuev a Mosca (Fig. 2), ideate per consentire una quasi completa trasformabilità degli ambienti, alla concezione planimetrica "aperta" messa a punto da Leonidov nel 1929, che di fatto trasformava il club operaio in una cittadella per la cultura e il tempo libero della masse. Cf. Kopp (1967), Quilici (1969), Chazanova (1984, 1994, 2009), Ikonnikov (1995), Schmidt (1999), Chan-Magomedov (2001). Oggi queste strutture suscitano un rinnovato interesse, a metà strada fra turismo alternativo e archeologia industriale: testimoni di questa tendenza sono i numerosi "putevoditeli avangarda" pubblicati in Russia ogni anno, le diverse associazioni che si battono per la salvaguardia del patrimonio costruttivista (<http://theconstructivistproject.com/ru>), le giovani agenzie che propongono escursioni-lezioni nei luoghi dimenticati dell'avanguardia (<https://engineer-history.ru/>). Il comune di Mosca, da parte sua, ha avviato →

I. FORMA E CONTENUTO

*Inventare significa influire creativamente,
cioè lavorare sulla realtà*

N. Punin, Forma e contenuto

Fra le diverse fasi della vita dei club operai, quella progettuale è certamente la meno trascurata dalla critica russo-sovietica e occidentale. Noti da tempo sono i principali attori della vicenda – Mel'nikov, Leonidov, Golosov, Vladimirov, i fratelli Vesnin – come le sedi editoriali di area costruttivista che ne accolsero i contributi teorici e le proposte operative (*Sovremennaja Arhitektura*, *Sovetskaja Arhitektura*, *Stroitel'stvo Moskvy*, etc.)¹. Studi più recenti hanno colmato una lacuna nella storiografia sovietica di settore: il destino delle strutture periferiche, dal *podmoskov'e* (Čepkunova 2010) fino alle regioni meridionali dell'URSS (Tokarev 2016–2018). Al dibattito architettonico sviluppatosi negli anni 1926–1931 intorno alla questione della "forma" del club operaio, le riviste *Rabočij klub*, *Klub* e *Klub i revoljucija*, rivolte invece specificamente al problema del "contenuto" (cioè del *byt*), forniscono un apporto di entità modesta: una decina di articoli in sette anni di pubblicazioni². Non sarà tuttavia inutile illustrarne in breve i contenuti, perché, fatta eccezione per pochi firmati da architetti professionisti – l'ex esponente del *severnnyj modern* A. Zelenko (K 1925, II: 74–77), la costruttivista N. Vorotynceva (Rk 1925, XII, 11–18) e il razionalista A. Karra (Kir 1930, XIX–XX: 45–51), etc. –, si tratta in gran parte di testi redatti da "addetti ai lavori" (operatori dell'istruzione popolare e dei club), sostenitori di un approccio alternativo, evidentemente pragmatico, alla questione dell'edilizia.

Proprio alla concretezza richiamava, fra gli altri, I. Čkanikov, nel suo scritto programmatico *Vojna chižinam! Vojna dvorcam!*, apparso

su *Rabočij klub* nel 1926. In alternativa alla concezione di club formulata in quegli anni da El' Lisickij – quest'ultimo aveva affermato che “se l'abitazione privata insegue l'effetto dell'estremo puritanesimo, nella casa pubblica ognuno dovrebbe avere accesso al lusso più sfrenato” (Schmidt 1999: 78)³ – il pedagogo sosteneva la necessità di contrastare due tendenze opposte ma, nella sua ottica, ugualmente dannose: da un lato, l'improvvisazione nell'allestimento delle strutture; dall'altro, il monumentalismo e la reviviscenza dell'estetica e del gusto borghese:

Il concetto di “bellezza” ha un significato per la borghesia e un altro per il proletariato. Il valore della “cosa” non si misura in rapporto alla somma di denaro spesa per essa, bensì alla sua conformità a uno scopo preciso. Qualsiasi altro atteggiamento verso la “bellezza” e il “valore” costituisce un fattore reazionario, che ci condurrebbe sui binari di una cultura a noi estranea (Rk 1926, X: 57).

Oggetto della contesa erano soprattutto l'arredo e la decorazione degli interni; convertite in fretta a club, le vecchie palazzine liberty delle periferie di Mosca ponevano per la prima volta gli operai a contatto con il mobilio e l'oggettistica tipici di quel tempo, fantasmagoriche reliquie di una *belle époque* rimossa ma in grado di esercitare, secondo gli

→ nel 2014 il piano “*Moskovskie kul'turnye centry*”, che prevede l'ammodernamento e la rimessa in uso di sei Palazzi della Cultura di epoca sovietica, sull'esempio virtuoso del ZIL (DK Proletarskogo rajona). Quest'ultimo edificio, restaurato nel 2008, si è trasformato in un importante polo culturale, che ospita festival di cinema, musica, teatro e danza e mette a disposizione i propri spazi per lezioni e laboratori creativi. Per il centenario della Rivoluzione d'Ottobre, il ZIL ha allestito una mostra dedicata alla storia dei club operai (<http://zilcc.ru/afisha/5645.html>).

2
Rabočij klub è fondata nel 1924 su iniziativa di V. Pletněv, drammaturgo e ideologo del Proletkul't (ed. *Vserossijskij Proletkul't*). *Klub*, organo del Glavpolitprosvet e del Komsomol, esce negli anni 1925–28 (ed. *Doljo negramotnost'*). Dalla fusione delle due riviste nel 1929 nasce *Klub i revolucija* (ed. *Tea-Kino-Pečat'*). Per non appesantire le note e la bibliografia con lunghi (e poco utili) elenchi di nomi, seguiremo d'ora in poi il criterio adottato dagli indici generali delle riviste: le iniziali “Rk” “K” e “Kir”, seguite da anno, fascicolo e pagine dell'articolo citato.

3
L'interpretazione di club come “casa del proletariato” è una costante dei primi anni Venti; →

→ già nel 1918, in occasione del I Conferenza panrussa delle organizzazioni proletarie per l'istruzione e la cultura, si era auspicato che i club operai fossero progettati “a immagine dell'abitazione”. Lunačarskij (1975: 11), da parte sua, affermava: «La cellula fondamentale della città viene da noi concepita prevalentemente come una casa comunitaria con una, due o tre migliaia di abitanti. Quindi la cellula più vicina, che presta servizi culturali a questa casa, costituisce ciò che si può definire il focolare centrale della casa. Del focolare centrale devono far parte vani ad uso club, ossia saloni e salette per le assemblee, per gli spettacoli, per i concerti, per le proiezioni cinematografiche e nello stesso tempo anche per l'attività dei vari circoli e per il lavoro individuale in condizioni confortevoli. Quanto più sarà varia la costruzione di questa *home* collettiva, tanto meglio sarà». La stessa concezione tornerà in auge intorno alla metà degli anni '30, quando i nuovi Palazzi della Cultura staliniani opporranno il “calore” e la *ujutnost'* dell'abitazione tradizionale russa (secondo una mitologia che traeva le sue origini anche dal folklore: la famosa *pečka* della fiaba popolare) alla “freddezza” e all’“anazionalità” degli edifici costruttivisti (Cf. Chazanova 1994: 60; Papernyj 1996: 170–182).

4 Il timore di una deriva piccoloborghese del gusto e della nuova arte proletaria era all'epoca ampiamente diffuso. K. Teige (1982: 23-24) ne spiegava così le ragioni in un articolo del 1922: «L'arte popolare, per quanto è interessante nel senso artistico e non soltanto come curiosità etnografica, è cresciuta, come è stato giustamente detto, sul maggesi della cultura e della vita. Non ha potuto raggiungere rilevanza culturale e ampiezza di stile. È stata insomma, soprattutto dal punto di vista delle forme, arte derivata dallo stile e dalla creazione della classe dominante; all'epoca del barocco viveva di elementi della cultura feudale, alla nostra epoca di quella borghese. Oggi, per quel poco che vive, ha un carattere fortemente piccoloborghese».

5 Posizioni analoghe avrebbe assunto la rivista di ispirazione proletaria e anti-avanguardista *Iskusstvo v massy*, organo dell'Associazione degli artisti della rivoluzione (AChR); criticando il "formalismo aclassista" (*vneklassovyy formalizm*) dei costruttivisti, A. Nemov scriveva nell'articolo *Protiv "levych" zagibov v klubnom stroitel'stve* (1930): «Gli autori dei progetti dei club non ▶

ideologi dell'istruzione popolare, un fascino e un influsso tutt'altro che trascurabili sulla mentalità operaia:

Ci prendiamo cura in modo ossessivo di qualsiasi oggetto che, all'interno delle quattro pareti del club, è entrato a nostra disposizione. Diventiamo quasi schiavi di tutte quelle cose a loro tempo acquistate e prodotte a scopi completamente diversi da quelli che ci poniamo nell'ambito del lavoro del club. Prendiamo, ad esempio, quei piccoli vasi color acqua marina, cosparsi di figurine bianche in stile modern, che si incontrano ovunque nei club. Che ci fanno simili oggetti nei club? [...] L'obiezione più ricorrente è che non sono conservati per qualche scopo in particolare, bensì per semplice "decorazione" (Rk 1924, II: 39-40).

Non solo le cose, ma anche la loro disposizione sono rimaste le stesse, come se i precedenti proprietari, una ricca famiglia borghese, avessero abbandonato la casa solo ieri (Rk 1926, X: 56).*

D'altra parte, le officine moscovite del Proletkul't, sotto le spinte del produttivismo e la direzione di Rodčenko, spingevano le proprie ricerche all'estremo opposto, elaborando un design geometrico e tecnicistico vicino alla Bauhaus, così che sia l'una che l'altra soluzione – i vecchi arredi *modern* e la nuova "*skladnaja mebel*" (FIGG. 4-5) – finivano il più delle volte per apparire, allo sguardo inesperto dei frequentatori dei club, altrettanto estranee e artificiose (K 1926; VI: 88; Rk 1928, II: 29-32). Di fronte a questa impasse, la via d'uscita proposta da *Rabočij klub* e *Klub* già nei primi mesi di attività era di coinvolgere direttamente le masse nella fase di progettazione delle strutture, scongiurando in questo modo il pericolo di una "deviazione" ideologica e limitando al tempo stesso il monopolio estetico degli studi e degli istituti d'avanguardia⁵.

Un'ipotesi inedita di architettura “dal basso”, da realizzare attraverso dibattiti aperti, questionari e investimenti a carico delle cooperative e delle comunità locali, che faceva eco alle istanze di auto-organizzazione che si andavano parallelamente affermando nelle altre forme d'arte.

L'architetto che non conosce nel dettaglio il lavoro del club, il suo ruolo sociale e le sue funzioni, non riuscirà a realizzare un buon edificio [...] I progetti, redatti in modo collettivo da gruppi di lavoro, potrebbero essere completati da schizzi effettuati dagli operai stessi nei centri industriali (Rk 1927, VI: 7, 10).

II. CITTÀ E CAMPAGNA

*Cresce l'idea
della nuova città
che tirerà la campagna
alla cavezza
V. Majakovskij, Le due Mosche*

Se l'edificazione massificata dei club sarà frutto del piano quinquennale e della mobilitazione dei sindacati sul fronte culturale⁶, il dibattito teorico e le prime esperienze pratiche traggono invece per buona parte origine dal lavoro del Proletkul't e, soprattutto, dalle politiche sociali più illuminate condotte dal PCR(b) negli anni della NEP. Un *plakat* di Kustodiev del 1925 (FIG. 6), realizzato per la “Società leningradese per l'alleanza fra città e campagna”, sintetizza in modo efficace gli elementi del discorso ufficiale dell'epoca. Il manifesto è tagliato in due sezioni simmetriche, volutamente complementari: sulla sinistra, un attempato *mužik* in *tulup* e *valenki*, accompagnato da un bambino

→ partono dal contenuto (cioè dal collettivo dei lavoratori con il suo lavoro di massa e le sue inclinazioni), bensì da una forma ideata e scelta in anticipo dall'autore, la quale non solo non aiuta l'espressione dell'essenza ideologica dell'edificio in quanto club, ma per compiere se stessa adatta anche le funzioni utilitarie dell'edificio. La prassi costruttiva ha dimostrato che ben pochi architetti concepiscono la composizione formale come qualcosa che scaturisce da un preciso contenuto sociale».

6
Nella sola provincia di Mosca, il Consiglio dei Sindacati (MGSP) finanzia nel 1927 la costruzione di 78 club di categoria: 30 in città e 48 nei villaggi vicini (Čepkunova 2010: 4).

7
È curioso che anche in questo caso, il problema del cortocircuito fra forma e contenuto, legato come sempre alle categorie di vecchio e nuovo, restava al centro del dibattito; la rivista *LEF* commentava così manifesti di Kustodiev: «Avete visto in mezzo ai prodotti talvolta eccezionali dell'arte cartellonistica attuale, che utilizza caratteri chiari, di gran sfarzo, giustificati sul piano produttivista, il ricercato e lezioso manifesto di B. Kustodiev per lo spettacolo *Blocha* (La pulce) al Mchat? E avete visto in esso i caratteri caudati che fanno capolino dalla carta come chicchi di farina stacciata, i ghirigori dello slavo antico, le pennellate e le macchie? In esso v'è tutto ciò di cui è colpevole l'arte da cavalletto... In una parola, tutto ciò che può disperdere l'attenzione». In: Magarotto (1976: 196).

8
La storiografia occidentale, a differenza di quella sovietica, ha distinto in modo netto questo fenomeno dalla nuova e più decisa accezione di Rivoluzione culturale che prenderà corpo negli anni del primo piano quinquennale. Cf. Fitzpatrick (1974; 1978).

incuriosito; a destra, un operaio, affabile e sicuro di sé nel suo completo nero, porge ai contadini libri e opuscoli di propaganda, davanti alle ciminiere fumanti che si stagliano in lontananza sul paesaggio agricolo isolato e quasi sepolto dalla neve. Ai piedi delle figure, come in un *lubok*, la didascalia: “Stabilire la comunicazione fra la città e la campagna è uno dei compiti principali della classe operaia al potere”⁷.

Annunciata da Lenin nell'articolo *O kooperacii* (Sulla cooperazione, 1923) e poi suggellata dal XIII Congresso del Partito, la prima fase della Rivoluzione culturale doveva appunto sottrarre dall'isolamento milioni di nuovi “cittadini” sovietici dispersi nelle campagne e, idealmente, offrire loro un canale d'accesso alla cultura urbana (bolscevica)⁸. Lavinskij, grafico di *LEF* e docente al VCHUTEMAS, pubblica su *Iskusstvo v bytu* il suo progetto di izba di lettura, commissionatogli dal governo per l'Esposizione Internazionale delle Arti decorative di Parigi del 1925. Quasi una *ekphrasis* architettonica dell'idea di *smjčka*, l'edificio presentava un'originale giustapposizione di elementi rurali e industriali: i tronchi d'albero delle facciate e i tralicci in ferro della tribuna, le panche tradizionali contadine e le finestre “a nastro” delle fabbriche. Il tutto ideato secondo i rigorosi principi del funzionalismo, per ottimizzare la luce e gli spazi (FIG. 10).

La prassi dei villaggi, come si può immaginare, seguiva ben altre direttrici. Nella maggior parte dei casi, data l'esiguità dei mezzi e l'esigenza di concludere i lavori nel tempo minore possibile, le nuove “cellule di cultura” erano ricavate in fretta da abitazioni espropriate a mercanti e possidenti locali, scuole, caserme, banche di credito cooperativo, vecchie sedi di *arteli* agricole, izbe e granai.

Le periferie cittadine, popolate da ex-contadini impiegati nelle fabbriche spesso solo stagionalmente, non versavano in condizioni migliori. In un quadro di diffuso analfabetismo o semianalfabetismo e diffidenza nei confronti del nuovo, uno dei primi problemi che si trovano

ad affrontare gli operatori dei club è quello di trovare un linguaggio comune fra mondo urbano e rurale, comprensibile a tutti i destinatari del messaggio di propaganda e nel contempo in grado di veicolare nuovi significati. Come doveva presentarsi, nella sostanza, la tanto invocata *proletarskaja kul'tura*, in un paese in cui era lecito dubitare persino dell'esistenza di un proletariato coeso e cosciente di sé? La risposta più semplice e immediata che sembrano offrire i redattori di *Rabočij klub* e *Klub* è: tradizionale nella forma, rivoluzionaria nei contenuti. Questo aspetto emerge con chiarezza dalle prime annate delle riviste (1924-1926), ampiamente debitrice nei temi come nell'ispirazione al patrimonio folklorico pre-rivoluzionario.

Se la futura cultura proletaria avrebbe dovuto fare *tabula rasa* del passato e imporsi come prodotto autoctono e originale, il folklore poteva tuttavia ancora essere recuperato se interpretato – in maniera forzatamente retrospettiva – come espressione spontanea del popolo e primitiva forma di resistenza alla vecchia cultura egemonica borghese⁹. Una lettura gramsciana *ante-litteram* della cultura popolare, che si preoccupava al tempo stesso di non identificare il folklore con la cultura contadina¹⁰: l'ideologia e il discorso ufficiale presupponevano l'esistenza di una lotta di classe, silente ma radicata nei sobborghi industriali, già molto tempo prima delle rivolte bolsceviche.

Per stabilire una prospettiva storica, per comprendere la produzione poetica della città e della fabbrica delle sue dinamiche vitali è necessario spostare anche nel passato folklorico il centro dell'analisi sulle influenze sociali della poesia orale. È importante svolgere questo lavoro soprattutto in relazione al repertorio di canzoni di fabbrica, il quale costituisce in larga misura la cronaca poetica della lotta della classe operaia per la sua liberazione (Sobolev 1929: 47).

9
Lo stesso avviene, in quegli anni, nella letteratura proletaria; cf., ad es., le osservazioni di Dobrenko (2009) sugli elementi di derivazione folklorica nell'opera di Dem'jan Bednyj.

10
Nel 1926 Keržencev affermava: «Dobbiamo spazzare via qualsiasi discorso sulla cultura contadina come di un'entità che si forma in opposizione alla cultura proletaria. [...] Non può esistere alcuna pretesa di principio sull'autonomia della creazione contadina, ma solo l'utilizzo pratico di alcuni aspetti formali di questa» (Cit. in Chazan-ova 1994: 140).

11
Cf. Sokolov (1925, 1926), Straten (1927), Zel'cer (1928), Sobolev (1930).

12
Un destino analogo tocca al teatro popolare di epoca pre-rivoluzionaria e, in particolare, alla figura di Petruška, che nelle piazze e nei club operai si tramuta in "Krasnyj Petruška", "Agit-Petruška" o "Polit-Petruška" e si dimostra un valido strumento di agitazione e propaganda (Semenov 1926, Stepanov 1926, Agienko, Poljakov 1927). In questa sede non ci soffermeremo su questo aspetto, affrontato da C. Kelly (1990: 179-211).

13
Ai *rabkory* – giornalisti non professionisti, a cui si aggiunsero in seguito corrispondenti contadini, *sel'kory* – è dedicato un pregevole saggio di M. Ferretti (1987: 471-503): «Il corrispondente operaio apparve presto un elemento ideale di collegamento fra i giornali e le masse lavoratrici, non solo perché forniva informazioni dirette sulla vita operaia, ma anche perché risvegliava, fra le masse stesse, l'interesse per la stampa sovietica, che aveva assunto una nuova importanza proprio nel momento in cui la propaganda orale (*meeting*, comizi) del periodo eroico della guerra civile aveva lasciato il posto alla propaganda scritta».

Così, mentre i giovani folkloristi sovietici si affannavano per dimostrare l'esistenza del *rabočij fol'klor* raccogliendo centinaia di stornelli di protesta risalenti agli ultimi anni dell'impero zarista¹¹, nei club delle grandi città si incoraggiavano la composizione, l'esecuzione e la pubblicazione di *agit-častuški*, nelle quali i vecchi temi (l'amore, il matrimonio, lo sradicamento dal villaggio e le difficoltà della vita urbana, etc.) erano rimpiazzati da più edificanti panegirici dell'Armata Rossa o da radiosi quadretti di vita nelle prime comuni e fattorie collettive. Alcune di queste canzoni confluiscono nelle pagine di *Rabočij klub* e *Klub* – e in questa prospettiva le riviste costituiscono un valido documento etnografico per indagare i rapporti fra masse e potere in epoca rivoluzionaria – altre invece trovano spazio nei fascicoli di propaganda che il Proletkul't e il Glavpolitprosvet diffondevano in tirature elevatissime fra gli operai e i contadini¹².

Di pari passo alla linea generale del Partito, la dialettica città/campagna percorre l'intera vicenda – e permea ogni aspetto della vita – dei club operai. Nel 1924-1925, gli anni di maggiore intensità del dibattito politico, *Rabočij klub* e *Klub* dedicano più di trenta articoli alla "questione rurale"; un numero simile, con una lieve ma progressiva inflessione, registrano le annate successive.

Raccolti sotto il titolo generico di "lavoro del club in campagna", questi contributi spaziavano in diversi campi di attività: dai programmi di alfabetizzazione dei contadini alle escursioni di massa, dalle "brigade artistiche" nei villaggi al fenomeno, affermatosi negli anni della NEP, dei "corrispondenti operai" (*rabkory*)¹³. Come si è detto, lo scopo principale delle riviste era di fornire agli operatori dei club periferici materiale vivo su cui improntare il lavoro quotidiano di educazione e propaganda massificata. A questa esigenza rispondevano i compendi per le lezioni, le "conversazioni" (*besedy*),

le “letture” (*čtenija*), i “racconti” (*rasskazyvanija*) e i “giochi politici” (*polit-igrj*) (Rk 1924, VI: 15–20; K 1925, VII: 43–49; 1926, I: 27–32; 1927, X: 28–34); i contenuti per comporre i “giornali murali” (*sten-gazety*)¹⁴; le istruzioni pratiche su come organizzare una scuola, una biblioteca, un circolo letterario, teatrale, musicale, una mostra d’arte o una cooperativa agricola in un villaggio (K 1925, VI: 18–27; 1927, XII: 17–23); le indicazioni su come gestire il flusso migratorio dei lavoratori stagionali (*otpuskniki*) (Rk 1924, VIII-IX: 76; K 1925, V: 70–75; 1927: 25–37); le rassegne bibliografiche dei periodici e le recensioni degli ultimi opuscoli dedicati alle relazioni economiche e culturali fra città e campagna (Rk 1925, II: 41–49; III: 54–57)¹⁵. Non mancavano, d’altra parte, gli articoli a carattere puramente teorico; nel biennio 1924–25, sull’onda dell’entusiasmo per il nuovo corso del Partito, *Rabočij klub* e *Klub* avviano un dibattito sulla necessità di individuare, all’interno dei club di città, spazi specificamente destinati al lavoro con i contadini: nascono così i *krest’janskije stoly* o *krest’janskije ugolki*, presso i quali erano mostrati alle masse, sotto forma di semplici diagrammi o manifesti, i risultati delle imprese di cooperazione, le varie attività di mutualismo (*šefstvo*) delle città ai villaggi¹⁶, i resoconti delle campagne di elettrificazione nelle province più remote (Rk 1924, X-XI: 8–11; 1925, IV-V: 32–37)¹⁷.

14
La *sten-gazeta*, ideata per far fronte alla carenza di carta e di inchiostro, consisteva in un’ampia bacheca dove erano affissi a mo’ di collage articoli su ogni tema, disegni, fotomontaggi, brani di prosa e versi. Nata nei club, questa forma si diffonde successivamente anche nei luoghi di lavoro e persino negli spazi comunitari dei complessi abitativi operai. *Rabočij klub* e *Klub* forniscono costantemente indicazioni su come curare l’aspetto grafico-artistico dei giornali murali (cf., ad es., K 1925, IV: 36–42; V: 42–46; VI: 38–41).

15
All’inizio del ’27, *Klub* pubblica in tre numeri (I: 85–92; III: 91–94; IV: 81–91) una lista di tutte le iniziative editoriali dedicate al lavoro nei club (*klubnaja literatura*) promosse dal Proletkul’t, dal Glavpolitprosvet e dai sindacati nel biennio precedente.

16
«Un gruppo di operai prendeva in affidamento un villaggio e vi si recava regolarmente per portare giornali, libri e opuscoli e per organizzare conferenze e dibattiti, non solo su temi di propaganda, ma anche su questioni pratiche di tecnica agraria; scopo del movimento era aiutare i contadini a organizzare centri →

→ culturali nelle campagne e promuovere, al tempo stesso, la modernizzazione dell’agricoltura» (Ferretti 1987: 473).

17
W. Benjamin (1983: 55–56), che visita in quegli anni il *Krest’janskij klub* di piazza Trubnaja, scrive: «Fino a quel momento non avevo mai visto riunito a Mosca un pubblico popolare di quel tipo. Probabilmente c’erano molti contadini perché il club si rivolge proprio ai contadini. Mi guidarono attraverso i locali. Nella sala di lettura mi colpì che, proprio come nella clinica per l’infanzia, le pareti fossero interamente coperte da materiali illustrativi. C’erano soprattutto statistiche illustrate da piccole tavole a colori, in parte elaborate dagli stessi contadini (per illustrare la cronaca del villaggio, lo sviluppo agricolo, i rapporti di produzione e le istituzioni culturali); ma alle pareti sono esposti dappertutto anche particolari di attrezzi, pezzi di macchinari, storte con prodotti chimici, ecc. [...] Alla fine mi portarono anche nei dormitori del club, preparati per i contadini e le contadine, singoli o a gruppi, che hanno avuto una “*kommandirovka*” in città».

18

Nella ricerca di nuove forme adatte alla creazione di massa, i club si rivolgono a tutte le espressioni della nuova arte rivoluzionaria, per trarne spunti e tecniche.

L'interesse per i metodi impiegati dagli artisti della ROSTA nei primi anni Venti, nella fattispecie, è testimoniato dall'articolo "Finestre della satira" nel club di B. Zemenkov:

«Da un punto di vista tecnico-artistico, le "finestre" erano estremamente incisive sia nella forma sia nei colori. L'occhio si rivolgeva involontariamente verso questi manifesti e li recepiva con facilità. Sotto ogni manifesto, a forma di finestra, erano disposte delle scritte, principalmente *čas-tuški* in rima. La forma sobria e concisa di queste concordava perfettamente con il disegno. Le "finestre" possono essere utilizzate con successo anche oggi nella nostra pratica dei club; i problemi locali della produzione, del *byt*, la situazione politica corrente: ecco gli ambiti di attività delle "finestre della satira"» (K 1926, IX: 81-83).

La *smyčka*, con i suoi contenuti ideologici, costituiva infine spesso materiale di rielaborazione artistica. Quasi la totalità dei materiali drammaturgici prodotti dai circoli e confluiti nelle riviste ha come sfondo la tensione città-campagna. I temi trattati, soprattutto quando le opere erano destinate al pubblico delle cosiddette fasce di *smyčka* (cioè le campagne e i villaggi a ridosso delle città), erano quelli di maggiore interesse per la popolazione locale: le imposte da versare al governo sovietico, la redistribuzione dei terreni, il prezzo dei prodotti agricoli e dei beni di prima necessità. Il tono in questo caso era distante dalle utopie, e richiamava piuttosto quello familiare delle "finestre" della ROSTA realizzate da Majakovskij, Čeremnych e Maljutin, fra vignettismo e semplificazione da *lubok*¹⁸. Così, ad esempio, nella pièce *Bez dešëvoj spički ne budet smyčki* (Senza fiammiferi economici non ci sarà alleanza) sono mostrati alcuni dei meccanismi di mercato che, secondo la propaganda, ostacolavano il successo della *smyčka*: un contadino povero si imbatte in uno speculatore della NEP (in questo caso un mercante *kulak*), il quale, avendo acquistato a sua volta i fiammiferi da una rete di intermediari altrettanto privi di scrupoli, cerca di affibbiarli al *bednjak* a un prezzo comicamente elevato. Provvidenziale è l'entrata in scena della Cooperativa, che, come un *deus ex-machina*, risolve in breve la questione e istruisce il pubblico su come sviluppare un'economia socialista, senza passaggi superflui dal produttore al consumatore:

CONTADINO: Ti ringrazio! Ma, cara, posso chiederti il tuo nome?

COOPERATIVA: Cooperativa! Con me non cadrai in rovina, non sperpererai copechi inutili. E questi kulaki non trarranno alcun beneficio. Loro badano soltanto al proprio profitto. Portami le tue monete da cinque copechi: a trarne beneficio sarete tu e lo Stato (Rk 1924, VI: 38).

In un'altra pièce pubblicata da *Rabočij klub*, il vaudeville *Smyčka* di V. Mezenčev (dal racconto omonimo di Vja. Šiškov), l'azione si sposta dalla strada al disadorno *intérieur* di un'izba contadina, dove un adirato *mužik* si avvia a Leningrado per impartire una sonora lezione al figlio Kuz'ka, che ha lasciato il villaggio e si è arruolato nel Komsomol. Kuz'ka adesso vive negli "spaziosi e puliti" locali dell'*obščezitje* di una fabbrica di carta, non celebra le ricorrenze religiose e trascorre il tempo libero nel club: ha, insomma, rinnegato le sue origini contadine e si è trasformato in un cittadino sovietico modello. Giunto in città con le peggiori intenzioni, Pachom è sopraffatto dai festeggiamenti per l'anniversario della Rivoluzione d'Ottobre: nel club assiste a un comizio appassionato di Kuz'ka, i compagni del figlio lo accolgono con entusiasmo e lo eleggono persino "membro onorario" del Komsomol. Al frastornato Pachom non resta altro che tornarsene al villaggio, con una nuova convinzione:

Non è vita, ma il paradiso terrestre: fa caldo, è luminoso, il cibo è abbondante. Kuz'ka, quel figlio di buona donna, fa discorsi: la smyčka, dice, è la cosa più importante. [...] Quando me ne stavo andando, lui e i suoi compagni mi hanno riempito le tasche... sigarette "smyčka" e un fazzoletto per Ariška... [...] Mi hanno sollevato e fatto volare quasi fino al soffitto... Evviva, gridavano, e con la musica... e poi mi hanno portato a vedere uno spettacolo, di nuovo questa "smyčka". Ah, e la commedia non era niente male! I ragazzi vivono e ci ricordano (Rk 1928, I: 41).

Non sempre, però, i brani elaborati per il pubblico contadino si rivolgevano a piccoli (e relativamente innocui) problemi di economia e di vita quotidiana. Nel 1924, un oscuro fatto di cronaca, sapientemente enfatizzato dal Partito (e in particolare da Stalin, che gli dedica una sessione straordinaria del *Politbjuro*), esercita un impatto notevole sull'opinione

19

Al "Dymovskoe delo" sono dedicate le poesie *Pamjati sel'kora Grigorija Malinovskogo* (In memoria del sel'kor Grigorij Malinovskij, 1924) di Dem'jan Bednyj e *Sel'kor* (1924) di Majakovskij: «La banda dei kulak, / con le pietre dietro la schiena, / si nasconde presso l'izba, / si apposta arrostando / lupescamente i denti. / Lo sorprenderanno quando annoterà, / nel buio della foresta...». L'anno successivo, gli stessi fatti serviranno da sceneggiatura per il film di propaganda *Dymovka. Ubijstvo sel'kora Malinovskogo* (*Dymovka. L'assassinio del sel'kor Malinovskij*). Al cinema, altro mezzo che si faceva strada nei club raccogliendo un grande consenso fra gli operai, *Rabočij klub* e *Klub* dedicano alcuni articoli teorici e, soprattutto, diverse rassegne critiche (Rk 1926, XII: 20-25; 57-59; 1927, VIII-IX: 65-70; 1928; K 1926, XI: 36-41; 1927, II: 83-89). Sul rapporto fra cinema e classe operaia si veda anche Trockij, *Vodka, Chiesa e cinema* (1977: 61-75).

pubblica: nel villaggio ucraino di Dymovka, un *sel'kor* è ucciso da una banda di rivoltosi apparentemente istigata dai *kulaki* locali¹⁹. Pochi mesi dopo l'accaduto, *Rabočij klub* diffondeva la pièce *Dymovka*, corredata da disegni e istruzioni per la messinscena nei club (Rk 1925, II: 50-53). Nell'ultimo quadro, come nel manifesto di Čeremnych (FIG. 7), sfilavano sulla scena l'uno dopo l'altro i luoghi simbolo della Rivoluzione culturale: la cooperativa, la scuola, la biblioteca, l'izba di lettura, la cellula rurale del Partito; sotto il peso di questi il vecchio mondo e i suoi rappresentanti (il pope e i *kulaki*) crollavano come fantocci gridando all'avvento dell'Anticristo, mentre la *Dymovka* contadina, superstiziosa e arretrata lasciava finalmente il posto alla "Novaja Dymovka", metafora dell'intera Unione Sovietica.

Compagni, abbasso le vecchie Dymovki!
Operai e comunisti: in campagna! (ivi: 53)

III. VECCHIO E NUOVO BYT

*Le vecchie usanze
non ritornano dalla porta
Le vecchie usanze
s'insinuano dalle fessure
V. Majakovskij, Prendere in considerazione ogni inerzia*

*Fatti bello, fatti bello
prato verde sul monte
Prima noi andavamo in chiesa
e ora invece andiamo al club
Častuška, anni Venti*

Eppure, nonostante gli sforzi del Partito, persino fra i suoi membri le vecchie abitudini erano dure a morire. Un'illustrazione di N. Kuprejanov dell'epoca (FIG. 11) descriveva con lucida ironia i successi (o gli insuccessi) della Rivoluzione culturale nelle campagne durante la NEP: una fatiscente izba di lettura con il cartello affisso all'ingresso "Chiusa per la festa religiosa! Il Direttore"²⁰.

Ai "piani alti" di Mosca, in quegli anni, il più sensibile alle questioni riguardanti il *byt* del nuovo proletariato si era dimostrato Trockij; nel 1923 usciva il suo libro *Voprosy byta epocha "kul'turničestva" i eë zadači*, che raccoglieva un ciclo di articoli scritti per la *Pravda* e collegati dall'idea di fondo, non così scontata per l'epoca: "Non si vive di sola politica" (così recitava anche il titolo di apertura). In appendice al volume, Trockij riportava i risultati di una piccola ricerca etnografica applicata alla classe operaia, un questionario sottoposto a un collettivo di agitatori e lavoratori moscoviti, mirato a fotografare lo "stato di avanzamento" del nuovo *byt*: le feste e le danze popolari, i riti di battesimo e di sepoltura, il matrimonio e la vita coniugale, l'educazione dei bambini, gli indumenti, il cibo, il linguaggio. Il quadro che ne risultava, ben diverso da quello offerto dalla stampa di Partito, era di una sostanziale resistenza delle pratiche tradizionali, seppur nella maggior parte dei casi svuotate dalle loro precedenti valenze cerimoniali: in chiesa ci si andava sì per semplice abitudine, ma soprattutto perché soddisfaceva le esigenze estetiche delle masse (Trockij [1977: 65] annotava a questo proposito: "L'elemento di distrazione, di piacere e di svago gioca un ruolo importante nei rituali della Chiesa. Con metodi teatrali la Chiesa opera sulla vista, sull'olfatto [con l'incenso] e, mediante questi sensi, sull'immaginazione"); d'altra parte, la costruzione dei club procedeva a rilento e la maggioranza della popolazione, nelle periferie più disagiate, ne restava esclusa:

20

Simpatica satira sui *kul'trabotniki* di campagna è anche il *feuilleton* di Bulgakov *Govorjaščaja sobaka* (1924): in un villaggio sperduto lungo la ferrovia per Murmansk appare uno sgangherato prestigiatore, che promette al direttore del club locale un numero sensazionale - un cane parlante e chiaroveggente. Lo spettacolo, a cui accorrono 400 persone (contro le 4 abituali), si rivela ovviamente una truffa e, una settimana dopo, un funzionario del Partito inviato da Mosca esonera lo sventurato direttore dall'incarico. "La *kul'trabota* ognuno la fa a modo suo!", commenta Bulgakov.

21

Non approfondiamo per ragioni di spazio altri problemi relativi al *byt* affrontati dalle riviste: la lotta all'alcolismo e al teppismo (*chuliganstvo*) fra gli operai e i contadini; il rapporto fra club ed emancipazione femminile; le attività all'aria aperta, come lo sport e la ginnastica (*fizkul'tura*), che costituivano il "lavoro estivo del club" (*letnja-ja klubnaja rabota*).

LYSSENKO Nel 1917 un giorno entrai nel monastero della Passione e nella chiesa di Cristo. Lì tutto risplende, tutto è magnifico. E noi cosa abbiamo da proporre in cambio? Dove si può andare il giorno di Pasqua? È un giorno di festa, si ha voglia di andare da qualche parte, ma non si sa dove. [...] Noi facciamo della propaganda, ma non è sufficiente; bisogna organizzare manifestazioni artistiche però fino ad ora non abbiamo fatto nulla (ivi: 110).

KUKLOV Che fanno generalmente gli operai la domenica e gli altri giorni di festa? Dato che i nostri club non sono ancora ben organizzati, gli operai passano i giorni di festa nel modo seguente: se i sindacati o il comitato di quartiere organizzano una gita a trenta rubli a persona e gli offrono un panino, del tè, musica ecc., gli operai vi partecipano molto volentieri; ma abitualmente non c'è niente di simile (ivi: 130).

KARTCHEVSKI Bisognerebbe creare dei club di quartiere in modo che gli operai e gli impiegati avendo un club in prossimità della loro abitazione, potrebbero riposarsi, leggere, distrarsi. Se il club si trovasse a pochi minuti da casa essi potrebbero portarvi anche la moglie e i figli. Bisogna insomma avvicinare il club all'operaio (ivi: 134).

Rabočij klub e *Klub* si impegnano in prima linea sul fronte del *byt* e della propaganda antireligiosa²¹. In via generale, l'operazione intrapresa dai promotori dei club in questo campo non si discostava da quella già sperimentata nell'ambito del folklore (*agit-častuški, krasnye posidelki, polit-chorovody*, etc.) e dell'architettura (l'*izba* di lettura): nell'attesa di nuove forme autenticamente socialiste, quelle vecchie potevano essere comodamente riadattate alle necessità del momento. Era pratica comune nei villaggi, soprattutto nei primi anni dopo la Rivoluzione,

ricavare i nuovi centri di cultura dai luoghi di culto espropriati o distrutti (Dziga Vertov avrebbe immortalato qualche anno dopo questo fenomeno nei quadri iniziali del documentario *Simfonija Donbassa*²²). Dopo la morte di Lenin, tuttavia, fra potere bolscevico e tradizione ortodossa si instaura un nesso molto più profondo e di tutt'altra natura²³; già all'indomani della scomparsa del leader, M. Kostelovskaja osservava che

l'ateismo si è cominciato a costruire alla maniera di una religione, ma di una religione di specie particolare, di una religione senza “dei immaginari”, come dire, di una “religione comunista”, della quale è caratteristica la rozza sostituzione degli “oggetti della religione” con gli “oggetti della rivoluzione”. Al posto delle icone si raccomanda di porre i ritratti dei capi, al posto della croce, sormontante le cupole, la stella a cinque punte [...] Marx viene raffigurato sotto forma di un dio-padre nei cieli con il Capitale nelle mani al posto delle tavole della legge, e al posto degli arcangeli volano i soldati dell'armata rossa con le trombe (cit. in Rocucci 2011: 44).

In questo processo, i club operai svolgono un importante ruolo di intermediazione fra lo Stato e le comunità locali, contribuendo alla diffusione capillare dei nuovi rituali di carattere secolare – o di “ateismo pio”, secondo la definizione di G. Young (1997: 100–103) – che gli enti di propaganda tentavano con scarso successo di impiantare sulle vecchie festività religiose²⁴. Nella primavera del 1925, ad esempio, i circoli di Mosca festeggiano la “Pasqua del Komsomol” con *guljan'ja*, canti, danze e “azioni di massa” a carattere carnevalesco e iconoclasta, organizzando chioschi, vetrine e “angoli del senza-Dio”, sull'esempio di una celebre rivista satirica dell'epoca (Rk 1925, IV-V: 86–88). *Rabočij*

22 Per un'analisi dettagliata della sequenza e, in generale, sulla propaganda visuale antireligiosa degli anni Venti e Trenta cf. Piretto (2017).

23 N. Tumarkin (1983) ha ripercorso in un saggio ormai classico il processo di costruzione del mito leniniano, nei suoi risvolti mistici ed escatologici.

24 Sulle feste “atee” bolsceviche si veda anche il saggio di R. Stites, *Bolshevik ritual building in the 1920s* (in: Fitzpatrick, Rabinowich, Stites 1991: 295–309).

klub, rispondendo alle richieste degli operatori dei club, pubblica nel 1924 e poi ogni anno a dicembre materiale illustrativo per il “Natale del Komsomol”: lezioni di storia del cristianesimo da un punto di vista scientifico-marxista, oppure rozzi canovacci da sottoporre ai circoli letterari amatoriali, come il ciclo *Bezbožnik*:

I LIBRI (in parata)
Siamo oppositori di qualsiasi fede!
la fede può dileguarsi come il fumo
Sulle nostre pagine troverete esempi
di tutto ciò che diciamo.
Ebbene, leggete! Poi ne discuteremo
Il sapere è il fondamento di ogni cosa!
Invano, senza sapere, non bisogna ciarlare!
Se parli, allora ogni parola
devi essere pronto
a dimostrare!
a dimostrare!
 [...]

È la fine di ogni Dio e di ogni pastore
di ogni rabbino, pope, prete e mullah!
Non riusciranno più a far pascolare il gregge!
Per tutti loro è finita!
Finita!
Finita! (Rk 1925, XI: 42-55).

Nello stesso contesto si inserisce la diffusione, a partire dal '24 dopo la morte di Lenin, dei cosiddetti angoli rossi (*krasnye ugolki*) o angoli leniniani (*lenininskie ugolki*). Le implicazioni simboliche di tutta

l'operazione erano fin troppo evidenti alle masse: l'abitudine di disporre le icone ortodosse nell'angolo dell'abitazione riservato alla preghiera era ancora comune negli anni '20, e non solo fra le popolazioni rurali²⁵. Se in un primo momento questi spazi erano concepiti per queste ragioni a complemento e all'interno dei club, ben presto tuttavia assumono vita propria come cellule autonome e alternative di propaganda. Rispetto ai club, che nella seconda metà degli anni '20 si avviavano verso un progressivo ampliamento delle strutture e degli ambienti (anche grazie al coinvolgimento degli architetti d'avanguardia nella prassi costruttiva), gli angoli rossi offrivano il vantaggio di poter essere allestiti con rapidità e praticamente ovunque: "avvicinare il club all'operaio", per scacciare lo spettro, sempre presente nelle menti degli operatori culturali, di una crisi della "*klubnaja rabota*"²⁶. L'articolo *Rabota krasnych ugoikov* di A. Krupnov (K 1927, I: 70-73) riporta un interessante elenco delle diverse tipologie che prendevano forma in quegli anni: dagli angoli rossi nei dormitori di fabbrica, a quelli collocati negli ampi locali ad uso collettivo delle nuove case-comuni (*doma-kommuny*) di concezione costruttivista²⁷; così lo spazio del club si dilatava idealmente (e non solo) fino a quello abitativo, il "pubblico" assorbiva il "privato", o quel poco che ne restava:

Nella grande sala della casa-comune è stato installato un altoparlante, collegato alla stazione radio del club locale e alla stazione radio cittadina del Komintern. Tramite la radio negli angoli rossi saranno trasmessi regolarmente i comizi, i concerti, le serate, le lezioni, etc. che si svolgono nel club e in città (ivi: 71).

25
Sull'abitazione tradizionale contadina e sulle sue trasformazioni negli anni della Rivoluzione culturale si veda il saggio di M. Lipinskaja (2016: 185-216).

26
Attraverso gli angoli rossi si sperava di risolvere, fra le altre cose, anche il problema della frequentazione non omogenea dei circoli (la domanda "Perché l'operaio adulto non va al club?" era fra le più ricorrenti nel dibattito di quegli anni): situati spesso lontano sia dalle fabbriche sia dalle abitazioni, i club attiravano prevalentemente un pubblico giovane.

27
Le redazioni di *Rabočij klub* e *Klub*, dal canto loro, assecondano e favoriscono queste tendenze, dedicando all'attività degli angoli rossi delle rubriche speciali o, come nel caso di *Rabočij klub*, un'intera sezione indipendente, allegata alla rivista dal gennaio del 1927.

IV. GRANDI E PICCOLE FORME

*La nuova teatralità si formerà
 senza di esso e fuori di esso,
 non in speciali scatole teatrali,
 ma in mezzo agli spettatori, nel club!
 O. Brik, Non in teatro, ma al club!*

Nel processo di ricerca di nuove forme, le riviste *Rabočij klub* e *Klub* occupano una posizione solo apparentemente defilata. I tanti contributi teorici pubblicati dal '24 al '28 appaiono il più delle volte frammentari, ingenui e contraddittori; le riviste del Proletkul't e del Glavpolitprosvet, come del resto gli stessi club, costituivano per vocazione un "laboratorio creativo" in continuo fermento più che una vetrina di scoperte già acquisite, un'arena di discussione fra posizioni e prospettive spesso e volentieri discordanti. Il lettore più accorto troverà in essi riferimenti (espliciti o impliciti, consapevoli o inconsci) a quasi tutti i maggiori fenomeni artistici dell'epoca, dal costruttivismo al produttivismo, dal futurismo al *Novyj LEF*, passando naturalmente per l'ampio dibattito sull'arte e la cultura proletarie: i club costituiscono intorno alla metà degli anni '20 forse il maggiore canale di "popolarizzazione" delle nuove tendenze dell'arte rivoluzionaria. In questo processo, gli operatori dei club (e allo stesso modo le riviste) si pongono per così dire da ponte - ma anche da "filtro" ideologico - fra gli artisti d'avanguardia, che esploravano con relativa libertà nuove strade espressive, e le masse, che cercavano in esse la possibilità di rappresentare la realtà quotidiana, con risultati estetici spesso ben lontani dal punto di partenza ma proprio per questo degni di interesse.

Soprattutto dagli anni della NEP, conclusa la fase pionieristica e organizzativa, l'impegno dei club in campo artistico-letterario si assesta sempre

più su due diversi fronti: quello delle grandi azioni collettive, cioè delle feste, delle parate e delle manifestazioni di piazza, alle quali i club garantivano un “bacino” quasi inesauribile di forze organizzative²⁸, e quello, forse ancora più caratteristico, delle “piccole forme” (*malye formy*). Proprio quest’ultimo diventerà presto il principale ambito di attività dei club: se i centri culturali di Mosca e Leningrado potevano contare su attrezzature adeguate e sull’apporto di noti professionisti dell’arte teatrale (i cosiddetti “istruttori qualificati”)²⁹, l’immensa rete di club e mini-club nelle campagne e nelle province – nel 1927 erano attivi 3.700 club e oltre 30.000 angoli rossi sparsi su tutto il territorio sovietico³⁰ – necessitava di forme artistiche più immediate e adatte a un minuzioso e appassionato lavoro quotidiano, condotto il più delle volte con estrema povertà di mezzi.

Oltre al problema dei finanziamenti, era l’assenza di un repertorio adeguato a preoccupare gli operatori dei club. Originatosi all’interno della Sezione teatrale (TEO) del Narkompros, il dibattito sulla creazione di una drammaturgia specificamente socialista – come nel caso delle altre forme d’arte, dalla pittura all’architettura – percorre l’interno decennio post-rivoluzionario, senza peraltro giungere a soluzioni e sentenze condivise. Rifiutata l’eredità classica del dramma e il nesso causale fra letteratura ed evento teatrale, i club si rivolgono in questi anni alla quotidianità, dando vita – anche grazie all’influsso delle istanze di de-professionalizzazione e de-individualizzazione dei mestieri artistici che si andavano allora affermando all’interno del LEF e dell’avanguardia produttivista – a un’espressione scenica in bilico fra fattografia, edificazione sociale e agitazione politica. La creazione collettiva, il dilettantismo, sia in ambito attoriale che drammaturgico, diventano sinonimo di spontaneità, auto-organizzazione (*samodejatel’nost’*) e garanzie di un’arte autenticamente popolare.

28
Cf. Tolstoy, Bibikova, Cooke (1990); Piretto (2000); Kustova (2015).

29
Nel 1930 N. Gourfinkel (1979: 141–142) scriveva: «L’esempio fu dato dal “Laboratorio metodico dei club” organizzato nel 1924 presso il Teatro Mejerchol’d, che, dal primo anno di fondazione, lavorava per quaranta club di Mosca. Nel 1927 un laboratorio analogo fu creato, annesso alla direzione dei Teatri Accademici. I progetti di produzione di quasi tutti i teatri comportano ormai spettacoli destinati specialmente alle scene dei club. Si è creato l’Istituto del “teatri guida” che dirigono tale o tal altro circolo drammatico “attivo”. Il teatro Vachtangov per esempio è capo di una divisione di guardie rosse e di una fabbrica di stoffe».

30
L’articolo *O klubnom stroitel’stve* di E. Nosovskij (K 1928, III-IV: 58–67) riporta dati e statistiche sul numero, sulla capienza e sulla collocazione dei club nel ’27.

Nasce così il procedimento del “montaggio letterario” (*litmontaž*), fondato sull’alternanza di parti recitate, cantate e, soprattutto nelle sue fasi tarde di sviluppo, sull’utilizzo creativo di scarse componenti visuali e sonore (evoluzioni ginniche, diagrammi e manifesti, proiezioni cinematografiche, etc.). Il lavoro collettivo di scrittura scenica, assegnato ai membri dei vari circoli amatoriali del club, consisteva nella giustapposizione di frammenti di opere letterarie del passato (opportunamente riadattate), canti popolari, decreti e comizi dei leader del Partito. L’attenzione critica era convogliata sull’attore-oratore, il tono era scandito e didascalico; l’elemento scenografico, come inteso dalla tradizione naturalista, era invece del tutto assente o ridotto alla convenzionalità del segno:

Il montaggio letterario, compilato in gran parte dai documenti storici, costituisce la forma embrionale di un nuovo genere di narrazione epica, ancora in via di definizione. [...] Il circolo politico deve occuparsi della raccolta dei materiali storici (proclami, discorsi, deliberazioni del Congresso dei Soviet, decreti del VCIK, articoli di giornale, annunci, cartelloni, memorie, etc.). Il circolo letterario deve comporre il testo del litomontaggio, utilizzando i documenti storici e le opere letterarie. Il lavoro del circolo letterario non si può limitare alla semplice contaminazione di testi su un tema specifico. Questi devono essere redatti, abbreviati, semplificati se presentano difficoltà nella declamazione. In alcuni casi, per costruire dei ponti verbali fra una parte del litomontaggio e l’altra, sono necessari testi originali, possibilmente brevi ed elaborati collettivamente. [...] Il circolo artistico produce slogan e insegne luminosi, sceglie le diapositive (ritratti dei personaggi storici, fotografie di palazzi e fabbriche, copertine di libri, etc.) e organizza gli effetti di luce durante la messinscena. Il circolo musicale seleziona le illustrazioni musicali,

elabora composizioni per le varie parti del litomontaggio, servendosi ampiamente dei procedimenti del montaggio sonoro (rumori di fabbrica, di ferrovia, di battaglia, di tempesta, etc.) (K 1926, I: 35-37).

Il litomontaggio è interessante come solido tentativo di realizzare un parallelo letterario del fotomontaggio. Entrambi sono basati sullo stesso materiale e sullo stesso principio compositivo. Il fotomontaggio si compone di elementi visuali, il litomontaggio – di elementi letterari. Lo scatto fotografico e la citazione sono in questo caso caratteristici perché, in relazione alla composizione del montaggio, non costituiscono il prodotto di un'invenzione artistica, bensì quanto di più vicino alla cosa, al fatto, alla realtà. In particolare, la citazione – sia essa di Blok o di Majakovskij – cessa di rappresentare l'espressione dei sentimenti e dei pensieri di questi autori, per diventare una testimonianza documentaria di fatti e avvenimenti, assumendo così la funzione di scatto fotografico (Rk 1926, VIII: 20-21).

Dal procedimento sperimentale del montaggio letterario trae origine, in questi anni, anche un altro genere caratteristico delle scene dei club: il “giornale vivente” (*živaja gazeta*), nelle sue diverse espressioni di *živoj žurnal*, *živoe kino*, etc. La fama di questo genere è legata, almeno in Occidente, quasi esclusivamente all’operato della Blusa blu (*Sinjaja bluza*), il collettivo teatrale fondato a Mosca da B. Južanin, che in soli cinque anni di rappresentazioni lascia una traccia profonda nella vita quotidiana e artistica dei club – il «maggior movimento nella storia del teatro a cui abbia preso parte l’avanguardia», secondo F. Deak (cit. in Di Giulio 1985: 150) –, raggiungendo le province più isolate grazie a interminabili *tournee* e alla diffusione dei suoi vivaci organi di stampa, fra cui la rivista omonima al gruppo (1924-28) e il bollettino-repertorio

Malye formy klubnogo zrelišča (1928–30). In realtà, come emerge dai diversi articoli dedicati alla questione da *Rabočij klub* e *Klub*, negli anni '23-'24 il dibattito interno alla *kul'trabota* produce almeno due interpretazioni di giornale vivente, alternative sia dal punto di vista estetico-formale che ideologico. Secondo una parte degli operatori dei club, infatti, il successo riscosso dalla *Blusa blu* e la sua conseguente professionalizzazione conducono a un soffocamento della creatività e delle autonomie locali: in tutto il paese si diffondono gruppi epigonici che agiscono in base alle direttive del “centro” (nel 1926 se ne contano oltre 10.000), i circoli amatoriali stentano a proporre una valida alternativa a una forma spettacolare che sapeva entusiasmare le folle operaie (Rk 1925, VI: 60; III: 31–34). Oltre a ciò la *Blusa blu*, a detta degli ideologici più ortodossi, non rispondeva agli obiettivi assegnati alle strutture per l'educazione popolare: l'elemento politico-agitativo, ove presente, non si discostava da problematiche generiche affrontate con ironia; le messinscene, pur di notevole raffinatezza e di indiscutibile valore estetico, si attestavano su uno stile cabarettistico che rievocava da una parte l'eredità pre-rivoluzionaria della cultura di massa cittadina (il *café-chantant*, il music-hall, il teatro varietà) e dall'altra le sperimentazioni teatrali degli artisti “di sinistra”:

La Blusa blu non deve essere considerata una forma di spettacolo di agitazione interna al club. Già nella primavera del 1925 la Conferenza dei giornali viventi ha emesso una delibera in cui i rappresentanti dei circoli locali disconoscevano definitivamente la Blusa blu come modello e coordinamento metodologico. [...] Quasi tutti i numeri della Blusa blu sono fondati sul predominio della musica e del canto. È vero, al posto delle melodie da café-chantant dei primi anni si utilizzano ora motivi popolari rivoluzionari – il che è un passo avanti (almeno da un punto

di vista ideologico) – ma comunque l’85% dei testi (senza esagerare) non arriva allo spettatore. [...] Nelle scene di massa la Blusa blu utilizza un garbuglio di esagerati e grotteschi movimenti ginnici e acrobatici; nel lavoro individuale (e specialmente nei testi rivoluzionari) pratica invece una selezione di mosse del tip-tap, del fox-trot, i passetti da café-chantant fanno da accompagnamento persino alle lubočnye-častuški (Rk 1925, XI: 58-59).

Gli stessi “vizi” si rimproveravano all’altra grande organizzazione attiva nel campo del giornale vivente, il collettivo leningradese *Stanok* (La macchina):

Sul collettivo “Stanok” aleggia l’ombra di Amadeus Hoffmann e persino del conte Carlo Gozzi (l’autore di Turandot e delle Tre melarance), un tempo risuscitato con tanto zelo da Mejerchol’d e da Vachtangov. “Stanok” tende completamente all’estetismo e il suo estetismo è di natura romantica (Rk 1926, III: 49).

A queste tendenze, *Rabočij klub* e *Klub* contrapponevano l’idea – mai veramente realizzata, per ragioni che analizzeremo a breve – di una rigenerazione in senso popolare delle piccole forme di club³¹: la “*nizovaja klubnaja estrada*”, che, emergendo dalle “periferie” dei circoli teatrali dilettantistici, doveva configurarsi sotto ogni aspetto (eccetto – diremmo noi – quello propagandistico) come espressione delle creatività delle masse e non più spettacolo d’intrattenimento dell’*intelligencija*, seppur proletaria, “per” le masse:

Accanto ai collettivi di questo genere [Blusa blu] esistono, però, anche circoli di club con altri obiettivi e altre aspirazioni. Anch’essi non

31

D’altra parte, iniziava a farsi strada la convinzione che lo sviluppo del teatro proletario non potesse prescindere da una rivalutazione delle forme “estese”: è in questo periodo che il Proletkul’t di Leningrado pubblica la pièce *Press i molot* (Pressa e martello, 1925), uno dei primi esempi compiuti di dramma proletario (Rk 1925, X: 48-52; 1926, IV: 33-37; 1927, V: 24-29; VIII-IX: 29-34).

mettono in scena pièce. Anch'essi sono a favore delle forme artistiche flessibili, dai contenuti facilmente assimilabili, adatte all'utilizzo quotidiano nei club. Ma questi circoli sono anche a favore di altro: della massificazione del lavoro non solo (e non tanto) nel senso di offrire un "servizio" alla massa, ma anche di coinvolgerla direttamente e attivamente nel processo di creazione (Rk 1926, XI: 21).

Fondare il giornale vivente esclusivamente sui procedimenti attoriali significherebbe trascinare nuovamente nei club quel teatralismo di cui solo adesso hanno iniziato a liberarsi. La rapida teatralizzazione dei temi di attualità è possibile solo nei casi in cui si dispone di interpreti dotati di un'alta tecnica attoriale [...] Per questo, il giornale vivente di club si distingue radicalmente da quello "centrale", rappresentato da professionisti. [...] Il suo contenuto deve essere modellato in base agli interessi e alle esigenze di un determinato auditorio. [...] Il giornale vivente che nasce dal basso nei club deve diventare la nuova forma espressiva della società proletaria (Rk 1926, III: 27-31).

V. ARTE E PRODUZIONE

*Vattene,
lambiccata,
con la tua languida tristezza,
vita da camera,
esanguie!
Entra,
compagno,
nel ritmo cittadino,
nel parco*

dello slancio e della massa!

V. Majakovskij, *Che cos'è un parco?*

L'ultima, grandiosa manifestazione del giubilo postrivoluzionario, dello «spirito pagano, buffonesco, esuberante-giocoso», che G. P. Piretto (2000: 326) definiva “carnevale bolscevico” si registra, almeno a giudicare dai contenuti delle riviste *Rabočij klub* e *Klub*, nell'ottobre del 1927. Per il decimo anniversario della Rivoluzione i club sono chiamati a uno sforzo organizzativo senza precedenti; le riviste pubblicano materiali istruttivi, progetti di chioschi, tribune, decorazioni e manifesti, programmi di parate, rievocazioni storiche e *inscenirovki*.

Tuttavia, la vita quotidiana e artistica dei club avrebbe presto imboccato strade nuove e non del tutto prevedibili. Già all'inizio del '28, infatti, il clima all'interno delle redazioni muta sensibilmente. Con la semplificazione delle organizzazioni artistico-letterarie avviata dal Partito e il primo piano quinquennale alle porte, anche le riviste sono costrette ad adeguarsi alla linea: a dicembre di quell'anno le forze residue del Proletkul't - l'ente sopravvivrà, perlomeno sulla carta, fino all'approvazione del decreto *O perestrojke literaturno-chudožestvennyh organizacij* - il Glavpolitprosvet e il Komsomol liquidano *Rabočij klub* e *Klub* e istituiscono un unico organo ufficiale di stampa (a spese soprattutto delle componenti “indipendenti” afferenti al Proletkul't): la rivista *Klub i revoljucija*, che proseguirà le pubblicazioni, a cadenza mensile e poi bimensile, fino a dicembre del '31. Nei suoi contenuti, nel suo apparato ideologico, persino nella sua veste tipografica, quest'ultima rivista rifletteva in modo puntuale (e, nelle ultime annate, manicheo) gli obiettivi e la retorica del nuovo piano culturale.

A modificarsi profondamente in questa fase sono le stesse nozioni di *negramotnost'* e *prosveščenie* che erano alla base del lavoro dei club:

se prima, negli anni della guerra e della NEP, “istruire” (*prosvetit'*) le masse significava, secondo una concezione di stampo utopico-illuminista rivista in chiave marxista, assicurare la vittoria della “ragione” sul secolare oscurantismo attraverso l’accesso all’arte e alla cultura, ora, dopo il *velikij perelom*, gli sforzi dei *kul’trabotniki* si indirizzano sempre più consistentemente verso la qualificazione professionale del proletariato (sconfiggere l’“analfabetismo tecnico” e promuovere la “razionalizzazione della produzione”, per utilizzare neologismi tipici dell’epoca); queste tendenze trovano chiara espressione nella retorica di propaganda delle riviste: lo slogan “*licom k derevne!*” (volgiamoci alla campagna!) cede in questi anni il passo al nuovo *lozung* staliniano “*licom k proizvodstvu!*” (volgiamoci alla produzione!). Scompare dalle riviste il folklorismo *naïve* e primitiveggiante della stagione dell’alleanza città-campagna e contestualmente scompaiono molti dei materiali artistici e letterari che avevano tratto da esso linfa vitale. Anche le altre forme di “creazione spontanea” (*samodejatel’nost'*) attraversano a partire dal '27 un periodo di profonda crisi, che porterà alla loro progressiva estinzione in favore di un recupero della tradizione drammaturgica e della formazione attoriale:

Il Congresso del maggio 1927 sul teatro di propaganda dichiara che i generi del teatro “spontaneo” non rispondono più alle esigenze dei nuovi spettatori. La generazione post-rivoluzionaria si è evoluta nei gusti, richiede criteri estetici più alti: la linearità, lo schematismo, il romanticismo eroico di questo teatro di “maschere sociali” non trova più la rispondenza iniziale. Essendo questi elementi validi solo nel periodo di transizione della società e dell’arte sovietica, essi hanno esaurito il loro ruolo, peraltro fondamentale. Facendo un resoconto di questa attività teatrale che ha messo in scena 127.000 rappresentazioni,

il Congresso propone, con il consenso di esponenti come P. Keržencev, un tempo sostenitore di posizioni molto radicali, di sostituire la forma breve dello spettacolo di club con l'introduzione della grande pièce, ovvero del dramma proletario. Il rifiuto del professionalismo, che per un decennio aveva costituito uno degli elementi basilari della pratica teatrale "spontanea" viene considerato, sempre dal maggio del '27, un aspetto pericoloso e contrario all'ideologia marxista (Di Giulio 1985: 55-56).

32
Cf., ad es.: B. Piotrovskij, *Pod lupoj samokritiki* (K 1928, V: 39-43); B. Pimenov, *Pod znakom samokritiki* (K 1928, V: 44-48). L'ultimo numero di *Rabočij klub* (1928, XI-XII) è quasi interamente dedicato alla "samokritika v kul'trabote".

Sul piano ideologico, inoltre, ciò che si imputava ai club – e induceva i loro operatori a una costante “autocritica”, secondo il modello di comportamento imposto in quegli anni dal Partito³² – era l’“autoreferenzialità”, l’indifferenza nei confronti delle altre forme di “lavoro culturale” e, in generale, della nuova realtà sociale, economica e produttiva del paese. V. Pletnev, ad esempio, scriveva in un editoriale del '28 intitolato *Rekonstrukcija «Rabočego kluba»*:

Il lavoro di club non può più restare in quella condizione di provinciale isolamento e di borioso autocompiacimento che lo allontana dalle altre sfere dell'edificazione culturale. È necessario in futuro occuparsi seriamente dei legami del lavoro di club con la pianificazione globale della nostra economia, con lo studio del territorio e in particolare delle risorse produttive, con lo studio delle masse operaie, come fattore principale dell'edificazione culturale. La propaganda produttiva può dare risultati veramente concreti solo se il lavoro di club riuscirà a stabilire dei legami indissolubili con il pensiero tecnico e scientifico (Rk 1928, VII-VIII: 4).

La realizzazione del piano quinquennale, come si andava chiarendo, presupponeva un rinnovato approccio nei confronti dello spazio

33

Cf., ad es., gli articoli: *Klub, junsekcija i masovnyj turizm* (Rk 1927, V: 30-35); *Turizm v rabočuju massu!* (Rk 1928, V-VI: 17-22); *Turizm razvivaetsja* (Rk 1928, VII-VIII: 20-24); *Turizm i klub* (Kir 1929, III-IV: 54-60).

34

Cf. *Ekskursionnyj metod v klubnoj rabote* (Rk 1924, VII: 6-11); *Ob ekskursii v zabytye mesta* (Rk 1925, IV-V: 16-18); *Ekskursii-progulki* (Rk 1925, IV-V: 18-20); *Organizacija letnej raboty* (Rk 1926, VI: 3-8); *Ekskursionnaja rabota v klube* (Rk 1926, X: 52).

35

Obščestvo Proletarskogo Turizma.

esterno e, in particolare, della periferia del paese: l'immenso fabbisogno di risorse naturali da destinare all'industria esigeva una nuova ondata di "mobilitazione di massa" nei territori più selvaggi e inospitali, in modo da individuarne le concrete possibilità di sviluppo. Al movimento "centripeto" degli anni della NEP (l'inurbamento e l'acculturazione delle classi rurali, realizzata in gran parte attraverso il lavoro quotidiano dei club) iniziava così ad affiancarsi e contrapporsi una nuova tendenza "centrifuga", che, almeno in apparenza, vedeva per la prima volta nel proletariato urbano un soggetto "attivo".

È indicativo che proprio in questo frangente, fra il '28 e il '29, nel dibattito culturale condotto all'interno del Partito e poi anche sulle riviste *Rabočij klub* e *Klub i revoljucija* compaia, in un'accezione ben diversa da quella corrente e peculiare di quegli anni, la nozione di "turismo di massa" (o turismo proletario)³³. I club non erano certo estranei a forme di mobilità accomunabili al turismo: le escursioni operaie, le passeggiate, le gite e le colonie facevano parte dei programmi estivi dei club già dai tempi della NEP³⁴. Ma, come spiegava G. Nagornyj (Rk 1928, V-VI: 22), si trattava ancora di "turismo da villeggianti" (il riferimento al costume piccoloborghese non era del tutto casuale): raramente le "spedizioni" si spingevano oltre i confini del "già noto"; il più delle volte si svolgevano nella città stessa (musei, fabbriche, istituzioni, etc.) o, in casi meno frequenti, nelle campagne circostanti (del resto, ben poco appetibili per un pubblico composto in gran parte da "sezonniki"). Ora, invece, l'appello rivolto dal Komsomol e dagli altri enti di propaganda ai giovani cittadini sovietici era ad unirsi alle nuove organizzazioni di massa, come l'OPT³⁵, che proponevano itinerari nei nuovi siti di edificazione socialista (Magnitogorsk, Dneprostroj, etc. Kir 1930, VII: 19); il turista era sempre più spesso equiparato a un "lavoratore d'assalto" o, come suggeriva un fascicolo

dell'epoca, a un "geologo esploratore"³⁶: «di fronte al turismo» – annunciava a sua volta *Rabočij klub* – «si apre un nuovo fondamentale compito di scoperta delle risorse naturali e produttive; in tal modo, questo settore "privato" del lavoro culturale potrà essere orientato direttamente ed esclusivamente ai fini della "ricostruzione"» (Rk 1928, V-VI: 22)³⁷. Allo stesso modo, seguendo le direttive del Partito, si raccomandava agli operatori dei club di "volgere lo sguardo ai trasporti":

È necessario mobilitare rapidamente l'attivismo creativo delle masse ai fini della liquidazione delle falle nei trasporti. Avendo focalizzato l'attenzione soprattutto sui grandi nodi ferroviari, occorre creare le condizioni per il successo delle grandi imprese di trasporto locali (i depositi, le officine, le industrie), affinché questi luoghi si trasformino realmente in nuovi centri di vita socio-politica, economia e culturale e diffondano la loro influenza lungo la ferrovia, nelle aree abitate circostanti (Kir 1931, V-VI: 31).

Per quanto sempre più spaziose e organizzate, le reti del club sembrano tutto a un tratto insufficienti a contenere il dinamismo e lo "slancio centrifugo" del piano quinquennale³⁸; per la prima volta, non erano le modalità di lavoro o i risultati estetici, bensì il ruolo sociale e, quindi, l'essenza stessa del club

36
Slogan caratteristici dell'epoca erano "Každ-yj turist - udarnik!" (ogni turista è un lavoratore d'assalto!), "Massovyj turist - massovyj issledovatel' proizvoditel'nyh sil strany!" (Il turista di massa è un esploratore di massa delle forze produttive del paese!), "Molodež', v turisty-razvedčiki!" (Giovani, diventate turisti-esploratori!) (Rk 1927, VI: 24-29). Su questa prima fase di sviluppo del turismo in URSS si vedano anche: Gorsuch, Koenker 2006: 119-140; e i paragrafi *Proletarskij turizm licom k proizvodstvu!* e *Glubže issledovatel'skij zastup v nedra zemli* della monografia *Massovyj turizm v stalinskoj povesednevnosti* (Orlov, Jurčikova 2010: 124-132).

37
Fra le escursioni operaie - fra l'altro, già teorizzate prima della Rivoluzione, nelle Case del Popolo e fra gli industriali più illuminati - e le nuove forme di mobilitazione e di "turismo" di massa a cui si iniziava a guardare con interesse (ma anche con cautela, considerato il bagaglio di associazioni ideologicamente eterodosse che il termine suscitava) c'era inoltre un'altra differenza, che non riguardava le distanze e gli scopi del viaggio ma, come si è accennato, la coscienza stessa dell'individuo: →

→ «Le escursioni sono organizzate e dirette da qualcuno, mentre il turismo si organizza e dirige da sé. Esso dipende completamente dall'iniziativa e dagli interessi delle masse stesse» (Rk 1927, V: 32).

38
È in questi anni che Leonidov, anche sull'onda di queste tendenze, elaborava la sua concezione di "club per un nuovo tipo sociale", destinata però a restare irrealizzata: «Fino ad oggi la parete esterna [del club] era essenzialmente concepita come fonte di luce e isolante termico e fonico. Le condizioni tecniche attuali permettono di non trattarla più come un elemento di separazione dell'UTENTE dalla vita che lo circonda ma come una superficie vetrata trasparente che allarga in quanto tale gli orizzonti degli uomini alla dinamica di ogni attività economica e sociale» (trad. it. in Kopp 1972: 143).

39

L'intervento di N. Krupskaja (1960: 67) all'assemblea, intitolato *Perestrojka klubnoj raboty*, si attestava sulla stessa linea; dopo aver insistito sulle ragioni della crisi dei club, la direttrice del Glavpolitprosvet affermava: «È necessario che il club sia posto in condizione di svolgere un ampio lavoro, di tendere i suoi innumerevoli tentacoli negli angoli più remoti e di trascinare le masse arretrate verso il centro culturale».

operaio ad essere messa in discussione. L'Assemblea pansovietica dei club, convocata a Mosca nell'aprile del 1930, concludeva:

Le masse operaie sperimentano una crescita politica, produttiva e culturale colossale, l'attivismo aumenta e il club... è rimasto in disparte. All'interno della Rivoluzione culturale si è individuato un nuovo metodo di massa: la "visita collettiva", e i club sono rimasti in disparte. Si sviluppano il movimento dei lavoratori d'assalto e le "competizioni sociali-ste", e i club restano in disparte. In ogni angolo si allarga la società civile operaia, e il club operaio, che lavora fra le masse operaie, non riesce a trovare le risorse... Nuovi tempi, nuovi obiettivi, nuovi ritmi, e i club non si sono adeguati (Kir 1930, VI: 12-13)³⁹.

L'inerzia e l'incapacità di rispondere alle sfide del periodo della ricostruzione scaturivano, a detta di molti, dallo sviluppo "spontaneo" dei club, dall'assenza di pianificazione delle strutture e del loro lavoro quotidiano. Una relazione del luglio del 1930 dei dottorandi del VCHUTEIN, istituto che peraltro in quei giorni non navigava in acque migliori, denunciava proprio queste tendenze:

I sindacati, i maggiori impresari dei club, hanno costruito in modo episodico. La mancanza di pianificazione ha condotto alla dispersione delle risorse, all'aumento eccessivo dei costi e dei tempi di realizzazione. Il frazionamento delle risorse ha indotto alla costruzione di club di piccole dimensioni, ha favorito il diletterismo. Tutto ciò ha impedito fortemente l'organizzazione del lavoro culturale dei club nell'ambito degli obiettivi politici ed economici attuali. [...]
L'assenza di un'appropriata direzione metodica da parte dei sindacati, l'incapacità di comprendere che l'edificazione culturale richiede

la stessa pianificazione che contraddistingue tutti gli ambiti della produzione, hanno determinato la situazione generale della costruzione delle strutture per la cultura. La progettazione dei club è in preda all'anarchia. A occuparsene sono organizzazioni e soggetti casuali (Kir 1930, XV-XVI: 63).

Le annate '30 e '31 di *Klub i revoljucija* riflettono in modo eloquente i mutamenti socio-culturali dell'epoca. Paradossalmente, è il club stesso, con il suo *byt* e le sue piccole forme di lavoro artistico, a scomparire a mano a mano dalle pagine della rivista, a loro volta ridotte da oltre 100 a poco più di 40. Sempre maggiore spazio è occupato dalle imprese delle squadre d'assalto nei cantieri del Donbass, degli Urali e del lontano Oriente (Kir 1930, XIX-XX: 36-42; 1931, I: 14-28; VI: 46-47; IX-X: 19-23; XIX-XX: 21-25; XXI-XX: 12-16), dai resoconti delle brigate di collettivizzazione nei villaggi (Kir 1930, V: 9-16; VI: 3-6; VIII: 12-19; XI-XI: 22-28; XV-XVI: 58-62), dalle politiche del Partito sul fronte dell'industrializzazione e della liquidazione dei nemici del popolo (*kulaki*, "opportunisti" di destra e di sinistra, etc.) (Kir 1930, XV-XVI: 36-39; XVII-XVIII: 40-46; 1931, I: 3-13; XVI: 19-25). Soprattutto, è attraverso gli ultimi numeri di *Klub i revoljucija* che si assiste al dibattito interno che precede e accompagna la nascita dei nuovi centri di cultura staliniani, destinati di lì a breve a rimpiazzare i club nella vita quotidiana delle masse popolari: dai grandi "*kombinaty*" dei Parchi di Cultura e Riposo, cui la rivista dedica solo nel '31 sei articoli e un numero monografico (Kir 1931, XVII: 14-25)⁴⁰, ai primi Palazzi (o Case) della Cultura, che anticipavano le tendenze neoclassiche e sorealiste degli anni successivi e che il Sovnarkom indicava come soluzione al problema della frattura fra club, società e territorio⁴¹.

40

Sui Parchi di Cultura e Riposo e, in generale, sulla nuova concezione di cultura e tempo libero nelle città sovietiche degli anni Trenta cf. Shaw (1979); Dobrenko (1998); Kucher (2012).

41

Il decreto *Ob organizacii rajonnyh politiko-prosvetitel'nyh centrov* ("*Domov sockul'tury*"), pubblicato su *Klub i revoljucija* nell'ottobre del '30, affermava: «Con l'organizzazione della Casa della Cultura in un determinato quartiere, tutte le strutture locali attive nel campo dell'educazione politica e culturale (club, izbe di lettura, biblioteche, etc.) devono trasformarsi in suoi dipartimenti» (Kir 1930, XIX-XX: 64).

L'egemonia dell'architettura si realizzerà solo quando essa accorperà tutto ciò a cui ora cerca inutilmente di contrapporsi: la scultura, l'affresco, la poligrafia, la lavorazione del metallo e del legno, la tessitura, le arti decorative. [...] I sindacati e il Consiglio degli affari artistici devono aprire un dibattito sulla questione della costruzione dei club e sulla composizione "sintetica" di questi (Kir 1931, X: 9).

Molte questioni irrisolte attendono i Palazzi della Cultura. Molte capacità di questi come grandi basi del lavoro di club non sono ancora state messe a frutto. Ma le premesse poste nelle Case della Cultura dimostrano chiaramente che l'era dei piccoli club è finita e che prima ci volgiamo verso le grandi strutture territoriali (ed è estremamente auspicabile che al carattere territoriale corrisponda quello produttivo), meglio sarà per lo sviluppo del lavoro di club e più rapidamente saranno realizzati gli obiettivi del lavoro di club dettati dalla contemporaneità (Kir 1930, VI: 22). ♣

FIG. 1 →
Le riviste *Rabočij klub*,
Klub e *Klub i revolucija*





FIG. 2 ←
K. Meľnikov, Klub
Rusakova Sojuza
Kommunal'nikov
(1927-29)

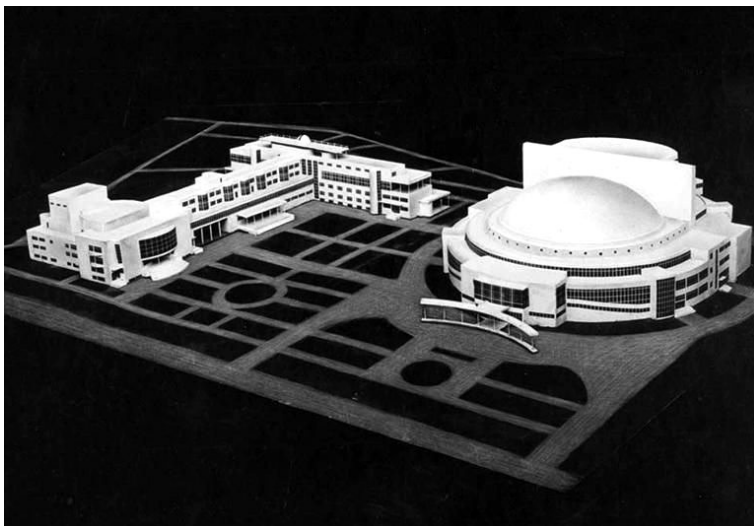


FIG. 3 ←
F.lli Vesnin, Dvorec
kul'tury zavoda
im. Lichačeva (ZIL)
(1930-37)

FIG. 4 →
A. Rodčenko,
Rabočij klub (1925)



FIG. 5 →
A. Martynov, *Skladnaja mebel'* (K 1926, VI: 88)

FIG. 6 →
B. Kustodiev, *plakat* (1924)

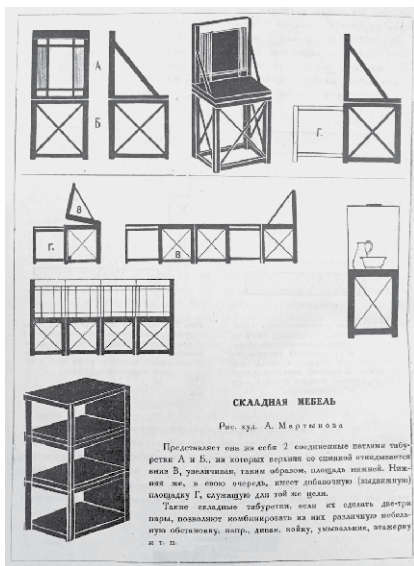




FIG. 7 ◀
M. Čeremnych,
plakat (1925)



FIG. 8 ◀
A. Dejneka, V rajonnom
klube (1927)

FIG. 9 ▶
A. Dejneka,
Smyčka (1926)



FIG. 10 ▶
A. Lavinskij,
Izba-čital'nja (1925)



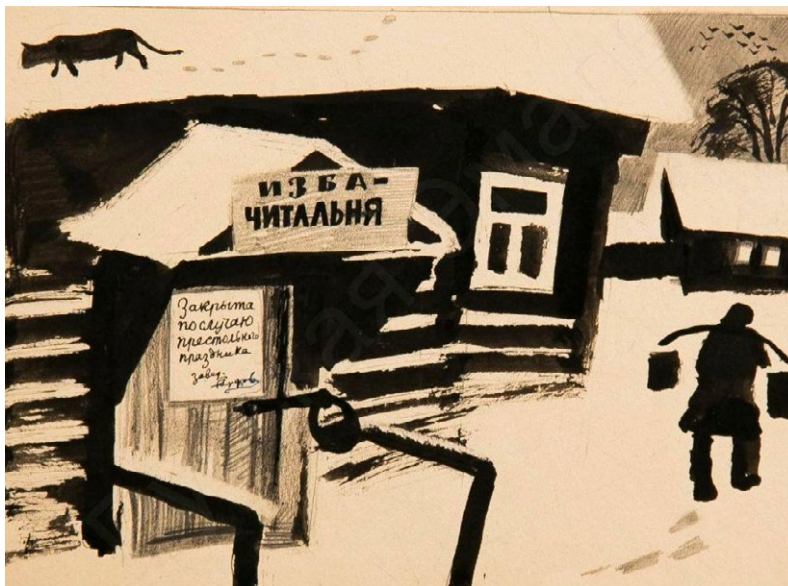


FIG. 11 ←
N. Kuprejanov,
Izba-čital'nja
(metà anni '20)

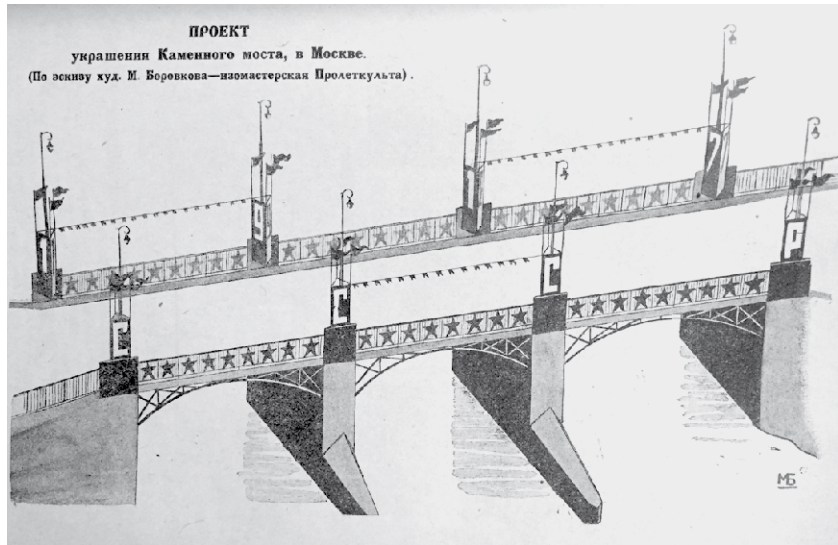


FIG. 12 ←
A. Zajkov, *Progetto
di buffet per la piazzola
estiva del club*
(K 1927, III: 9)

FIG. 13 →
E. Semenova, Stanza
dei pionieri nel club
(K 1927, III: 89)



FIG. 14 →
M. Borovkov, Progetto
per la decorazione del
ponte Kamennyj a Mosca
(Rk 1927, VIII-IX: 74)



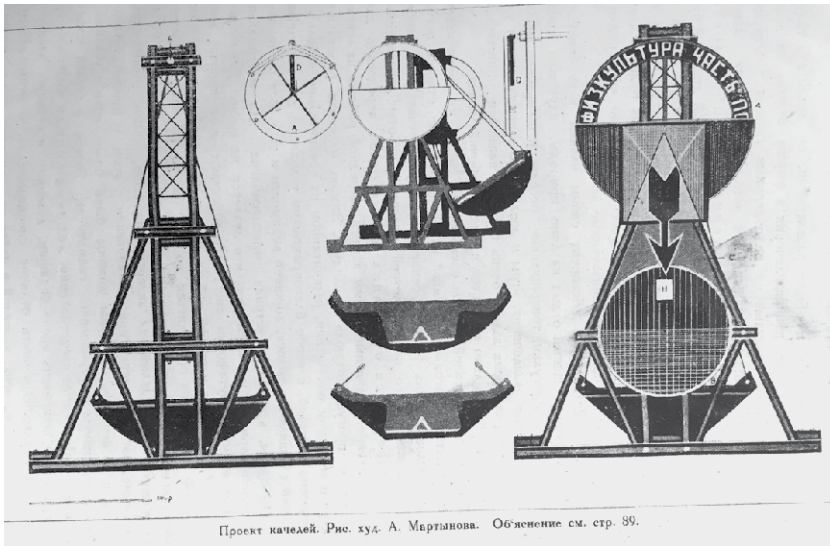


FIG. 15 ←
A. Martynov,
Progetto di altalene
(K 1926, IV: 11)

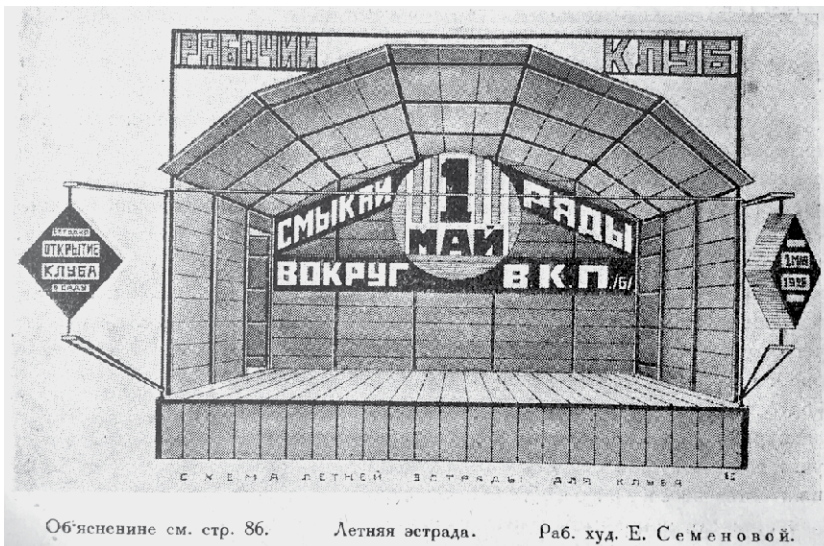


FIG. 16 ←
E. Semenova, Schema
di palcoscenico estivo
per club (K 1926, III: 12)

FIG. 17 →
E. Semenova, *Progetto
di scena itinerante per
club* (K 1926, I: 34)

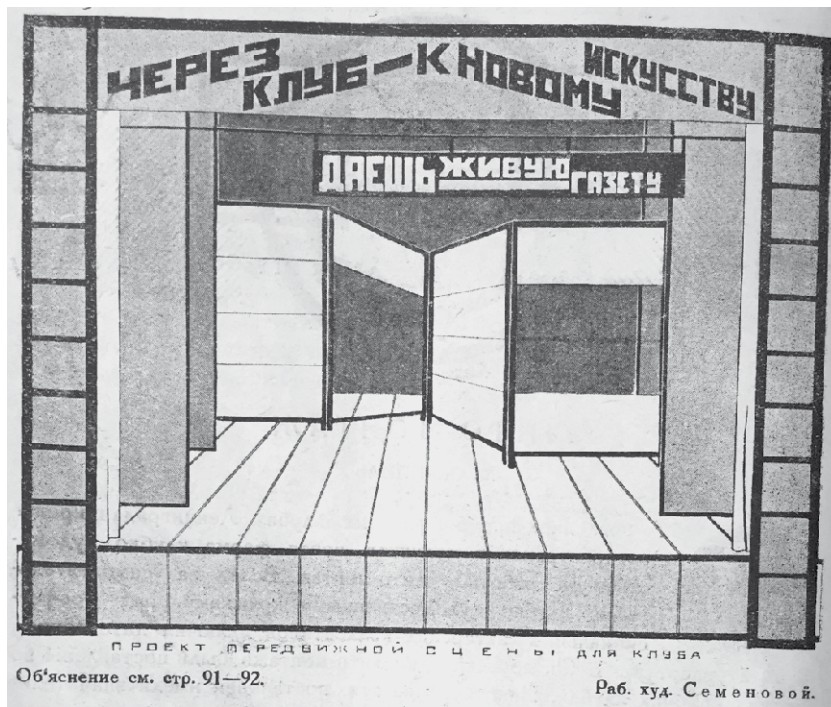


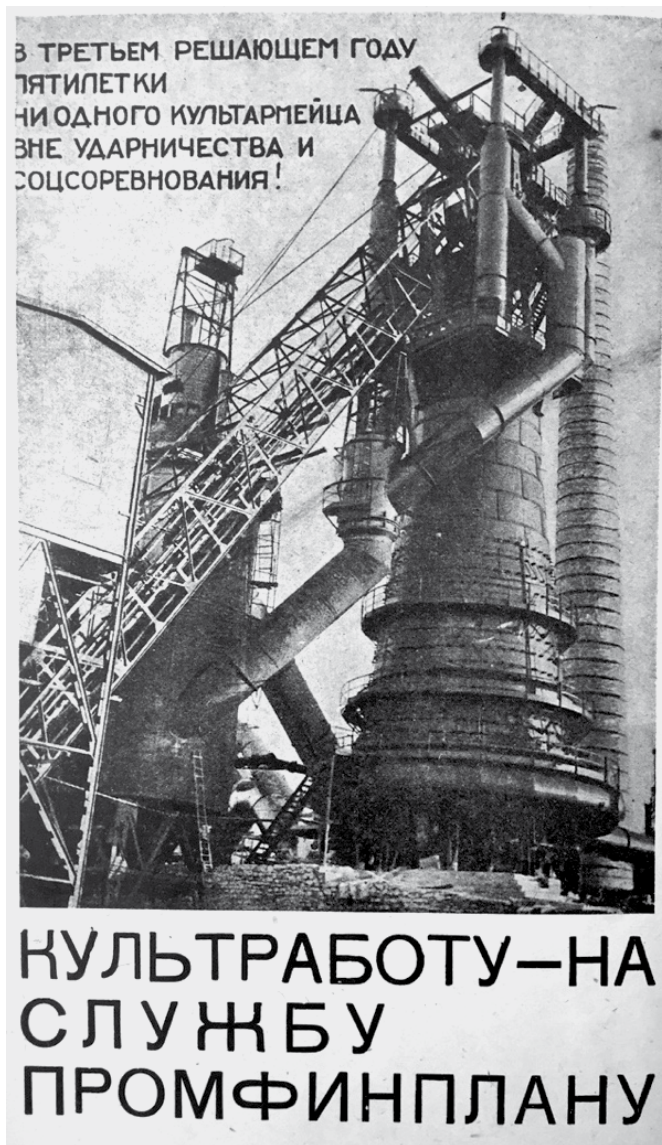


FIG. 18 ←
Esempio di giornale
murale (K 1925, VI: 39)



FIG. 19 ←
Annuncio per
l'abbonamento
alla rivista
(K 1928, III-IV: 124)

FIG. 20 →
Plakat (Kir 1931, I: 1)



Bibliografia

Rabočij klub (Rk), 1924–1928.

Klub (K), 1925–1928.

Klub i revoljucija (Kir), 1929–1931.

AGIENKO, A., POLJAKOV, A., 1927: *Sovetskij Petruška*. Moskva: Rabotnik prosveščeniya.

AVLOV, G., 1930: *Klubnyj samodejatel'nyj teatr. Evoljucija metodov i form*. Moskva: Teakinopečat'.

BABLET, D., 1977–1928: *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*. Lausanne: La Cité-L'Âge d'homme.

BENJAMIN, W., 1983: *Diario moscovita*. Torino: Einaudi.

BYKOV, B., DOMŠLAK, I., KORNFEL'D, JA., KULAGA, V., MAL'GIN, I., OSTROVSKAJA, S., Umanskij, N., 1953: *Arhitektura rabočich klubov i dvorcov kul'tury*. Moskva: Gosizdat.

ČEPKUNOVA, I., 2010: *Kluby postroennye po programme profsojuzov 1927–1930*. Moskva: Gosudarstvennyj muzey architekturny im. A. V. Ščuseva.

CHAN-MAGOMEDOV, S., 2001: *Arhitektura sovetskogo avangarda. Kniga 2. Social'nye problemy*. Moskva: Strojizdat.

CHAZANOVA, V. (ed.), 1984: *Iz istorii sovetskoj architekturny 1926–1932 gg. Dokumenty i materialy. Rabočie kluby i dvorcy kul'tury*. Moskva: Nauka.

CHAZANOVA, V., 1994: *Klubnaja žizn' i arhitektura kluba*. Moskva: Rossijskij institut iskusstvoznaniya.

CHAZANOVA, V., 2009: *I club operai, nuove architetture per la cultura nella città sovietica. Ivan Leonidov 1902–1959*. Ed. A. De Magistris, I. Korob'ina. Milano: Electa. 46–57.

- DIAMENT, CH., BLINKOV, I. (ed.), 1926: *Kluby Moskvy i gubernii*. Moskva: Trud i kniga.
- DI GIULIO, M., 1985: *Teatro spontaneo e rivoluzione. La vicenda e i testi del Samodejatel'nyj teatr*. Firenze: Sansoni.
- DOBRENKO, E., 1998: Sady socrealizma. K kul'turnoj topografii stalinskoj epochi. *Revue Des Études Slaves*, 4. 889–908.
- DOBRENKO, E., 2009: Raešnyj kommunizm: poetika utopičeskogo naturalizma i stalinskaja kolchoznaja poema. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 98. 133–180.
- FERRETTI, M., 1987: Rivoluzione culturale e formazione del consenso nell'Unione Sovietica degli anni Venti: Bucharin e il movimento dei corrispondenti operai e contadini. *Studi storici*, 2. 471–503.
- FILIPPOV, V., 1927: *Puti samodejatel'nogo teatra*. Moskva: Nauka.
- FITZPATRICK, S., 1974: Cultural Revolution in Russia, 1928–1932. *Journal of Contemporary History* IX, 1. 33–52.
- FITZPATRICK, S. (ed.), 1978: *Cultural Revolution in Russia, 1928–1931*. Bloomington-London: Indiana University Press.
- FITZPATRICK, S., RABINOWICH, A., STITES, R. (ed.), 1991: *Russia in the Era of NEP. Explorations in Soviet Society and Culture*. Bloomington-London: Indiana University Press.
- FITZPATRICK, S., 1992: *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*. Ithaca-London: Cornell University Press.
- GORSUCH, A. E., KOENKER, D. P. (ed.), 2006: *Turizm. The Russian and East European Tourist Under Capitalism and Socialism*. New York: Cornell University Press.
- GOURFINKEL, N., 1979: *Teatro russo contemporaneo. Teatri nella Russia sovietica. Linee e fenomeni*. Roma: Bulzoni.
- IKONNIKOV, A., 1995: Mosca. Dialettica centro e periferia. *Zodiac*, 3. 26–45.

- KAMENOV, V. (ed.), 1932: *10 rabočich klubov Moskvy*. Moskva: OGIZ IZOGIZ.
- KELLY, C., 1990: *Petrushka, The Russian Carnival Puppet Theatre*. New York: Cambridge University Press.
- KERŽENCEV, P., 1979: *Il teatro creativo. Il teatro proletario negli anni '20 in Russia*. Roma-Bulzoni.
- KOPP, A., 1967: *Ville et révolution. architecture et urbanisme soviétiques des années vingt*. Paris: Éditions anthropos. Trad. it. id., 1972: *Città e Rivoluzione. Architettura e urbanistica sovietiche degli anni Venti*. Milano: Feltrinelli.
- KRUPSKAJA, N., 1960: *Pedagogičeskie sočinenija. T. 8. Bibliotečnoe delo; izby-čital'ni; klubnye učreždenija; muzei*. Moskva: Izd-vo Akademii Pedagogičeskich nauk.
- KUCHER, K., 2012: *Park Gor'kogo. Kul'tura dosuga v stalinskiju epochu. 1928-1941*. Moskva: ROSSPEN.
- KUSTOVA, E., 2015: *Sovetskij prazdnik 1920-ich godov v poiskach mass i zrelišč. Neprikosnovennyj zapas': debaty o politike i kul'ture*, 3. 57-77.
- LEVMAN, S., (ed.), 1927: *Krasnyj ugolok*. Moskva: Knigoizdatel'stvo VCSPS.
- LIPINSKAJA, V. (ed.), 2016: *Tradicionnaja kul'tura ruskogo naroda v period 1920-ch-1930-ch godov. Trasformacii i razvitie*. Moskva: INDRIK.
- LUCHMANOV, N., 1930: *Architektura kluba*. Moskva: Teakinopečat'.
- LUNAČARSKIJ, A., 1975: *La cultura nelle città socialiste. Rassegna sovietica*, 4. 6-14.
- MAGAROTTO, L. (ed.), 1976: *L'avanguardia dopo la rivoluzione*. Bologna: Savelli.
- MAJAKOVSKIJ, V.: 1958: *Opere*. Ed. I. Ambrogio. Roma: Editori Riuniti.

- MERIGGI, M., 1999: Architettura per una campagna urbanizzata: Mosca tra NEP e Primo Piano Quinquennale. *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*. Ed. M. Fosso, M. Meriggi. Milano: SKIRA. 97-111.
- ORLOV, I., JURČIKOVA, E., 2010: *Massovyj turizm v stalinskoj povsednevnosti*. Moskva: Rossijskaja političeskaja enciklopedija.
- PAPERNYJ, V., 1996: *Kul'tura 2*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- PIRETTO, G.P., 2000: Dal "carnevale" bolscevico al "teatro" staliniano: spettacolarizzazione della vita. *Europa Orientalis*, 2. 325-339.
- PIRETTO, G.P., 2017: La propaganda visuale dell'ateismo nell'Unione Sovietica dei primi due decenni. *Lo sguardo - Rivista di filosofia*, 25. 159-181.
- PLAGGENBORG, S., 2000: *Revoljucija i kul'tura. Kul'turnye orientiry v period meždu Oktjabr'jaskoj revoljuciej i epochi stalinizma*. Sankt-Peterburg: Neva.
- PLETNEV, V., 1923: *Rabočij klub. Principy i metody raboty*. Moskva: Vserossijskij Proletkul't.
- QUILICI, V., 1969: *L'architettura del costruttivismo*. Bari: Laterza.
- ROCCUCCI, A., 2011: *Stalin e il patriarca. Chiesa ortodossa e potere sovietico. 1917-1958*. Torino: Einaudi.
- SCHMIDT, D., 1999: Dalla casa del popolo alla "scuola del comunismo". Lo sviluppo dei club operai sovietici. *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*. Ed. M. Fosso, M. Meriggi. Milano: SKIRA. 77-83.
- SEMENOV, N. (ed.), 1926: *Derevenskij Petruška*. Moskva: Doloj Negramotnost'.

- SHAW, D.J.B., 1979: Recreation and the Soviet City. *The Socialist City. Spatial Structure and Urban Policy*. Ed. R. A. French. Toronto: John Wiley & Sons. 119–143.
- SOBOLEV, P., 1929: Novye zadači v izučenii fol'klora. *Revoljucija i kul'tura*, 1. 40–47.
- SOBOLEV, P., 1930: Obraz fabrično-zavodskogo rabočego v pesennom fol'klora XIX v. *Literatura i marksizm*, 2. 74–94.
- SOKOLOV, JU., 1925: Pesni fabriki i derevni. *Vestnik prosveščeniija*, 4. 109–124.
- SOKOLOV, JU., 1926: Rabota po russkomu fol'kloru za revoljucionnyj period. *Etnografija*, 1–2. 153–178.
- SPENDEL, G., 1999: *La Mosca degli anni Venti. Sogni e utopie di una generazione*. Roma: Editori Riuniti.
- STEPANOV, V., 1926: *Derevenskij krasnyj Petruška*. Moskva: Doloj Negramotnost'.
- STRATEN, V., 1927: Tvorčestvo gorodskoj ulicy. *Chudožestvennyj fol'klor*, 2–3. 144–164.
- TEIGE, K., 1982: *Arte e ideologia. 1922–1933*. Torino: Einaudi.
- TOKAREV, A., 2016–2018: *Architektura Juga Rossii epochi avangarda*. 2 voll. Rostov-na-Donu: Akad. archit. i iskusstv JUFU.
- TOLSTOY, V., BIBIKOVA, I., COOKE, C. (ed.), 1990: *Street Art of the Revolution. Festivals and Celebrations in Russia 1918–33*. London: Thames and Hudson Ltd.
- TROCKIJ, L., 1977: *Rivoluzione e vita quotidiana. "Pubblico" e "privato" nell'esperienza sovietica dei primi anni dopo la rivoluzione*. Roma: Savelli.
- TUMARKIN, N., 1983: *Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

- YOUNG, G., 1997: *Power and the Sacred in Revolutionary Russia. Religious Activists in the Village*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- ZALAMBANI, M., 1998: *L'arte nella produzione. Avanguardia e rivoluzione nella Russia degli anni Venti*. Ravenna: Angelo Longo Editore.
- ZEL' CER, V., 1928: U istokov fabričnoj poezii. *Literatura i markizm*, 5. 107-114.

Summary

In the vast panorama of Soviet literary and artistic journals of the 1920s, *Rabochii klub*, *Klub* and *Klub i revolyutsiya* stand out in one particular aspect: their deliberately amateurish and workshop-style approach; they do not feature illustrious exponents of art or heavy-duty militant critics; however, these journals, witnesses of the immense efforts to acculturate the masses undertaken by Proletkult, Glavpolitprosvet and Komsomol in the twenties, for this precise reason offer the modern reader a unique – and largely undiscovered – “bottom-up” perspective of many of the aesthetic trends that developed in the first post-revolutionary decade: architectural and graphic constructivism, which found in the workers’ clubs a major outlet of expression; the debate on culture and on proletarian art; the processes of folklorization and democratization of culture; the search for new forms of expression suitable for representing the *byt* revolution. These journals help to throw light on an aspect that has remained largely unexplored by critics: the relationship between “elitist” production and mass reception, in other words, the ways in which aesthetic research, entering into correlation (and sometimes into conflict) with the political and ideological superstructures of the time, influenced the everyday life of Soviet citizens.

This research, presented at the symposium “A Radiant Future? The Impact of the October Revolution on the Human Sciences” (Sapienza – University of Rome, November 6th-7th-8th, 2017), is divided into five sections, each dealing with a different historical or thematic area: the first (“Form and content”) describes the contribution of the journals to the design of the clubs; in the second (“City and country”) and third (“Old and new *byt*”) sections we analyse how the clubs operated in the towns and villages during the NEP; the fourth (“Large and small forms”)

section looks at the forms of expression that developed within the clubs; and the fifth and final (“Art and production”) section explores the social and cultural changes that determined the clubs’ activities after the launch of the first five-year plan.

Emilio Mari

Emilio Mari received his PhD in Literary, Linguistic and Comparative Studies from the University of Naples “L’Orientale”. In 2012, he earned a Master’s degree in Theatre and Performance Studies at “Sapienza” University of Rome, and, in 2013, a second Master’s degree in Slavonic Studies at the same university. Since 2017 he has been teaching Russian Translation at the Tuscia University and Russian Culture at the University of International Studies of Rome. He is an editorial board member of a number of book series and has participated, both as an organizer and as a speaker, in international and national conferences. His areas of research include Russian popular culture, folklore and mass culture; Russian modernist poetry and theatre; the semiotics of space; relations between literature, architecture and landscape; Soviet peasant literature; the Cultural Revolution of the 1920s.

Emilio Mari si è formato presso l’Università “Sapienza” di Roma, dove ha conseguito nel 2012 la Laurea Magistrale in Storia del Teatro e nel 2013 un secondo titolo magistrale in Lingua e Letteratura russa. Dottore di ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Comparati all’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, dal 2017 insegna Lingua e Traduzione russa all’Università degli Studi della Tuscia e Cultura russa all’Università degli Studi Internazionali di Roma. È membro del comitato editoriale di diverse collane e ha partecipato

come organizzatore e relatore a convegni nazionali e internazionali. Le sue aree di ricerca includono la cultura popolare, il folklore e la cultura di massa dei secoli XIX-XX; la poesia e il teatro del modernismo russo; la semiotica dello spazio; i rapporti fra letteratura, paesaggio e immaginario architettonico-urbanistico; la letteratura contadina; la Rivoluzione culturale nell'URSS degli anni Venti.

Varia



***Message: Чусовая* Алексея
Иванова — гибридное
сообщение времен
реставрации эпохи
постистории**

Message: Chusovaya River
by Alexei Ivanov: a Hybrid
Message of the Restoration
Period in the Era of Post-history

Статья посвящена проблеме отношений между художественным осмыслением действительности (фикция) и документальной прозой (нон-фикшн) в рамках творчества современного русского прозаика Алексея Иванова. На примере его публицистической монографии об уральской реке Чусовой (2007) мы намерены показать, как гибридизация дискурсивного осмысления современной и исторической действительности, уже отмеченная другими исследователями как характерная черта его романов, проявляется в его публицистике и как при этом используются традиционные, «научные» дискурсы географии и историографии.

АЛЕКСЕЙ ИВАНОВ, УРАЛЬСКИЙ
ТЕКСТ, НАУЧНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ
ГИБРИДЫ, НОН-ФИКШН

The article focuses on the problem of the relationship between artistic representation of reality (fiction) and documentary prose (non-fiction) in the work of the modern Russian prose writer Alexei Ivanov. Using the example of his book on the Ural's Chusovaya River (2007), we intend to show how the hybridization of discursive interpretation of contemporary and historical reality, already noted by other researchers as a characteristic feature of his novels, manifests itself in his documentary prose, and how traditional, "scientific" discourses of geography and historiography are used in new, hybrid form.

ALEXEY IVANOV, URAL TEXT,
SCIENTIFIC AND ART
HYBRIDS, NON-FICTION

В статье мы намерены рассмотреть один из случаев современного изменения границ между художественным осмыслением действительности (фикция) и документальной прозой (нон-фикшн). Достаточно распространенное явление стереоскопического дискурсивного осмысления исторической и современной действительности в художественных и публицистических жанрах, конечно, не является особенностью дискурсивной ситуации современности, но явное подчеркивание параллельности двух авторских обработок одной темы у разных популярных современных писателей (наряду с А. Ивановым примерно та же схема применяется и в «историографии» Б. Акунина) делает постановку вопроса об особенностях подобных современных жанровых гибридов и их значении в современной культуре, на наш взгляд, обоснованной и заслуживающей внимания. В рамках общей схемы ивановского параллельного дискурсивного осмысления исторического прошлого Урала пара обсуждаемых нами произведений — путеводитель *Message: Чусовая* (2007) и роман *Золото бунта, или Вниз по реке теснин* (2007) — вызывает особый интерес, так как в этом случае публицистическая (или нон-фикшн) часть дискурсивной пары, с точки зрения жанровой гибридации, намного интересней литературной («романной») части.

Творчество Алексея Иванова за последние два десятилетия вызывает большой читательский интерес, о нем уважительно и порой с недоумением отзываются критики, как главным современным представителем уральского текста русской культуры им давно интересуются литературоведы. Вопросы художественной словесной

репрезентации реального и символического (знакового, семиотического) пространства Урала и Приуралья, традиционно обсуждаемые в русской семиотике (см. Абашев 2000), в последнее время ставятся в рамках исследований геоэтики (Абашев 2012: 57–72).¹ Наряду с вопросами о принципах трансформации реального географического и семиотического пространства в его литературных репрезентациях все чаще также обсуждаются и вопросы о влиянии этих произведений искусства на реальную и символическую географию региона (вплоть до анализа прагматического влияния литературного творчества на экономическую обстановку — см. Абашев, Фирсова 2013). А. Иванов пишет о реальном географическом пространстве и об истории, наполняющей это пространство смыслами и сформировавшей тем самым пласт пространственно-временных отношений, выходящий за рамки традиционных представлений об отношениях истории и географии. В исконном смысле слова этот новый тип дискурсивного осмысления и есть география, но, чтобы отличить это понимание от географии как фундаментальной науки и указать на его современную и в то же время архаическую природу, может быть, здесь целесообразно применение неологизма *гео-графия* или архаизма *землепись*). Творчество А. Иванова во многом читается как своеобразная демонстрация тех принципов, о которых рассуждает современное литературоведение. Так называемый пространственный поворот, обозначающий сдвиг фокуса гуманитарных наук с времени на пространство, в литературоведении является не простой субституцией ранее доминантной исторической перспективы новыми методами пространственного анализа, а скорее, уточнением и усложнением представлений о пространственной и исторической контекстуализации любого дискурсивного маркирования реального или

1
 Попадаются и работы, в которых на самом деле очень трудно понять, в чем суть этого «актуального в настоящее время направления в литературоведении» (Иванова, Сафонова: 184) и почему несколько довольно тривиальных замечаний о пространственных характеристиках художественного текста является исследованием в области геоэтики.

воображаемого пространства. Современное литературоведение «читает историю литературы через пространство, в котором разнородные антропогенные факторы данной среды переплетаются с природными условиями и процессами: пространство поэтому историчное, а история — пространственная» (Juvan 2013: 15). Помимо осознания «пространственности» истории и историчности пространства именно в литературоведении, в котором давно возник интерес к онтологическому статусу воображаемых пространств, началась обсуждаться проблема взаимоотношений пространственно-временных координат художественной прозы не только с точки зрения трансформаций реального пространства и времени в художественном образе, но и в связи с влиянием художественных (и остальных дискурсивных) трансформаций пространств и времен на общую (т. е. не литературную, нон-фикшн) концептуализацию пространства-времени.

ИСТОРИЯ И ГЕОГРАФИЯ

В качестве одного из аспектов пространственного поворота в гуманитарных науках, часто упоминается интерес к географии как к науке, объединяющей принципы гуманитарных и естественных наук. Используя методы дисциплины, давно изучающей как явления физического мира, так и «разнородные антропогенные факторы», влияющие на мир и оставляющие свой след в пространстве, гуманитарные науки старались преодолеть субъективность и дискурсивную условность разных форм историографии, на которые раньше опиралось гуманитарное сознание, и найти более прочные рамки для контекстуализации своих наблюдений. Но то, что началось как попытка деисторизации гуманитарных наук,

обернулось своеобразной «историзацией» географии, во всяком случае той ее части, которая включается в орбиту гуманитарного осмысления пространства. Гуманитарные науки постепенно осознавали свою зависимость от языка как общей модели постижения действительности и от нарратива как основного способа оформления гуманитарных знаний в некое условное целое. В двадцатом веке в этом процессе немаловажную роль сыграло литературоведение, но, наверное, самый болезненный и сложный путь проделала историческая наука, в конечном итоге признав границы своей дискурсивной природы. Можно сказать, что история в этом процессе постепенно осознает себя историографией,² и даже несмотря на то, что историки до сих пор спорят о том, ограничивает ли историка простой факт, что познание в любом случае обусловлено его языковым оформлением или полное научное познание прошлого невозможно из-за объективных ограничений в доступности доказательств (коротко о полемике между «постмодернистами» и «традиционалистами» см. Mulalić: 53–54), все они согласны, что любая попытка научного описания в принципе уже не может претендовать на роль полного, объективного и неоспоримого изложения прошлого, и всегда остается ее вариантным отображением – т. е. *графией*.

В отличие от истории, география как наука номинально все время оставалась *графией*, но и в этом случае рефлексия процесса описания именно как описания (т.е. изображения чего-либо кем-либо на некоем языке моделирования) долгое время оставалась неосознанной, так как в западной научной традиции с ее истоками в Греции понятие *графия* прочно связывалось только с одним из значений греческого слова, исконно обозначающего как графическое, так и словесное изображение (*depiction*)

2

В классической работе начала 1990-х Дж. Дженкинс говорит о необходимости отличать в сфере исторического сознания прошлое от историографии. Несмотря на то, что во множестве языков (в том числе и в английском и русском) историки традиционно обозначают предмет своей науки и саму науку одним словом, Дж. Дженкинс предлагает «хорошую практику» обозначения деятельности историка и результатов его труда термином «историография» (Jenkins: 7).

действительности (см. Purves: 109). География жила идеей реально-го объективно существующего статического пространства, языки моделирования которого непосредственно вытекают из объекта изображения. Здесь отсутствует проблема субъекта описания и выбора языка моделирования, и поэтому «графия» в географии может быть истинной или ложной (т. е. изображающей реальное или выдуманное пространство), в разной мере соответствующей реальному пространству вследствие объективных ограничений (здесь в качестве примера можно привести постепенное усовершенствование картографии как способа двумерного изображения трехмерной поверхности) и очень разнообразной в зависимости от выбора предмета описания, но способ изображения традиционно воспринимается как нечто обусловленное выбранным объектом и самим пространством. Согласно Ю.Г. Тютюннику, который попытался определить философские основы географии как фундаментальной науки, специфическим предметом изучения географии «с помощью метода *графейн* [является] *locus*. География является наукой о бесконечности локализации» (Тютюнник: 55). Чтобы объединить бесконечный процесс локализации в цельное представление о пространстве, географии понадобилось второе представление – идея ландшафта (которая в свою очередь корнями также уходит в греческую традицию – см. ук. соч. 71–84), и эти два основных принципа определяют принципиально иную траекторию развития географии по отношению к истории. Хотя они развивались из одного корня, впоследствии они разошлись как в своем отношении ко времени (однаправленность исторического времени – вечность как временной контекст географии), так и относительно основного модуса *графии* (нарратив истории – карта/схема географии), но гибридная природа исторического

сознания, объединяющая прошлое и способы его дискурсивного осмысления, видимо, характерна и для самой географии. Ю.Г. Тютюнник в своей работе указывает на двойственность географического подхода к миру, на исконное напряжение между физико-математическим (в его определении это «дискурс») и художественным способом осмысления пространства (постижение «образами»). Эта двойственность характерна и для карты как своеобразного «дома бытия» географии, отражающего «специфику пути географического метода между Сциллой дискурса и Харибдой образа» (173). Видимо, единственной причиной, почему именно географии выпала роль спасительницы гуманитарных наук в эпоху кризиса вызванного лингвистическим поворотом, является мнимая независимость природы ее *графики* от специфики языкового постижения действительности: научный язык естествознания (т.е. то, что Ю.Г. Тютюнник обозначает понятием *дискурс*), наряду с не-языковой (в современных представлениях *графической*) образностью, казался той альтернативой, куда можно уйти от жанровой обусловленности любой формы гуманитарного познания. Но включение географии в поле зрения гуманитарных наук, только что прошедших длинный и бурный период рефлексии своей собственной дискурсивной обусловленности, конечно, не могло произойти при полной амнезии только что пройденного пути. Пространство – как до того история – в рамках этого сознания становится не объективной данностью, подлежащей описанию, а скорее, сложным многомерным контекстом, в котором пространство-время одновременно выступает как объект описания и как действительность, возникающая в результате бесчисленного множества попыток ее дискурсивного осмысления.

3

М. Юван как литературно-философские гибриды анализирует романтическую метапозитику, развитие жанра эссе, постмодернистскую метапрозу, а также литературизацию философии от Ницше до постмодернистской теории как Теории с прописной буквы (всепоглощающего трансдисциплинарного гуманитарного дискурса о всепоглощающем дискурсе; подр. см. Juvan 2017: 19–43).

СТЕРЕОСКОПИЯ И ГИБРИДЫ

Проблема гибридных дискурсивных форм является одной из важных тем литературоведения второй половины прошлого века. Идея М. Бахтина о том, что развитие современной прозы можно соотнести с процессами гибридизации разных языковых и жанровых традиций, оказала сильное влияние на современную теорию дискурса. Интерес к гибридным формам и постепенное стирание границ между художественной литературой и ее теоретическим осмыслением привели к ситуации, в которой довольно большую часть классического литературного наследия со времен раннего романтизма можно воспринимать как проявление гибридизации собственно литературного и теоретического (философского) способа постижения истин[ы]. В интересной монографии Марко Ювана литературный (художественный, образный, сингулярный...) и философский (теоретический, понятийный, универсальный...) способы познания согласно эстетике Алена Бадью принимаются как два равноправных, вариантных модуса дискурсивного усвоения истины или, скорее, разных истин, и эти два разных вида познания образовали за последние два столетия множество интересных гибридных форм, многие из которых являются важнейшими формами культуры и определяющими факторами ее развития.³ Именно литературно-философские гибриды сыграли решающую роль в процессах постепенного осознания дискурсивной обусловленности традиционного гуманитарного сознания, что в первую очередь относится к истории (т. е. историографии) как его универсальной основе. Основное преимущество гибридных форм дискурсивного осмысления заключается в сдвиге взгляда: смена оптики использованного дискурсивного аппарата позволяет увидеть объект

описания с разных ракурсов. Текст-гибрид в этом смысле всегда стерео- или даже мультископическое (вос)произведение, осознающее тот факт, что принципиально разные языки описания дают разные представления о познаваемом. Итоги осмысления стерео- или даже мультископической природы познания в гибридах, конечно, могут быть разными. В одном из крайних вариантов спор об истинности двух видов дискурсивного осмысления действительности решается в пользу одного из них, что приводит к подчинению несовершенного (неточного, обманчивого, ложного ...) модуса описания более совершенному (в качестве примера приведем лишь отношение между поэзией и философией в период романтизма). Второй крайний вариант – это подчеркивание относительности любого модуса описания, получившее наиболее полное выражение в постмодернистской интерпретации лозунга «все позволено». Но между этими двумя крайностями существует и множество куда более интересных смежных вариантов, и в некоторых из них гибридная природа текста не имеет функции обнажения эпистемологической обусловленности познания, а используется с прямо противоположной целью — т. е. с целью утверждения истинности описываемого предмета. Ивановские литературно-публицистические гибриды, на наш взгляд, следует отнести именно к последним, и мы попытаемся это продемонстрировать на примере его «путеводителя» по реке Чусовой.

**НЕ-ОБЫЧНЫЙ ПУТЕВОДИТЕЛЬ РАЗМЕРОМ
НЕ С ЛАДОНЬ И ТОЛЩИНОЙ НЕ В ПАЛЕЦ**

Книга *Message: Чусовая* связана с историческим романом *Золото бунта*, они вышли одновременно и построены около единого

тематического стержня легендарной уральской реки, и в этой стереоскопической паре роман — путеводитель обе части являются своеобразными литературно-псевдонаучными гибридами. Нами будет рассмотрена преимущественно публицистическая (условно говоря — научная) часть пары — путеводитель *Message: Чусовая*, и будут выделены его «литературные» характеристики, но предварительно стоит отметить, что и сама форма исторической фикции как основа романной части стереоскопической пары со времен осознания дискурсивной обусловленности истории как науки уже не воспринимается как художественный образ реальных или потенциально возможных исторических героев в конкретном историческом контексте (т.е. как имагинативный художественный, образный, сингулярный... способ постижения сути данного исторического периода). Онтологический статус исторической фикции и нон-фикшн историографии больше не является четко предопределенным, историческая имагинация становится частью инструментария исторической науки (об одном частном примере в британской историографии см. Mulalić) и исторический роман вполне вправе претендовать на роль одной из разновидностей «научного» осмысления истории. Частично или полностью воображаемая история становится неотъемлемой частью историографии как сложной системы коллективной организации сведений о прошлом, литературные факторы (в случае конкретного романа легко опознаваемые приемы мифологизации и жанров массовой культуры) здесь фигурируют наравне с классическими критериями историографии (воспроизведение документальных сведений, проверка исторических фактов...). Если ни один из двух способов постижения прошлого уже не может быть объявлен единственно верным, тогда (как одна из возможных альтернатив бесконечной

рефлексии их дискурсивной обусловленности) возникает принятие двойной перспективы, создающей полноту представления о прошлом.

Примерно такой же принцип соединения разных типов традиционного научного дискурса географии и историографии с художественными, литературными моделями осмысления объекта описания мы наблюдаем и в путеводителе *Message: Чусовая*. Книга внешне по всем параметрам полностью принадлежит к сфере нон-фикшн, в авторском предисловии мы даже встречаем аргументацию о релевантности объекта описания (река Чусовая как «носитель информации», как феномен «горнозаводской цивилизации»), здесь же мы находим и жанровую и/или методологическую характеристику текста. По словам автора, его книга не тоненький, выпущенный в Свердловске советский путеводитель «размером с ладонь и толщиной в палец» или авторское эссе о впечатлениях с чудесного речного маршрута, а попытка «комплексного описания феномена Чусовой» в рамках географического, исторического и социологического феномена горнозаводской цивилизации, которому автор несколько лет спустя посвятил отдельную книжку (см. Иванов 2014). «Не-обычный путеводитель» в введении представлен как попытка объективного («научного») географического и исторического описания самой значительной из уральских рек, но уже с самого начала Чусовая в тексте становится своеобразным героем самых разных жанров, в том числе и тоненького советского путеводителя и эссе-травелога.

В разных частях книги автор сознательно или неосознанно опирается и отчасти полемизирует с отдельными типами дискурсивного осмысления реки. Река первой части — это речной путь современного туристического маршрута, растянутый на все

4 В последних случаях примечателен часто полемический тон: нередко автор указывает на ошибки и непоследовательности в идентификации отдельных явлений и в топонимике (ошибочные названия отдельных бойцов, связывание преданий с неправильно указанной местностью...), видимо, стараясь окончательно разрешить все возможные дилеммы потенциального читателя — речного туриста.

5 «На 46-м км излучину Чусовой по левому берегу охватывает гряда утёсов бойца Винокуренный. По преданию, здесь находилась винокуренная изба — пункт производства самогона. Винокуренный почему-то очень полюбился екатеринбургским художникам. Он изображён на картине С. Тарасовой Винокуренный камень. Пасмурный день (1977 год) и А. Золотухина Камень Винокуренный (2003 год)» (Иванов 2007: 28).

протяжение реки от истока до устья. Географические сведения здесь в основном ограничиваются описанием того, что можно увидеть, путешествуя по течению реки, но наряду с основной информацией об отдельных достопримечательностях маршрута (в первую очередь о знаменитых камнях — *бойцах*), читатель встречает и великолепные авторские описания (своеобразные *словесные фотографии*) отдельных видов, выполненные в лучших традициях эссе-травелога, а также короткие исторические сведения, предания, связанные с разными этапами маршрута, и указания на художественные и научно-популярные тексты, в которых можно найти описания местности или географические и исторические данные о ней.⁴ По своей структуре первая часть книги — путеводитель по туристическому речному маршруту, большинство расширений можно отнести к дополнительной этнографической и исторической (краеведческой) информации, часто встречаемой в произведениях этого типа, некоторое ослабление жанровых рамок мы наблюдаем только в живописных словесных изображениях местных видов, но и их, в принципе, можно отнести к отсутствующим в книге фотоматериалам, также характерным для жанра путеводителя. Труднее объяснить сам факт этого медиального сдвига (фотография → слово). Дело, вероятно, не в чисто технических причинах (в качестве приложения, например, в книгу включены карты), а в ощутимой дискурсивной обусловленности словесного изображения, которая иногда подчеркивается и другими медиальными параллелями. В описании бойца Винокуренный словесное изображение внешнего вида, например, заменяет отсылка к двум картинам местных художников,⁵ и смысл такой отсылки отнюдь не в наглядном представлении внешнего вида (вряд ли автор мог рассчитывать

на то, что большинство его читателей знает эти картины). Эти отсылки — наряду с множеством других указаний на предания, легенды и книги — подчеркивают культурную, дискурсивную обусловленность любого, в том числе и туристического, описания любой местности.

Вторая часть книги под заглавием *Такая — одна* в свою очередь тоже является своеобразной контаминацией литературного (художественного) и географического (научного) описания. Объект изображения здесь, в первую очередь, характеризует оригинальность, неповторимость, незаурядность... Чусовая этой части — это героиня классической литературы: загадочная, обворожительная и, прежде всего, единственная, но для создания этого образа использованы разные, хоть и вполне традиционные «языки» (жанры, дискурсы, дисциплины...) географии: читатель здесь найдет гидрографию (единственная река, которая распространяется по обеим сторонам Уральского хребта), геологию (теснины Чусовой как окно в геологическое прошлое и редкая карстовая геология местности), климатологию и гидрологию (в главах *Мороз и солнце* и *От ледохода до ледостава*) и даже биогеографию (в главах о чудесных лесах и о — к сожалению, во многом *былом* — разнообразии и богатстве животного мира реки и ее берегов), но суммарный эффект этого научного стереоскопического описания далек от сухого научного объективизма. Довольно прочесть заглавия отдельных глав, чтобы убедиться — структурно здесь доминирует художественная модель осмысления героини произведения.

Если первые две части книги в основном связаны с географией, то начиная с третьей части, пространственный и в ландшафте четко отмеченный объект изучения теряет свою конкретность. Река современного Урала, потенциальный туристический маршрут,

пролегающий в пространстве, здесь уступает место иной героине — реке, текущей во времени. Если раньше исторические сведения в текст включались для дополнения представлений о современности, с третьей части книги река теряет четкую географическую направленность с востока на запад и как ось исторического смысла региона течет в глубь истории в двух разных направлениях (как своеобразный исторический маятник): со времен неандертальцев и кроманьонцев история на Чусовой течет с нашествием каждого нового народа, то из Сибири на запад, то в обратном направлении, и если смотреть глубоко в прошлое — это уже не история отдельных народов, в разные времена пришедших и осевших на берегах этой единственной реки, а бесконечные «круги кочевья» уходящие вглубь истории.

Чусовая последних пяти частей книги — это река времени: в третьей части (*Чусои, река священная*) она течет в далекое доисторическое прошлое региона, в четвертой (*Подданные белого царя*) — с запада на восток, постепенно становясь частью истории в современном представлении (частью *ойкумены* в представлениях ее будущего исторического осмысления), в пятой (*Горные заводы*) она способствует формированию культурно-исторической специфики региона, чтобы затем в шестой (*Железные караваны*) стать артерией, соединяющей «горнозаводскую цивилизацию» с остальным цивилизованным миром. Географический вектор исторического осмысления здесь снова меняется, Чусовая железных караванов снова течет с востока на запад, но это уже не разовое включение пространства в историю, а сводообразное циклическое общение востока с западом, когда река раз в год, во время половодья, дает возможность поставки продукции на запад. Чусовая времен железных караванов уже не просто явление ландшафта или речной путь вниз по течению, это феномен

горнозаводской цивилизации, объединяющий географию региона со сложной системой плотин и заводских прудов — т. е. с технологией.⁶ Объединив природу и цивилизацию, она становится идеальным воплощением идеи региона, поэтому в книге последняя глава, посвященная истории реки и охватывающая период от конца XIX в. по сей день, читается как своеобразный постскриптум (см. заглавие этой части — *Чья ты теперь, река теснин*). Река времен индустриального и постиндустриального общества теряет свою роль души и крови горнозаводской цивилизации, и вся последующая история региона — железные дороги, гражданская война, лесосплав, советские лагеря и т.д. — в книге представлена как разного рода насилие над истинной природой реки, как проявление непонимания ее истинного значения для региона в целом. То, что отмечается как потенциальное ее современное назначение, отсылает к историческому прошлому периода былой славы Чусовой: искусство региона интересно как проявление традиции старых «мастеров» разных технологий обработки камня и металла, а ее современный туристический потенциал, по словам автора, исходит из ее исторического назначения пути. Нельзя не отметить, что в самом конце книги автор связывает потенциальную привлекательность реки как туристического маршрута именно с неразрывностью пространственного и временного измерения этого пути:

Вот пройден маршрут, вот остались позади долгие вёрсты и непогода, вот забываются отмели, усталость и тяжесть весла в руках. И вдруг вы ощущаете, что душа ваша стала как-то чище, светлее, просторнее. Это потому, что она обрела новое измерение, новые связи — не только с пространством, но и со временем. Потому что тайна притяжения Чусовой не только в километрах и пейзажах.

6 Сплав продукции из-за гидрологии реки был невозможен даже во время высокой воды, поэтому уровень воды в реке на короткое время искусственно поднимался четко планированным сбросом воды из прудов при заводах.

Тайна Чусовой в обретении своего рода-племени... И вдруг начинаешь воочию видеть на хмурых скалах быстрые тени железных караванов, когда-то пронёсшихся мимо, а в разлёте облаков вдруг узнаёшь размах крыльев лебедей Ермака, вечно плывущих в синеве над Чусовой. (Иванов 2007: 468)

Основные дискурсивные рамки последних пяти частей книги несомненно связаны с историографией (в последней главе отчасти и с социологией), перед читателем «история одной реки», но, как мы попытались показать в коротком изложении очень разных пространственных моделей осмысления реки в разных исторических контекстах, это отнюдь не попытка простого хронологического изложения исторических событий, связанных с рекой.

Перед нами сложная многоуровневая пространственно-временная схема, объединяющая исторические факты и источники с суждениями в форме маленьких эссе с литературными штрихами. В ее основе лежит понимание истории как смыслового наполнения пространства, в определенной точке времени достигшего своего апогея и идеального воплощения в пространстве (применительно к горнозаводской цивилизации, это время железных караванов).

ФАНТОМНЫЙ ПУТЕВОДИТЕЛЬ?

Оценка отдельных исторических явлений в топо-хронологическом осмыслении реки не зависит от отвлеченной идеологии, она связана с исторической идеей местности, порожденной рекой и воплотившейся в реке, и поэтому не удивительно, что в историко-идеологическом контексте в анализируемом произведении одновременно видят «уютное почвенничество», «возможную национальную идею»

и высказывания «с резко антиимперских, а иногда и с антиэтатистских позиций» (Кукулин 2007).

Мнимое несоответствие между прямыми публицистическими антиимперскими высказываниями автора (куда автор причисляет и суждения о русской истории в книге *Message: Чусовая*) и распространенным «патриотическим» восприятием его романов критиками И.В. Кукулин объясняет как результат идеологических противоречий, характерных для новой прозы А. Иванова и позволяющих критикам интерпретировать его романы «не как самодостаточные тексты, а как симптомы — знаки изменений в развитии литературы и общественных настроений» (*там же*). Он сам предлагает читать три романа А. Иванова как варианты «магистрального сюжета» перехода от истории к постистории,⁷ и если посмотреть также на необычный путеводитель не как на источник отдельных историософских высказываний автора, а как на цельное и многоуровневое «сообщение», та же формула, на наш взгляд, применима и к книге о Чусовой.

Марк Липовецкий (вслед за И.В. Кукулиным и с опорой на его идею магистрального сюжета в романах А. Иванова) считает, что романы А. Иванова в контексте развития культуры нулевых — это типичный пример т. н. *фантомного реализма*, одной из разновидностей гибридизации (пост)модерных и домодерных дискурсов идентичности:

[...] подчеркнуто отстраненный, как правило, квазиреалистиче-ский и даже квазидокументальный анализ странных, внутренние конфликтных гибридов архаических моделей самоидентифика-ции и постмодерных дискурсов идентичности, зафиксированных авторами в культуре и социальном опыте современности.

7

Речь идет о романах «Сердце Пармы», «Золото бунта, или Вниз по реке Теснин» и «Блуда и МУДО».

Эти гибриды, как правило, воспринимаются писателями и персонажами как химеры и фантазмы, но тем не менее именно они воплощают не зависящую от сознания и восприятия автора или героя реальность, а вернее, фантастический текст реальности и порождаемых ею идентичностей. (Липовецкий: 521)

Для М. Липовецкого А. Иванов «симптоматичный представитель фантомного реализма», но наряду с этим отмечено, что:

[...] Иванов далеко не всегда справляется со своей собственной концепцией, соскальзывая то в домодерные (регионально-ксенофобные), то в раннемодерные (этатистские) идеологии, характерной чертой его версии фантомного реализма [...], является новое понимание истории, во многом окрашенное в тона постколониальной проблематики, переосмысляющей и отношения между имперским центром и периферией и заставляющей взглянуть на имперские победы с точки зрения «побежденных» — колонизированных народов и разрушенных цивилизаций. (523)

Здесь факт, что автор «не всегда справляется со своей собственной концепцией» противоречит идее об авторском осознании дискурсивного гибрида как «химер и фантазмов», и в этом романы А. Иванова существенно отличаются от фантастического реализма киносценариев В. Сорокина или современной мемуаристики. Гибридизация пост- и домодерных дискурсов идентичности здесь, вероятно, является результатом не программного, а во многом неосознанного, интуитивного соединения разных дискурсивных моделей осмысления, создающих эффект «постисторического» осмысления «малой» родины Урала и Приуралья (где очень

гармонично переплетаются на первый взгляд конфликтные идеи империализма и постколониализма). Это подтверждается и в нон-фикшн произведениях автора, где на примере его путеводителя легко убедиться, что «Message», читаемый в географическом пространстве и историческом осмыслении *реки-пути региона*, не сводится к отдельной идее, а воплощен в сложном дискурсивном сплетении, традиционно ассоциировавшемся с художественными произведениями. «Реалистичность» этого осмысления несомненно «фантомна» с точки зрения ее дискурсивного выполнения, но наряду с этим в путеводителе особо четко ощущается отсутствие — осознанное или невольное — авторской рефлексии «химер и фантазмов». ♣

Литература

- АБАШЕВ, В.В., 2012: *Русская литература Урала. Проблемы геопоэтики: учеб. пособие*. Пермь: Перм. гос. нац. иссл. Ун-т.
- АБАШЕВ, В.В., 2000: *Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе*. Пермь: Изд-во Пермского университета.
- АБАШЕВ, В.В., ФИРСОВА А.В., 2013: Творчество Алексея Иванова как фактор развития внутреннего туризма в Пермском крае. *Вестник Пермского университета: Российская и зарубежная филология*. Выпуск 3(23). 182–190.
- ИВАНОВ, АЛЕКСЕЙ, 2014: *Горнозаводская цивилизация. Металлурги. Демидурги. Геофайлы. Самоцветы*. Москва: Аст.
- ИВАНОВ, АЛЕКСЕЙ, 2007: *Message: Чусовая*. Санкт-Петербург: Азбука-классика.
- ИВАНОВА, И.Н., САЗОНОВА., А.С., 2017: Геопоэтика романа Алексея Иванова «Сердце Пармы». *Гуманитарные и юридические исследования 2017/3*. 184–188.
- КУКУЛИН, И.В., 2007: Героизация выживания. *Новое литературное обозрение 2007/86*. [<http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/ku17-pr.html>] (<http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/ku17-pr.html>)]
- ЛИПОВЕЦКИЙ, МАРК, 2008: Паралогии. Трансформации (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920—2000-х годов. Москва: НЛО.
- ТЮТЮННИК, Ю.Г., 2011: *Философия географии*. Киев: Издательско-печатный комплекс Университета «Украина».
- JENKINS, KEITH, 2004: *Re-thinking History. With a new preface and conversation with the author by Alun Munslow*. Routledge, Taylor & Francis e-Library.

- JUVAN, MARKO, 2017: *Hibridni žanri: študije o križancih izkustva, mišljenja in literature*. Ljubljana: LUD Literatura.
- JUVAN, MARKO, 2013: Prostorski obrat, literarna veda in slovenska književnost: uvodni zaris. *Primerjalna književnost* 36(2013)/2. 5-26.
- MULALIĆ, LEJLA, 2013: Redefining the Boundaries of Historical Writing and Historical Imagination in Carolyn Steedman's "Master and Servant: Love and Labour in the English Industrial Age". *English Language Overseas Perspectives and Enquiries* 10(2013)/1. 51-61.
- PURVES, ALEX C., 2010: *Space and time in ancient Greek narrative*. New York: Cambridge University Press.

Povzetek

V razpravi se posvečamo odnosu med umetniškim osmišljanjem dejanskosti v fikciji ter obravnavo stvarnost v dokumentarni, publicistični prozi v opusu sodobnega ruskega prozaista Alekseja Ivanova. Na primeru njegove dokumentarne monografije o uralski reki Čusova (2007) prikažemo, kako hibridizacija diskurzivnega osmišljanja sočasne in zgodovinske stvarnosti, ki jo drugi raziskovalci odkrivajo v avtorjevih romanih, ključno določa tudi njegovo neliterarno (dokumentarno, poljudnoznanstveno) prozo in na kakšne načine so ob tem preoblikovani tradicionalni »znanstveni« diskurzi zgodovinopisja in geografije.

Blaž Podlesnik

Blaž Podlesnik is an Assistant Professor of Russian Literature at the University of Ljubljana, Faculty of Arts. He has published works on classical and contemporary Russian literature and Russian cultural history.



**К истории появления
первых переводов
Шекспира в Италии**
On the History of the
first Italian Translations
of Shakespeare

Настоящая статья посвящена критическому анализу некоторых ключевых событий в истории теоретической рефлексии о переводе в Италии; в качестве подобного события предложена история первых переводов произведений Шекспира на итальянский язык. Изучение историко-литературных обстоятельств появления первых попыток переводов Шекспира на итальянский язык позволяет реконструировать процесс формирования модели восприятия шекспировских произведений в итальянской культуре. Таким образом, предметом настоящего исследования является историко-литературный контекст, в котором появились первые переводы Шекспира в Италии, а также их рецепция в литературной критике.

ПЕРЕВОД, ИСТОРИЯ ПЕРЕВОДА,
ШЕКСПИР, ИСТОРИЯ ПЕРЕВОДОВ
ШЕКСПИРА В ИТАЛИИ

This article is dedicated to the critical analysis of some key events in the history of theoretical reflection on translation in Italy. It focuses on the history of translation into Italian of works by Shakespeare. The study of the historic and literary circumstances of the appearance of the first Shakespeare translations into Italian permits to reconstruct the perception of the Shakespeare in Italian culture. Therefore the subject of this work is the historic and literary context in which the first Shakespeare translations appeared in Italy, as well as their critical reception.

TRANSLATION, HISTORY
OF TRANSLATION, SHAKESPEARE,
HISTORY OF TRANSLATION
OF SHAKESPEARE IN ITALY

Настоящая статья представляет собой попытку описания и критического анализа некоторых ключевых событий истории перевода в Италии. В качестве подобного «ключевого события» рассматривается история шекспировских переводов на итальянский язык. Выбор именно этого автора не случаен, поскольку вопрос о том, как переводить Шекспира, объединяет теоретические искания в области перевода во многих европейских странах. В новейших хрестоматиях по истории перевода «шекспировскому вопросу» посвящены отдельные разделы и главы (Delabastita: 263–269, Kittel (ed.): 2453–2518). Однако практически всегда описание истории переводов Шекспира на европейские языки ограничивается противопоставлением «французской» и «немецкой» модели:

[...] France had defined a number of culturally viable models for Shakespeare's reception (ranging from Ducis' free stage adaptations to Le Tourneur's more scrupulous versions for the page) and given them wide international exposure. True, in the second half of the 18th century German Shakespeare lovers came to develop certain alternative options (e.g. Wieland, Eschenburg, Schröder, Schiller, with Schlegel and Tieck to follow soon) which with varying success were to enter into competition with the French models in several northern and central European cultures (Kittel: 2480).

Таким образом, история Шекспира в других национальных традициях до сих пор остается мало изученной, а реальное значение шекспировских переводов на другие европейские языки часто ускользает от внимания исследователей.

Хронологически выбранный для анализа период определяется двумя датами: 1705 год (год публикации первой итальянской

версии *Гамлета* (Zeno 1705), в 1706 году этот *Гамлет* был поставлен в венецианском театре Casciano di Venezia) и 30-ые годы XIX века, когда в Италии появляется сразу несколько полных переводов сочинений Шекспира. Эту работу начал Микеле Леони, который к 1821 году перевел практически все трагедии Шекспира (Leoni 1819–1821) и тем самым вдохновил других переводчиков: в 1830 году в Италии одновременно появляется сразу четыре полных перевода сочинений Шекспира (Barbieri 1831, Nicolini 1830, Vazzoni e Sormani 1830, Soncini 1830).

Написанное в 1705 году либретто Дзено по мотивам *Гамлета* Шекспира, таким образом, является первым текстом на итальянском языке, имеющим хотя бы косвенное отношение к английскому драматургу. Однако, безусловно, его нельзя считать первым итальянским шекспировским переводом, поскольку текст был настолько далек от шекспировского оригинала, что в 1712 году либретто было переведено обратно на английский язык для английского театра Neumarket как оригинальное произведение.

Спустя два десятилетия в Италии появляется другой текст, также имеющий отношение к Шекспиру. Антонио Конти в 1726 году публикует свою трагедию *Юлий Цезарь*; автор снабжает произведение также некоторыми эссе, в числе которых *Risposta del sig. Abate Conti al Signore Jacopo Martelli, Secretario del Senato di Bologna*, где объясняет, откуда взял сюжет для своей трагедии. Вопреки распространенным утверждениям о том, что для Конти источником служила исключительно римская история (Brunelli: 29), а не одноименная трагедия Шекспира, сам автор ссылается на английского драматурга и даже объясняет читателю значение Шекспира для английской культуры:

Sasper è il Cornelio degl'Inglesi, ma molto piu irregolare del Cornelio, sebbene al pari di lui pregno di grandi idee, e di nobili sentimenti. Ristringendomi qui a parlare del suo Cesare, il Sasper lo fa morire al terzo atto; il rimanente della Tragedia è occupato dall'aringa di Marc-Antonio al Popolo, indi dalle guerre e dalla morte di Cassio e di Bruto. Può maggiormente violarsi l'unità del tempo, dell'azione, e del luogo? Ma gl'Inglesi disprezzarono sino al Catone le regole d'Aristotele per la ragione, che la Tragedia è fatta per piacere, e che ottima ella è allora che piace; contenesse ella cento azioni diverse, e trasporasse personaggi dall'Europa nell'Asia, e finissero vecchi, ove cominciarono fanciulli (Conti: 54-55).

В 1739 году появляется первый настоящий перевод Шекспира, правда, речь идет лишь об отдельном монологе, а именно о знаменитом гамлетовском «*To be or not to be*». Автором перевода стал известный итальянский литератор Паоло Ролли, который много переводил с английского языка (в частности, осуществил полный перевод *Потерянного рая* Милтона) и являлся яростным антагонистом Вольтера (что особенно важно для настоящего исследования). Ролли перевел шекспировский монолог именно в контексте своей общей полемики с Вольтером:

Monsieur de Voltaire in una delle sue Lettere sovra la Nazione Britannica, ragionando del Famoso Tragico Shakespear, per darne qualche Saggio, tradusse il Soliloquio nella Tragedia d'Hamletto Principe di Danimarca. Questa litteral Traduzione mostrerà quant'egli devè da' Sentimenti e dallo Stile di quell'originalmente sublime Poeta. I Versi, originali, sono XXXII; i tradotti, XXXIX (Rolli: 96).

1756 годом датируется первый полный перевод произведения Шекспира на итальянский язык: профессор университета Сиены Доменико Валентини публикует свой перевод трагедии Шекспира *Юлий Цезарь* (Valentini 1756). Известно, что Валентини не владел английским языком, поэтому вопрос о том, насколько он может считаться именно первым переводчиком Шекспира остается открытым. Он сам признавался, что «alcuni cavalieri di quella illustre nazione che perfettamente intendono la lingua toscana, hanno avuto la bontà e la pazienza di spiegarmi questa tragedia» (Crinò: 42); по всей видимости, Валентини просто излагал на итальянском языке то, что пересказывали ему «достойнейшие представители» английской нации. Стоит отметить, тем не менее, что в Италии Шекспир был впервые переведен именно с английского языка (пусть речь и идет в определенном смысле о «полупереводе»), хотя французские переводы в то время уже были доступны (с 1745 года во Франции начали выходить переводы Пьер-Антуана де Ла Пласа). Кроме того помощники Валентини пересказывали ему именно Шекспира, а не различные переделки или же адаптации его произведений.

Историю литературных переводов продолжают два перевода, выполненные Алессандро Верри (*Гамлет*, над которым он работал в период с 1769 по 1777 год, и *Отелло*, датируемый также 1777 годом). Переводы Верри так и остались неопубликованными, в силу разных причин: одни исследователи полагают, что он остался неудовлетворен своей работой (Crinò: 83), другие считают, что поскольку именно в это время Ле Турнер начал публиковать свои переводы Шекспира на французский язык, Верри считал, что необходимость в итальянском тексте отпала (Colognesi: 212), третьи связывают его решение с провалом его перевода

Илиады (Praz: 152). Тем не менее, из сохранившихся черновиков Верри и его писем к брату понятно, насколько скрупулезно относился автор к своей работе. Каждую из трагедий Верри переводил сначала дословно (сохраняя в том числе порядок слов оригинала Шекспира, отдельно выделяя слова и выражения, которым не находил аналогов в итальянском языке) – это первые версии переводов Верри каждой из трагедий. Существует также вторая версия, в которой автор уже пытается передать язык Шекспира итальянским литературным языком. Для *Гамлета* существует еще и третья версия, с примечаниями и указаниями переводчика потенциальному издателю.

Гамлет в переводе Верри был поставлен в драматическом театре. Итальянский актер Антонио Мороккези в 1791 году предпринял смелую попытку представить *Гамлета* итальянскому зрителю во Флоренции, сыграв пьесу между двумя трагедиями Альфьери, однако публика встретила произведение без энтузиазма, и Шекспир вернулся на драматические подмостки в Италии только в середине следующего XIX века (Bragaglia: 18).

В самом конце XVIII (1797 год) века Джустина Реньер Микель опубликовала в Венеции первый том своих шекспировских переводов (*Opere drammatiche di Shakspeare 1797*). В предисловии она сообщала, что в своей работе следовала модели Пьера Ле Турнера (который опубликовал свой перевод полного собрания сочинений Шекспира на французском языке в период с 1776 по 1782 гг.). Этот факт дал основание полагать, что в своей работе Джустина Реньер Микель использовала не оригинал, а французскую версию (Collison-Marly: 77), однако Марио Прац в своем сборнике, посвященном рецепции Шекспира в Италии, приводит очень интересный эпизод, опровергающий подобную точку зрения:

[...] in many points the Italian text is closer to the original; but, of course, their importance is chiefly historical, their artistic merits are slight. When Napoleon visited Venice in 1807, a Venetian nobleman pointed the lady out to him among the spectators at a parade; he sent for her and asked her why she was distinguished. She answered that she had made some translations of tragedies. “Racine, I suppose?” “Pardon me, Your Majesty, I have translated from English”. Whereupon Napoleon turned his back upon her (Praz: 159).

Таким образом, можно утверждать, что все «литературные» (то есть книжные переводы) Шекспира на итальянский язык, пусть и не многочисленные, в основном были выполнены с оригинала, что выгодно отличает Италию от других европейских культур, которые в основном знакомились с Шекспиром через французские переводы.

На этом история «книжных» переводов в Италии в XVII веке заканчивается. Однако, как известно, драма представляет собой особый род литературы, который имеет двойное воплощение и бытование: литературное (драматургия) и сценическое (театр). Это означает, что в контексте данного исследования необходимо принять во внимание и театральную историю произведений Шекспира, которая не всегда совпадает с историей литературной. Часто первую постановку и первую публикацию разделяет значительный временной интервал (это касается, например, трагедии *Ромео и Джульетта*), или же перевод и театральная адаптация принадлежат разным авторам (как в случае с *Гамлетом*: первый итальянский перевод был выполнен Алессандро Верри, однако же первая постановка *Гамлета* была сделана по переводу французской переделки Жана-Франсуа Дюсиса). В Италии ситуация осложняется

еще и тем, что в этой стране существует еще и третья история Шекспира, связанная с музыкальным театром, который именно в Италии играл особо важную роль. Однако в контексте данного исследования эти истории не разграничиваются, поскольку обладают одинаковой ценностью как источники для реконструкции истории проникновения Шекспира в итальянскую культуру.

В 1769 году в Comédie Française с огромным успехом состоялась премьера *Гамлета* Жан-Франсуа Дюсиса – французской переделки на основе уже упоминавшегося перевода де Ла Пласа, поскольку сам Дюсис не владел английским языком, о чем писал в предисловии к печатной версии своего *Гамлета*:

Je n'entends point l'Anglais, et j'ai osé paraitre Hamlet sur la Scene Française. Tout le monde connit le mérite du Théâtre Anglois de M. De La Place. C'est d'après cet Oeuvre précieux à la littérature que j'ai enterpris de rendre une des plus singulière Tragédie de Shakes-peare (Ducis: I).

Спустя всего пять лет (в 1774 году, то есть еще до Алессандро Верри) появилась итальянская версия этого произведения, итальянское название копировало французский заголовок: «*Amleto. Tragedia di Mr. Ducis (ad imitazione della inglese di Shakespear)*» (SIC!).

Конечно, и в данном случае речь не идет о настоящем переводе. Однако, безусловно, можно говорить как минимум о попытке познакомить итальянскую культуру с произведениями Шекспира, пусть и весьма опосредованным способом. В данном случае имя английского драматурга есть на обложке (пусть и в ошибочном написании), кроме того, автор итальянской версии (им являлся Франческо Гритти) в предисловии объясняет своим

читателям, что представляет собой Шекспир для итальянской культуры, и даже приводит отрывок из оригинального *Гамлета*: «*L'Amleto di Shakespear è per l'Inghilterra ciò, per esempio, che il Convitato di Pietra è tuttavia per l'Italia; una, cioè, delle piu mostruse e non di meno una delle piu frequentate Rappresentazioni Teatrali*», *Prefazione del Traduttore (Amleto 1774: V)*.

В последнюю четверть XVII века также начинается развитие музыкальной истории Шекспира в Италии, в первую очередь в виде различных либретто для оперы и балета. Первое либретто по шекспировским произведениям появляется в Италии в 1788 году, речь идет о балете *Гамлет*, автором либретто был Франческо Клерико (Clerico 1788). Через год появляется и первое оперное либретто по *Гамлету*, принадлежащее Фабио Дорфено; премьера оперы состоялась во флорентийском театре Pergola 27 декабря 1789 года. Оба автора в качестве основного источника указывают не Шекспира, а французскую переделку Дюсиса; в целом, необходимо отметить, что в отличие от литературных переводов, переводы театральные в Италии в основном сделаны не по оригиналу, а по французским и позднее немецким версиям. На первый взгляд, история Шекспира в музыкальном театре выглядит очень удачной. Эта история достаточно хорошо описана и изучена (Vittorini 2000, Gatti 1968). За восемнадцатый и девятнадцатый века были поставлены около 50 опер и балетов с шекспировскими названиями, цифра достаточно впечатляющая. Однако более тщательный анализ показывает, что и в музыкальном театре за шекспировскими названиями стоят вовсе не шекспировские произведения. Вплоть до середины восемнадцатого века либреттисты использовали в качестве источника не тексты Шекспира, а французские и немецкие переделки, или же даже итальянские хроники (это касается, главным образом,

Ромео и Джульетты и *Отелло*), порой и вовсе не упоминая имени английского драматурга. К примеру, трагедия *Ромео и Джульетта* была впервые переведена для театра на итальянский язык в 1778 году флорентийцем Антонио Бонуччи, но это был перевод французской версии Дюсиса. Затем последовал анонимный перевод 1789 года, но это был перевод французской переделки Шекспира, принадлежащий Мерсье (*Веронские могилы*). Переделка Мерсье была вскоре еще раз переведена на итальянский язык Джузеппе Рамиресом (Ramirez 1797). В 1791 году появляется первый перевод немецкой версии *Ромео и Джульетты* (Andolfati 1791), он выполнен актером, драматургом и директором флорентийского Teatro del Cocomero Пьетро Андольфати. В послесловии автор перечисляет источники трагедии Вайсса: это прежде всего итальянские рассказы Да Порто, Банделло е Делла Корте. Первое же либретто, в котором упоминается собственно Шекспир, – это либретто *Ромео и Джульетты* Джузеппе Фоппа, написанное для постановки в театре La Scala в 1796 году на музыку Дзингарелли, однако и Фоппа прежде всего ссылается на *Веронские истории* Делла Корте, которые по его мнению, явились источником и для Шекспира, и для Дюсиса: «Il soggetto è tratto dalle *Storie di Verona* di Girolamo Della Corte nel Tomo II cap. 10, e questo fatto ha servito ad una Tragedia Inglese di Sakespear, e ad una Francese di Ducis, come serve ora per Melodramma» (Vittorini: 334). В 1818 году появляется новый перевод, на этот раз брешианца Луиджи Шевола (Scevoli 1818), но это снова перевод переделки Дюсиса. 1826 год – еще один перевод версии Мерсье, выполненный Чезаре Делла Волта; 1825 год – новое оперное либретто, принадлежащее Феличе Романи, в этом же году состоялась премьера оперы на музыку Никола Ваккаи в миланском Teatro alla Cannobiana, но Романи использует

в качестве источников, главным образом, итальянские рассказы и хроники. Тот же Романи в 1821 году написал оперное либретто *Гамлета* для театра La Scala. Из традиционного *Предисловия* к либретто однозначно следует, что самый знаменитый либреттист того времени не имел ни малейшего намерения изучать шекспировский оригинал, поскольку для него авторство в равной степени принадлежало Шекспиру и Дюсису: «...il soggetto del presente melodramma ordito sulle tracce di Shakespeare e del suo imitatore Ducis» (Romani: 3).

То есть, несмотря на внушительное количество текстов, на самом деле нельзя говорить о проникновении именно Шекспира в музыку и театр, его сюжеты связаны для представителей принимающей культуры с культурой собственной или же культурой ближайших соседей (в первую очередь, с Францией). Только в 1865 году для новой версии *Ромео и Джульетты* на музыку Филиппо Маркетти будет создано новое либретто, и его автор Карло Марчелло напишет в предисловии:

[...] Osservando il libretto, non sappiamo di chi, musicato da Zingarelli, e i due di F. Romani, Giulietta e Romeo, ed I Capuleti e Montecchi, ci siamo accorti che quei poeti o poco o anzi nulla avevano desunto dall'imortale poema di Shakespeare; per cui a noi parve, che, sequitando devotamente le orme del sommo poeta, il nostro dramma lirico sarebbe forse riuscito anche nuovo. Se ci fosse permessa l'espressione, diremo che noi abbiamo cercato di fotografare (ci si passi il vocabolo) l'immenso quadro dell'autore inglese. Speriamo di non averne guaste tutte le bellezze (Vittorini: 326).

С другой стороны, нельзя отрицать и тот факт, что все же в течение XVIII – начала XIX веков было предпринято немало попыток познакомить итальянского читателя / зрителя с произведениями Шекспира, пусть в большинстве случаев это знакомство осуществлялось через французские и немецкие переложения.

Ситуация кардинально меняется в 20-ые годы XIX века. Этот перелом в восприятии Шекспира в Италии неразрывно связан с именем Микеле Леони, которого традиционно принято считать первым итальянским переводчиком Шекспира (Muoni: 6, Battaglia: 106). С одной стороны, это утверждение справедливо, если под переводом понимать более или менее полный перевод собрания сочинений Шекспира (во Франции, например, за XVIII век появилось два таких перевода: Ла Пласа и Ле Турнера), выполненный с языка оригинала и опубликованный (то есть доступный читателю). С другой стороны, как было показано, и в Италии в XVIII веке были осуществлены значимые попытки представить Шекспира итальянскому читателю, среди которых особенно стоит выделить труд Алессандро Верри, который соответствует всем критериям, предъявляемым сегодня к переводу: это полный перевод, выполненный с языка оригинала, снабженный почти филологическими комментариями. В силу того, что перевод остался неопубликованным, он не вошел в круг текстов, известных современникам, однако нельзя отрицать, что и в Италии, как и в других европейских странах, предпринимались серьезные попытки сделать Шекспира частью собственной культуры. В этом смысле Италия представляет собой ту же модель рецепции Шекспира, что и другие европейские страны, и такие характеристики истории Шекспира в Италии в восемнадцатом веке, как «провал» (*la sfortuna di Shakespeare*) вряд ли объективно отражают реальные

историко-литературные обстоятельства появления первых шекспировских переводов в Италии:

Che nel Settecento l'Italia non fosse inferiore a nessun altro paese nella conoscenza e nella stima della poesia shakespeariana, almeno questo si potrà, in via preliminare, asserire. E la comprensione – sia pur limitata a pochi spiriti particolarmente preparati – del teatro di Shakespeare, non deve confondersi con la generale anglomania del tempo, che aveva radici e si rivolgeva per lo più ad altre espressioni dell'inglese e della vita inglese (Rebora: 190).

Тот факт, что до появления шекспировских переводов Микеле Леони критики постоянно говорят об отсутствии переводов Шекспира, подтверждает нашу теорию о присутствии Шекспира в итальянской культуре даже в своем отсутствии. В литературной критике изначально заложено две сосуществующие тенденции: регистрация уже состоявшихся явлений литературы и претензия на «управление» историей литературы, на равноправное участие в литературном процессе. Литературный критик по своей природе ощущает в себе способность воздействовать на литературу, более того, осознает такое воздействие как свою прямую обязанность, и в этом заключается его исключительность, принципиальное отличие от обыкновенного читателя. В этом смысле особенно показательна история лозунгов типа «у нас нет... (литературы, переводов, и т.д.)», поскольку подобные высказывания раскрывают «горизонт ожидания» (в терминологии «рецептивной эстетики» (Яусс 1995)) литературного критика и реализуют «управленческую», «перспективную» функцию литературной критики как сферы деятельности, ибо само по себе

отрицание существующего предполагает ожидание появления нового. Отрицая предыдущий литературный опыт, критик как бы провоцирует появление определенного рода литературы, определенных текстов (речь может идти о стиле, о тематике, о форме, о жанре) или же определенных переводов (как в случае с Шекспиром в Италии).

История лозунгов типа «у нас нет переводов Шекспира» достаточно длинная, и ее апогей приходится как раз на начало XIX века, то есть на период, предшествующий публикации переводов Леони. Самый яркий пример такого рода – знаменитая статья Мадам де Сталь *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, опубликованная в январском номере итальянского журнала «*Biblioteca italiana*» за 1816 год. В этой статье речь идет, в том числе, об отсутствии переводов Шекспира в Италии. Поскольку статья мадам де Сталь вызвала бурную полемику, французская писательница в июне того же года опубликовала в том же журнале ответ своим критикам, и в качестве доказательства своим наблюдениям привела следующий факт: «Un letterato a Firenze ha fatto studi profondi sulla letteratura inglese, ed ha intrapresa una traduzione di tutto Shakespeare, poichè, cosa da non credere! non esiste ancora una traduzione italiana di questo grand'uomo» (Staël-Holstein: 66).

Той же проблеме (отсутствию итальянских переводов Шекспира) посвящено известное эссе другого знаменитого француза – Стендаля – *Расин и Шекспир*, написанное в Италии в 1823 году. Он также неоднократно вступал в полемику со своими многочисленными критиками и в неопубликованной статье «*Qu'est-ce que le romanticisme? Dit M. Londonio*» (написанной в Милане в 1818 году) писал:

Car voici la théorie romantique il faut que chaque peuple ait une littérature particulière et modelée sur son caractère particulier, comme chacun de nous porte un habit modelé pour sa taille particulière. Si nous citons Shakspeare, ce n'est pas que nous voulions imposer Shakespeare à l'Italie. Loin de nous une telle idée. Le jour où nous aurons une tragédie vraiment nationale, nous renverserons Shakspeare et son élève Schiller. Mais, jusqu'à ce grand jour, je dis que Shakspeare nous donnera plus de plaisir que Racine je dis de plus que, pour parvenir à avoir une véritable tragédie nationale italienne, il faut marcher sur les traces de Shakespeare, et non sur celles de Racine. Je dis encore qu'Alfieri, ainsi que Racine, est un très-grand tragique, mais qu'il n'a fait qu'amaigrir, que spolpare encore le maigre système français, et qu'en un mot nous n'avons pas encore la vraie tragédie italienne (Stendhal: 220).

Эта статья также представляет собой пример лозунга «у нас нет...» (в данном случае национальной трагедии). Стендаль в переводах Шекспира видит возможность создания условий для появления национальной итальянской трагедии, и подобная парадигма восприятия произведений английского драматурга (в качестве альтернативы доминирующей не только в театре, но и в литературе вообще французской модели) характерна и для многих итальянских литераторов (Pagani-Cesa: 72, Ambrosoli: 349–350).

В этой связи необыкновенный интерес представляет малоизвестное эссе крупного итальянского литератора Джузеппе Баретти, написанное в 1777 году и посвященное как раз Шекспиру и наиболее авторитетному критику того времени французскому философу и теоретику Вольтеру. Тракат Баретти под названием *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire* был написан на французском

языке и опубликован в Лондоне как ответ на знаменитое открытое письмо Вольтера во французскую Академию, которое было публично зачитано 25 августа 1776 года. Поводом для письма Вольтера послужила публикация первых двух томов шекспировских переводов Ле Турнера; Вольтер опубликовал свое письмо не только во Франции, но и в Англии, адресовав его всем европейским литераторам: «à cours de l'Europe, académiciens de tous les pays, hommes bien élevés, hommes de goût dans tous les états» (Voltaire, 1776: 27). Такой широкий круг адресатов объясняется поставленной Вольтером целью – объявить настоящую войну переводчикам Шекспира и внушить отвращение к Шекспиру в европейской литературной среде: «Le gran point, mon cher philosophe, est d'inspirer à la nation le dégoût et l'horreur qu'elle doit avoir pour Gilles Le Tourneur, preconiseur de Gilles Shakespeare, de retirer nos jaunes gens de l'abominable borbier ou ils se précipitent, de conserver un peu notre honneur, s'il nous en reste» (Voltaire: 271-272).

В начале своего трактата Баретти отсылает своего читателя к этому письму Вольтера:

Dans un de ces papiers journaliers qu'on publie à Londres, j'ai lu, il n'y a pas longtemps, l'anecdote suivante. Une dame anglaise très respectable à tous égards, étant à Paris, entendit lire une lettre récemment écrite par monsieur de Voltaire à un de ses amis. Dans cette lettre un homme nommé Letourneur, secrétaire de librairie, est appelé "impudent", "imbécile", "faquin" et "maraud", parce qu'il a traduit en français les oeuvres du Shakespeare dans l'intention de las imprimer ainsi traduites par souscription. Non content de traiter ce pauvre traducteur avec si peu de cérémonie, monsieur de Voltaire se jette dans cette lettre sur son original et dit, entre autres choses, que les oeuvres de Shakespeare ne sont qu'un "énorme fumier" (Baretti : 601).

После чего итальянский литератор задается вопросом о том, насколько Вольтер имел право выносить суждение не только о переводе Ле Турнера, но и о самом Шекспире, ставя под сомнение не только его переводческие способности, но и сам факт владения английским языком. Отказывая Вольтеру и во владении английским языком, и в способности переводить, Баретти приходит к выводу о том, что Вольтер, используя свое влияние в литературных кругах Европы, осознанно создал ложную репутацию Шекспира (отсылая к знаменитому определению Вольтера, назвавшего Шекспира «варваром»), которая затем укрепились не только во Франции, но и в других европейских странах, в том числе в Италии:

[...] c'est bien dommage qu'un monsieur de Voltaire, qui s'est occupé à étudier "une vingtaine de sciences", y compris celle de poésie, ait tâché à tant reprises, durant cinquante ans, de faire accroire qu'il sait la langue anglaise, et pris tant de peine pour tromper la France et toute l'Europe au sujet d'un poète anglais, qu'il eût beaucoup mieux fait d'étudier de toute sa force (Baretti: 609).

Мысль Баретти невероятно глубока и точна по своему содержанию, она предвосхищает многие литературоведческие концепции, появившиеся уже в XX веке, в частности, литературоведческие подходы, в центре которых стоит проблема различного рода «посредничества» (Эпштейн: 190–194, Лотман: 40–99). Несомненно, литературный критик может представлять собой пример такого рода фигуры, поскольку именно он находится в качестве посредника между текстом и читателем, и, безусловно, способен создавать или разрушать писательские репутации:

Инстанции, которые определяют литературную репутацию, зависят от типа литературной системы. В одном типе литературной системы такой инстанцией являются прежде всего сами литераторы либо авторитетные знатоки, которые в своем кругу, в рамках литературного салона или кружка, или общества выносят приговор писателю. В другом такого рода «квалификация» осуществляется публично литературным критиком, чьей специальностью и является подобного рода деятельность (Рейтблат: 52).

Также несомненно, что именно Вольтер для своей эпохи был такого рода творцом различного рода литературных репутаций, и позднее проникновение Шекспира в европейскую культуру во многом объясняется именно деятельностью и суждениями Вольтера (который, парадоксальным образом, одновременно и открыл английского драматурга для европейской культуры). Кстати, этот факт был очевиден и для самих итальянских литераторов девятнадцатого века, неслучайно Джачинто Батталья писал в 1845 году:

[...] non possiamo a meno di dolerci che Shakespeare non fosse fatto conoscere alla Francia da tutt'altri che da Voltaire, e che non ci venisse appresentato molto prima; vale a dire ad un'epoca meno avanzata della lingua e del gusto; non possiamo non dolerci che il genio di lui non sia stato assimilato al nostro genio drammatico, come uno degli elementi della nostra creazione teatrale, invece di venir invocato per distruggerlo (Battaglia: 122).

Очевидно, что в этой перспективе борьба за Шекспира (трансформирующаяся в борьбу за национальную трагедию) становится также борьбой против господства теорий Вольтера и доминирования французской модели театра, а переводы Шекспира представляются решением этой проблемы.

Четырнадцать томов переводов Микеле Леони, опубликованные в Вероне между 1819 и 1822 годами, навсегда изменили парадигму восприятия Шекспира в Италии. Английский драматург оказывается в центре внимания литературной критики, самые авторитетные журналы того времени обязательно публикуют рецензии на переводы и на произведения Шекспира, многие литераторы обращаются к работе над переводами произведений английского драматурга. В 1832 году итальянский журнал *Biblioteca Italiana* даже пишет о «конкурсе четырех версий» Шекспира, поскольку выходят сразу 4 полных переводов Шекспира (Articolo 1: 4). Можно утверждать, что важнейшую роль в этой перемене модели восприятия Шекспира сыграла именно литературная критика, которая во многом предопределила успех Шекспира в XIX веке после «провала» шекспировских произведений в XVIII веке, о котором так часто пишут исследователи (Bragaglia: 9, Lombardo: 2–13).

Вопрос о переводе Шекспира в Италии никогда не анализировался с подобной точки зрения – как реализация «литературного ожидания» критики. Однако история произведений Шекспира в Италии подтверждает предложенную в данном исследовании модель. «Горизонт ожидания» современного той эпохе читателя, который во многом определялся действующими нормами классицизма и суждениями Вольтера, не позволял произведениям Шекспира войти в итальянскую культуру и стать ее частью (XVIII век). На рубеже веков можно констатировать «ожидание»

шекспировских переводов в литературной критике, которая стремится с помощью, в том числе, Шекспира преодолеть господство французской модели в театре. Начиная со второй трети XIX века Шекспир становится одним из самых переводимых авторов в Италии, помимо уже упоминавшихся 4 полных переводов его сочинений, сделанных в 30-ые годы XIX века, в 40-ые годы также появляется перевод собрания сочинений Шекспира Карло Рускони, в эти же годы начинает работу над своим переводом Джулио Каркани. В музыкальном театре также можно говорить о решительном развороте в сторону Шекспира, в итальянской опере поставлено более тридцати произведений по шекспировским либретто, то же самое можно сказать и о драматическом театре, именно начиная с 40-ых годов XIX века трагедии Шекспира постоянно представлены на драматических подмостках: *Отелло* поставлен более 10 раз, 9 раз поставлен *Гамлет*, и т.д. Таким образом, ожидание литературной критики было полностью удовлетворено.

Предложенный анализ историко-литературных обстоятельств появления первых переводов Шекспира в Италии позволяет уточнить и значительно скорректировать существующие представления об истории Шекспира в Италии, а также представить эту историю более полной и объективной. ♡

Библиография

- AMBROSOLI, FRANCESCO, 1871: Shakespeare. Lezione inedita del corso di Estetica (1845 o circa). *Scritti letterali editi e inediti*. Firenze. 340-353.
- Amleto. Tragedia di Mr. Ducis (Ad Imitazione della Inglese di Shakespear)*. Tradotta in verso sciolto, 1774. Venezia.
- ANDOLFATI, PIETRO, 1791: *Tragedia urbana in cinque atti in prosa di M.Weiss del teatro Tedesco, tradotta da Pietro Andolfati*.
- BARBIERI, GAETANO, 1831: *Romeo e Giulietta. Tragedia di Guglielmo Shakespeare. Tradotta da Gaetano Barbieri*. Milano: Per Gasparo Truffi.
- BARETTI, GIUSEPPE, 1951 : *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire. La letteratura italiana. Storia e testi*. Volume 47. Letterati memorialisti e viaggiatori del Settecento. A cura di Ettore Bonora. Milano/Napoli: Riccardo Riccardi Editore. 597-650.
- BATTAGLIA, GIACINTO, 1845: *Mosaico. Saggi diversi di critica drammatica di Giacinto Battaglia*. Milano: Tipografia di Vincenzo Guglielmini.
- BAZZONI, GIUNIO E SORMANI, GIACOMO, 1830: *Opere di Guglielmo Shakespeare. Tradotte da Giunio Bazzoni e da Giacomo Sormani*. Milano: Per Vincenzo Ferrario.
- BRAGAGLIA, LEONARDO, 2005: *Shakespeare in Italia. Personaggi, interpreti e vita scenica del teatro shakespeariano in Italia*. Bologna: Paolo Emilio Persiani Editore.
- BRUNELLI, BRUNO, 1950: *Interpreti di Shakespeare in Italia in: Shakespeare degli italiani. I testi scespiriani ispirati da fatti e figure della nostra storia e della nostra leggenda*. Torino: Società editrice torinese.

- CLERICO, FRANCESCO, 1788: *Amleto. Ballo tragico – pantomimo in cinque atti, composto e diretto dal signor Francesco Clerico, da rappresentarsi nel nobilissimo teatro delle Dame nel carnevale dell'anno 1788.*
- COLLISON-MORLEY, LACY, 1916: *Shakespeare in Italy.* Shakespeare Head Press Stratford-Upon-Avon.
- COLOGNESI, SILVANA, 1963: Shakespeare e Alessandro Verri. *ACME, Annali della facoltà di filosofia e lettere dell'università statale di Milano XVI, II-III.* 183-216.
- CONTI, ANTONIO, 1726: Risposta del sig. Abate Conti al Signore Jacopo Martelli, Secretario del Senato di Bologna. *Il Cesare. Tragedia del sig. Ab. Antonio Conti nobile veneto. Con alcune cose concernenti l'opera medesima.* In Faenza. Nella stampa di Gioseffantonio Archi Impressor Camerale e del S. Ufficio. All'insegna d'Apollo. Con licenza de' Superiori. 45-76.
- CRINÒ, ANNA MARIA, 1950: *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento.* Roma: Edizioni di "Storia e letteratura".
- DELABASTITA, DIRK, 1998: Shakespeare. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies.* Ed. Mona Baker, assisted by Kirsten Malmkjaer: London and New York: Routledge. 263-269.
- DUCIS, JEAN-FRANÇOIS, 1770: Avertissement. *Hamlet: Tragédie imitée de l'Anglois, par M. Ducis. Représentée pour la premiere fois par les Comédiens François Ordinaires du Roi, le 30 Septembre 1769.* Paris: Chez Gogué, libraire, quai des Augustins, près du pont S.Michel.
- GATTI, HILARY, 1968: *Shakespeare nei teatri milanesi dell'Ottocento.* Bari: Adriatica Editrice.

- KITTEL, HARALD (ed), 2004: Selected texts disseminated internationally through translation: Shakespeare. *Übersetzung/ Translation/Traduction. Ein Internationals Handbuch zur Übersetzungsforschung/An International Encyclopedia of Translation Studies/Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*. Berlin: Walter de Gruyter.
- LEONI, MICHELE, 1819–1821: *Tragedie di Shakespeare. Tradotte da Michele Leoni, in versi*. Verona: Scoietà tipografica.
- LOMBARDO, AGOSTINO, 1964: Shakespeare e la critica italiana. *Sipario. Rivista di teatro, scenografia, cinema* 218. Numero doppio dedicato a Shakespeare in Italia. 2–13.
- MUONI, GUIDO, 1908: *I drammi dello Shakespeare e la critica romantica italiana (1815–1845). La leggenda napoleonica nella letteratura italiana*. Firenze: Nuova Rassegna Editrice.
- NICOLINI, GIUSEPPE, 1830: *Macbet. Tragedia di Guglielmo Shakespeare. Recata in italiano da Giuseppe Nicolini*. Brescia: Per Francesco Cavalieri.
- PAGANI-CESA, GIUSEPPE URBANO, 1825: *Sovra il teatro tragico italiano. Considerazioni di G.U. Pagani-Cesa*. Firenze: Presso il Magheri.
- PRAZ, MARIO, 1969: *Caleidoscopio shakespeareiano*. Bari: Adriatica editrice.
- RAMIREZ, GIUSEPPE, 1797: *Le Tombe di Verona. Dramma del cittadino Mercier. Traduzione del signor Giuseppe Ramirez*. Venezia.
- REBORA, PIERO, 1936: *Civiltà italiana e civiltà inglese. Studi e ricerche*. Firenze: Felice Le Monnier.
- RENIER MICHIEL, GIUSTINA, 1797: *Opere drammatiche di Shakspeare volgarizzate da una Cittadina Veneta*. Tomo I. Venezia.
- ROLLI, PAOLO, 1739: *Delle ode d'Anacreonte Teio Traduzione di Paolo Rolli*. Londra.

- ROMANI, FELICE, 1823: *Amleto. Melodramma tragico di Felice Romani da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala il carnevale dell'anno 1823*. Milano: Dalle stampe di Giacomo Petrola.
- Romeo e Giulietta, tragedia di G. Shakespeare tradotta da G. Barbieri. Macbet, tragedia di G. Shakespeare tradotta da G. Nicolini. Opere di Shakespeare tradotte da G. Banzoni e da G. Sormani. Teatro di Shakespeare volgarizzato da V. Soncini. Articolo 1, 1832.: *Biblioteca Italiana o sia giornale della letteratura, scienze ed arti compilato da vari letterati LXV*, Gennaio, Febbraio e Marzo. 3-24.
- SCEVOLA, LUIGI, 1818: *Giulietta e Romeo, tragedia di Luigi Scevola di Brescia*. Milano.
- SONCINI, VIRGINIO, 1830: *Teatro di Shakespeare volgarizzato da Virginio Soncini. Con note dichiarative*. Milano: presso l'editore Ranieri Fanfani.
- STAËL-HOLSTEIN, ANNA LUISA, 1943: Risposta alle critiche mosse. *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*. A cura di Egidio Bellorini. Volume primo. Bari: Laterza. 64-74.
- STAËL-HOLSTEIN, ANNA LUISA, 1943: Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni. *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*. A cura di Egidio Bellorini. Volume primo. Bari: Laterza. 3-9.
- STENDHAL, 2006: *Qu'est-ce que le romantisme? Dit M. Londonio. Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantique*. Paris: Honoré Champion. 217-236.
- VALENTINI, DOMENICO, 1756: *Giulio Cesare - Tragedia Istorica di Guglielmo Shakespeare - Tradotta dall'Inglese in Lingua Toscana - DAL DOTTOR DOMENICO VALENTINI - Professore di Storia Ecclesiastica nell'Universita di Siena*. Siena: nella stamperia di Agostino Bindi.

- VITTORINI, FABIO, 2000: *Shakespeare e il melodrama romantico*.
Milano: La Nuova Italia.
- VOLTAIRE, 1789: Lettre CLX de M. De Voltaire 13 d'aguste 1776.
Oeuvres complètes de Voltaire. Tome soixante-dixième. A Gotha.
Chez Charles-Guillaume Ettinger, Librairie. 271-272.
- VOLTAIRE, 1776: *Lettre de M. De Voltaire à L'Académie française, lue Dans
cette Académie à la solennité de la St. Louis le 25 Auguste*.
- ZENO, APOSTOLO, 1705: *Ambieto. Melodramma di A. Zeno verseggiato
dal P. Pariati con la musica di F. Gasperini*.
- ЛОТМАН, ЮРИЙ МИХАЙЛОВИЧ, 1992: Руссо и русская литература
XVIII века. *Избранные статьи*: В 3 т. Таллинн: Александра,
Т. II. 40-99.
- РЕЙТБЛАТ, АБРАМ ИЛЬИЧ, 2001: Как Пушкин вышел в гении
(О литературной репутации Пушкина). *Как Пушкин вышел
в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре
Пушкинской эпохи*. М.: Новое литературное обозрение.
- ЭПШТЕЙН, МИХАИЛ НАУМОВИЧ, 1988: *Парадоксы
новизны: О литературном развитии XIX-XX веков*. М.:
Советский Писатель.
- ЯУСС, ХАНС-РОБЕРТ, 1995: История литературы как провокация
литературоведения. *Новое литературное обозрение*, 12. 34-84.

Sommario

Il presente articolo mira allo studio e all'analisi critica di alcuni eventi-chiave della storia della riflessione teorica sulla traduzione in Italia. In qualità di “eventi-chiave” viene proposta la storia delle traduzioni in italiano dell'opera di Shakespeare. Per “traduzioni” si intendono non solo le traduzioni vere e proprie, ma anche i numerosi rifacimenti e adattamenti (compresi i libretti per i melodrammi ed i balli) realizzati sulla base delle opere di Shakespeare. La scelta di questo autore ha una sua motivazione teorica fondamentale, dato che il problema di “come” tradurre Shakespeare accomuna gli studi di molti paesi. Le vaste polemiche attorno alle traduzioni di questo autore hanno generato una riflessione teorica sulla traduzione in quasi tutti i paesi europei. L'oggetto di studio è il contesto storico-letterario in cui appaiono le prime traduzioni shakespeariane in italiano e la ricezione critica di queste traduzioni. Uno studio dettagliato delle circostanze storiche-letterarie dell'apparizione dei primi tentativi di tradurre Shakespeare in italiano permette di ricostruire il processo di formazione dei modelli di percezione delle opere shakespeariane nella cultura italiana, dal Settecento fino alla prima metà dell'Ottocento. Il periodo preso in considerazione è determinato da due date: 1706 (prima versione italiana dell'*Amleto*) e la metà dell'Ottocento, quando in Italia appaiono tante traduzioni complete delle opere shakespeariane. Nel presente articolo si evince la ipotesi che la storia e la ricezione di Shakespeare in Italia sono determinate dall'orizzonte d'attesa dei lettori italiani e della critica letteraria, caratterizzato dal dominio della cultura francese e delle idee di Voltaire in particolare. Come base teorica viene proposta la metodologia dell'estetica della ricezione e la concezione dell'orizzonte di attesa articolata da J.-R. Jauss. Si evince, così, il ruolo attivo della critica letteraria

in questo contesto, che non solo registra i fenomeni già esistenti ma che constata anche l'assenza di un certo fenomeno e così provoca la sua apparizione invitando gli scrittori a riempire la lacuna. L'analisi degli articoli critici della prima metà dell'Ottocento in Italia conferma l'esistenza dell'attesa letteraria delle traduzioni shakespeariane; l'assenza di queste traduzioni è un motivo costante di quasi tutte le repliche dei critici letterari. Come dimostra l'analisi presentata in questo articolo l'attesa letteraria dei critici italiani è stata completamente soddisfatta, perché a partire degli anni 30 Shakespeare diventa uno degli autori più tradotti e più conosciuti in Italia.

Ирина Зверева / Irina Zvereva

Zvereva Irina, PhD in "Traduzione, interpretazione e interculturalità" 2018 (Università di Bologna), currently working as a research associate at the Russian State University for the Humanities (RGGU - Moscow).



L'emancipazione femminile dalla schiavitù culinaria in Unione Sovietica: una promessa tradita

The Emancipation of Women
from Kitchen Slavery in the
Soviet Union: A Broken Promise

Nei primi anni dopo la rivoluzione d'ottobre, il governo bolscevico si imbarcò in un ambizioso programma di radicale trasformazione sociale che andava ben al di là dei tradizionali ambiti di lotta politica. Anche l'alimentazione dei cittadini, un'attività apparentemente poco significativa dal punto di vista politico, divenne parte del programma bolscevico per costruire una società nuova.

È impossibile parlare dello sviluppo della cultura culinaria e del sistema di ristorazione collettiva sovietici senza considerare la condizione femminile dell'epoca: pur essendoci una retorica rivoluzionaria rispetto all'emancipazione della donna dalla schiavitù delle faccende domestiche, le condizioni sociali dell'epoca contribuivano a rafforzare il ruolo tradizionale delle donne di mogli e madri. In questo articolo vengono analizzate le ragioni che mossero la politica di emancipazione e i risultati che ne conseguirono.

UNIONE SOVIETICA, BOLSCEVICHI,
EMANCIPAZIONE DELLA DONNA,
RISTORAZIONE COLLETTIVA,
SCHIATIVITÀ CULINARIA

After the October Revolution, the Bolshevik government introduced an ambitious programme aimed at a radical change of society, going well beyond traditional political fighting. Even a matter of apparently low political interest such as alimentation became part of their programme intending to build this new society. Discussing the development of Soviet culinary culture and public food service is impossible without analysing the condition of women. Over the years, an attempt at liberating women from the burden of domestic labour was made. This paper analyses the reasons behind the Soviet women emancipation policy and its outcomes.

SOVIET UNION, BOLSHEVIKS,
EMANCIPATION OF WOMEN, SOCIAL
FOOD SERVICE, KITCHEN SLAVERY

I BOLSCEVICHI CONTRO LA CUCINA DOMESTICA

Negli anni Venti in Unione Sovietica era in atto la radicale trasformazione del *byt* cominciata nel 1917. Questa trasformazione ebbe luogo nell'ambito di un nuovo codice sociale in cui tutto ciò che era passato (vale a dire prerivoluzionario) e borghese era visto negativamente, mentre il presente (concepito come uno spazio per trasformazioni ispiratrici) e il nascente radioso avvenire erano visti per contrasto come un'era migliore e progredita. Gli oggettivi problemi sociali presenti erano considerati un residuo del passato borghese: nella nuova realtà comunista essi si sarebbero dovuti risolvere da soli.

Considerando il tradizionale *status* della donna quale custode dell'*očaj* [focolare], "autrice e promotrice" delle pratiche gastronomiche, non sorprende la quantità di sforzi profusi nel tentativo di cambiare questo suo abituale *status* di genere e di attuare una nuova politica di genere sovietica. Il pasto in famiglia era infatti considerato come un residuo borghese, che distoglieva la donna dai più utili lavori sociali che avrebbe potuto svolgere. Il legame della donna con la cucina, il focolare e la preparazione del cibo ha un carattere archetipico, che però non aveva più posto della vita sovietica; nell'ambito della costruzione del nuovo *byt* l'equilibrio di genere esistito fino ad allora doveva essere distrutto. La perdita del tradizionale ruolo sociale della donna, cioè la sua trasformazione in un compagno che potesse contribuire alla lotta di classe e alla costruzione del comunismo, doveva senza dubbio includere il superamento delle caratteristiche femminili archetipiche, e quindi implicare la distruzione del legame tra la donna e il focolare domestico: rimanendo a casa a cucinare, la donna contribuiva alla formazione di un *habitus* individualista; tuttavia, il governo aveva assunto il ruolo di formare un nuovo *habitus*, in cui le manifestazioni

individuali avrebbero coinciso con le esigenze collettive. Per questo motivo, la donna avrebbe dovuto entro breve passare “dai fornelli ai libri”: dalla cucina, intesa come spazio dell’incoscienza, all’articolato discorso ideologico della propria esistenza. L’idea di una trasformazione rivoluzionaria del *byt* non si formò dall’oggi al domani, ma fu prece-
duta da un movimento femminile che aveva preso piede all’inizio del XX secolo e che aveva sottolineato la necessità di liberare le donne dalla schiavitù del quotidiano e di includerle nella produzione sociale: solo così, una volta tolto il peso della preoccupazione per la sua esistenza dalle sue spalle, superato il suo ruolo di servizio, la donna avrebbe potuto intraprendere un percorso di sviluppo personale (Sochan’ 2011a: 90).

All’epoca era, inoltre, ancora diffuso lo stereotipo che vedeva le donne come soggetti irrazionali e restii alla socializzazione, sicuramente anche a causa della cucina, in cui spendevano ancora larga parte del proprio tempo e della propria energia (Reid 2005: 291). In questa situazione, la coscienza “deformata” della donna costituiva un elemento particolarmente problematico per la realizzazione del *byt* secondo i principi del socialismo (Buchli 1999: 25). Secondo Sochan’ (2011b: 176), dal punto di vista sociale ed economico la condizione della donna nella famiglia borghese non poteva essere che definita “schiavitù domestica”. La sua opinione trova riscontro in uno scritto di A.V. Lunačarskij¹, politico e letterato russo, del 1927:

[...] il suo [della donna] ambito di interessi era terribilmente e stupidamente ristretto: era sopraffatta dai panni sporchi, dalla preparazione del cibo in una cucina stracolma di fuliggine, dalla cura dei bambini piccoli, eccetera. Era così sopraffatta da tutte queste cose che non aveva tempo di pensare al proprio sviluppo, alle attività sociali (in Sochan’ 2011b: 176).

1
Lunačarskij Anatolij Vasil’evic. (1875 - 1933). Uomo politico e letterato russo socialdemocratico e poi bolscevico; rimane una delle figure più colte tra tutti i dirigenti della Rivoluzione d’ottobre. Marxista aperto alle esperienze culturali più stimolanti tra la fine del secolo scorso e l’inizio di questo, già nel 1903 aveva elaborato le “Basi di un’estetica positiva”. Dopo la rivoluzione fu commissario del popolo per l’istruzione, e in questa veste aiutò non poco i futuristi. Drammaturgo lui stesso, oltretutto politico, si occupò di letteratura russa ed europea, di teatro, di estetica (Trecani, Lunačarskij).

2
Kollontaj Aleksandra Michajlovna (1872 - 1952). Rivoluzionaria russa, figlia di un generale, studiò in Svizzera, dove (1890 circa) aderì al movimento socialista; si accostò ai mensevichi nel 1906, per passare ai bolscevichi nel 1915; emigrata (1908-17) in Europa e negli USA, tornò in Russia dopo la rivoluzione di febbraio. Nel 1921 militò nell' "opposizione operaia", nel 1923 passò al servizio diplomatico, e rappresentò l'URSS a Oslo, in Messico e infine (1930-52) a Stoccolma (Treccani, Kollontaj).

3
Sezione femminile del Comitato centrale.

Al fine di eliminare questa struttura oppressiva, la natura della relazione tra moglie e marito sarebbe dovuta cambiare. Era quindi necessario socializzare la sfera domestica e smantellare l'ambito privato della famiglia; l'emancipazione della donna e la fine dell'istituzione dell'*očaj* erano quindi strettamente legate (Buchli 1999: 25).

Lo smantellamento dell'istituzione dell'*očaj* avrebbe cambiato radicalmente la posizione della donna nella società, ma allo stesso tempo minacciava il ruolo dell'autorità patriarcale nella sfera privata. Occorre notare che i riformatori sovietici della vita domestica non consideravano il *byt* e i problemi legati ai lavori domestici come una responsabilità degli uomini. Non si trattava di portare i ruoli di donne e uomini sullo stesso livello, ma piuttosto di eliminare la sfera privata portando la donna "all'esterno", verso la sfera pubblica degli uomini, e non certamente di "abbassare" gli uomini nella sfera domestica privata a condividere con le donne le faccende domestiche e la cura dei bambini (ibid.: 26). In questa nuova società utopica immaginata, la parità tra i sessi doveva essere raggiunta non con una redistribuzione dei ruoli tradizionali all'interno famiglia, ma eliminando il nucleo familiare così com'era concepito fino a quel momento e quindi affidando le responsabilità di cucinare, pulire e occuparsi dei bambini al settore di servizi pubblici appena creato.

Nel 1918, A.M. Kollontaj², rivoluzionaria e femminista, presidente del *Ženotdel*³, in *Sem'ja i kommunističeskoe gosudarstvo* [La famiglia e il governo sovietico] affrontò il tema del futuro del lavoro domestico nella società sovietica. Kollontaj dedicò particolare attenzione alla liberazione della donna dalla preparazione del cibo, compito che si prevedeva assegnare in futuro esclusivamente a professionisti. Richiamò i tempi in cui tutta la vita di una donna era confinata all'interno della famiglia; le donne non conoscevano il mondo esterno, né ne erano interessate, essendo già occupate nei lavori più disparati: non solo cucinavano, lavavano i vestiti

e la biancheria e pulivano la casa, ma filavano la lana e il lino, preparavano sottaceti e conserve, salumi e il *kvas*, fabbricavano candele, e molto altro ancora. Kollontaj afferma che ai tempi delle loro madri e nonne questi lavori erano necessari e utili, poiché da essi dipendeva il benessere della famiglia. Ma l'arrivo del capitalismo aveva cambiato il modo di vivere: molti dei lavori svolti dalle donne venivano adesso realizzati su scala industriale nelle fabbriche. «Quale padrona di casa ora fabbrica le candele, fila la lana, tesse il cotone, quando tutti questi prodotti sono in vendita?» (Kollontaj 1918: 12). Le donne, tuttavia, non erano rimaste senza lavoro, anzi: oltre a svolgere le faccende domestiche, spesso dovevano lavorare fuori casa e su di loro gravava quindi il cosiddetto “doppio fardello”. Tuttavia, Kollontaj affermò anche che le faccende domestiche stavano scomparendo, lasciando spazio alla gestione pubblica (*ibid.*: 14). Kollontaj sottolineò che da tempo i ricchi avevano tolto dalle spalle delle loro mogli il peso delle faccende e si chiese perché la donna lavoratrice, al contrario, doveva continuare a soffrire. Secondo la rivoluzionaria femminista, nella Russia Sovietica la vita di ogni donna lavoratrice avrebbe dovuto avere le comodità, la luce, l'igiene e la bellezza che erano stati fino a quel momento appannaggio esclusivo dei ricchi:

Al posto di soffrire cucinando, di perdere le proprie ultime ore libere in cucina preparando pranzo e cena, nella società comunista saranno molto diffuse le mense collettive, le cucine centralizzate. [...] Il comunismo abolirà la schiavitù domestica delle donne, e renderà la loro vita più ricca, più piena, più felice e più libera (ibid.: 15).

Un anno dopo, lo stesso Lenin appoggiò il punto di vista di Kollontaj nell'opuscolo *Una grande iniziativa*, in cui affermò che nessun partito democratico in nessuna delle repubbliche borghesi più progredite aveva

fatto riguardo alla condizione della donna in decine di anni nemmeno una centesima parte di quello che i bolscevichi avevano fatto nel loro primo anno al potere. Nonostante tutte le leggi emancipatorie promulgate in Unione sovietica, però, la donna era «rimasta una schiava della casa, perché oppressa, soffocata, inebetita, umiliata dalle piccole faccende domestiche, che la incatenano alla cucina [...]» (Lenin 1970: 24). Lenin sosteneva che la vera emancipazione della donna e il vero comunismo sarebbero cominciati soltanto dove e quando fosse incominciata la lotta delle masse contro le faccende di casa. Come Kollontaj, Lenin auspicava una trasformazione di massa da una gestione casalinga (*domašnee chozjajstvo*) a una gestione socialista (*socialističeskoe chozjajstvo*). A suo parere, il governo non si occupava abbastanza del problema della condizione della donna, che in teoria sarebbe dovuto risultare indiscutibile per ogni comunista, anche se sottolineava che comunque in questo campo fossero già presenti diversi “germogli del comunismo”. Per esempio, citò le mense collettive e gli asili quali germogli in grado di emancipare la donna e di eliminare la sua disuguaglianza rispetto all'uomo (Lenin 1970: 24).

Nel 1923, anche Trockij in uno dei suoi articoli parlò dell'uguaglianza tra uomo e donna. Affermò che:

stabilire la parità politica tra la donna e l'uomo nello stato sovietico è un compito piuttosto semplice. Stabilire la parità produttiva tra lavoratore e lavoratrice in fabbrica e nelle associazioni professionali, in modo che l'uomo non escluda la donna è un compito già molto più difficile. Ma stabilire una reale parità tra uomo e donna in famiglia è un compito immensamente più difficile, che necessita enormi sforzi atti a rivoluzionare completamente il nostro byt. È inoltre del tutto evidente che senza il raggiungimento della parità tra marito e moglie

in famiglia non è possibile parlare veramente di parità nella società o addirittura nella politica, poiché se la donna è incatenata alla famiglia, al cucinare, al lavare e al rammendare, proprio per questo la sua possibilità di influenzare la vita sociale e politica sono ridotte al minimo (Trockij 1927: 30).

Trockij affermò inoltre che non si sarebbe potuta attuare una trasformazione del governo sovietico se non si fossero emancipate le donne dalla schiavitù, e non si sarebbe potuto proseguire verso il socialismo senza liberare la contadina e la lavoratrice dai lavori domestici familiari. Per questo, disse, ogni nuova legge, ogni passo pratico nella costruzione della collettività avrebbe dovuto essere finalizzato anche all'alleggerimento della vita delle madri di famiglia. Il socialismo era impensabile, se non si fossero risolti i problemi all'origine, «e dove si trova l'origine di una nazione, se non nella madre?» (Trockij 1927: 52). Trockij riteneva che le mense e gli asili avrebbero dato un duro colpo all'individualità della famiglia, che fino a quel momento pesava sulle spalle ricurve delle madri e casalinghe. «Non si può andare avanti lasciando la donna indietro» (Trockij 1927: 53).

ABBASSO LA SCHIAVITÙ CULINARIA!

Alla fine degli anni Venti, alla vigilia del primo piano quinquennale, l'enfasi non veniva ormai più posta sull'ideologia dell'uguaglianza dei sessi. La maggior parte degli autori, sebbene dichiarasse di volere l'emancipazione della donna, era preoccupata principalmente dal portare più donne nella forza lavorativa. La lotta contro la cucina privata, lo sviluppo delle cucine comuni e delle imprese di ristorazione

collettiva rappresentavano un modo per raggiungere questo obiettivo e contemporaneamente risolvere il problema della distribuzione del cibo e della nutrizione delle masse nel modo più economico e “scientifico” possibile. Il governo era convinto che la cucina individuale non potesse sfamare adeguatamente il popolo. Una crescente importanza veniva data ai valori nutrizionali del cibo e al rispetto delle norme sanitarie: scopo dell'alimentazione era contribuire all'aumento della forza lavoratrice. L'alimentazione ideale era considerata quindi quella collettiva (Rothstein e Rothstein 1997: 178).

N.A. Semaško, commissario per la salute, insisteva dal canto suo che l'alimentazione collettiva contribuisse all'aumento della produttività lavorativa e accelerasse la costruzione della società socialista, così come contribuiva all'emancipazione della donna dal tedioso lavoro domestico. Naturalmente, gli ideologi che auspicavano la sostituzione della cucina privata da parte della ristorazione collettiva avevano un'opinione molto negativa del lavoro domestico della donna. Nel 1923, P. Kožanyj scrisse una rinomata brochure dal titolo *Dolj častnuju kuchnju!* [*Abbasso la cucina privata!*], in cui affermava che «[1]a cucina deforma il corpo e l'anima della donna. [...] Nell'interesse della donna che lavora duramente [...] la cucina privata dovrebbe essere sepolta il più in fretta possibile assieme a tutto il suo passato» (in Rothstein e Rothstein 1997: 179). La politica alimentare del nascente governo sovietico si basava quindi sul principio di economia delle risorse e di emancipazione della donna. Nel 1925, Kožanyj affermò che «il più grande fardello per le donne lavoratrici è la preparazione del cibo, che richiede molto tempo e forze. La cucina priva la donna lavoratrice della possibilità di svolgere compiti sociali, innalzare il suo livello culturale e la qualificazione del suo lavoro» (Kožanyj 1925: 13).

Lunačarskij (1927: 84) nella sua brochure *O byte* [*Sulla vita quotidiana*] affermò che non è possibile accontentarsi di una piccola cucina per ogni famiglia quando, con gli stessi soldi e la stessa quantità di lavoro, grazie a mense e cucine collettive si può fornire cibo gustoso e salutare in un'atmosfera luminosa, garantendo calma e riposo durante i pasti: «tutto questo può essere fatto con gli stessi mezzi impiegati per preparare lo squallido *boršč*, del quale la maggior parte di noi [...] si nutre e con ogni cucchiata ci cibiamo della libertà, della dignità e del futuro delle donne».

Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta venne effettuato qualche tentativo di trasformare la vita domestica attraverso la progettazione di abitazioni senza cucina da parte di architetti costruttivisti; abitazioni di questo tipo furono costruite, per esempio, nei nuovi quartieri nelle città di Jaroslavl' e Ivanov, le "città del futuro", o nella città di Magnitogorsk, mentre a Mosca furono sviluppati progetti di minuscole cucine-nicchia per la casa del Narkomfin (Gluščenko 2015: 66; Reid, 2005: 292).

Il manifesto qui sotto, del 1931, ritrae una donna rivoluzionaria che esce dalla porta della cucina verso la libertà. Nel manifesto troviamo una contrapposizione tra il vecchio e il nuovo, espressa anche graficamente tramite una divisione diagonale dello spazio scenico. A sinistra troviamo il vecchio *byt*, rappresentato da una figura femminile intenta in faccende domestiche, in uno spazio nero. Sulla destra, fuori dalla porta che la rivoluzionaria spalanca, si delinea invece il nuovo *byt*, ricco di colori; si scorge il radioso avvenire, ormai a portata di mano, rappresentato da «[c]ircolo operaio, nido d'infanzia, mensa collettiva, soleggiati impianti sportivi, parchi e la realtà che, più di ogni altra, avrebbe dovuto seppellire la schiavitù domestica: la fabbrica-cucina» (Piretto 2017).



FIG. 1 ↑
Abbasso la schiavitù culinaria! Evviva il nuovo byt. G. Segal, 1931.

4
Mikojan Anastas Ivanovič. (1895-1978). Uomo politico sovietico bolscevico dal 1915, M. partecipò alla guerra civile in Transcaucasia; entrò nel Comitato centrale del partito nel 1923 e nel Politburo nel 1935. Stretto collaboratore di Stalin, diresse vari commissariati del popolo di carattere economico e dal 1937 al 1946 fu anche vicepresidente del Consiglio dei commissari del popolo. Dopo la morte di Stalin, M. fu tra i principali esponenti del potere sovietico e appoggiò la politica di Chruščëv. Vicepresidente e primo vicepresidente del Consiglio dei ministri dell'URSS (1946-64), nel 1964-65 fu presidente del Presidium del soviet supremo (capo dello stato), di cui rimase membro, anche dopo essere uscito dal Politburo (1966), fino al 1975. Nel 1968 pubblicò la sua autobiografia (Treccani, Mikojan).

Manifesti di questo tipo dimostrano che negli anni Trenta la questione dell'emancipazione della donna dalla schiavitù culinaria era ben lungi dall'essere risolta. Nel 1936 l'allora commissario del popolo dell'industria alimentare A.I. Mikojan⁴ disse:

La donna sovietica moderna deve liberarsi dalla fatica primitiva degli spiacevoli, pesanti lavori domestici... Quando una donna vede che nella stessa ora che ha speso nella preparazione del cibo a casa, può fare dieci volte tanto lavorando in fabbrica e può comprare con il proprio guadagno tutti i prodotti a lei indispensabili, cerca di liberarsi dalla produzione casalinga di cibo (in Gluščenko 2015: 67).

Secondo Mikojan, le conserve e i prodotti semilavorati avrebbero dovuto svolgere un ruolo essenziale nella vita delle donne lavoratrici, che avrebbero dovuto avere a disposizione prodotti di fabbrica che necessitassero poca preparazione e che potessero soddisfare ogni palato.

La posizione di Mikojan rispecchiava lo stato d'animo generale della società postrivoluzionaria; tuttavia, non tutti condividevano questi sentimenti, e alcuni membri dell'*intelligencija* si espressero con ironia riguardo all'"emancipazione della donna". Jurij Oleša nel 1927 scrisse:

Donne! Noi vi soffieremo di dosso la fuliggine, libereremo le vostre nari dal fumo e le orecchie dal fracasso, costringeremo le patate a sbucciarsi magicamente, in un attimo. Vi restituirò le ore che la cucina vi ha rubate: recupererete metà della vita! Tu, giovane sposa, stai cuocendo la minestra per tuo marito. A una piccola pozza di minestra tu dedichi metà della tua giornata! Noi trasformeremo le vostre pozze in mari sfavillanti, scodelleremo un oceano di zuppa di cavoli,

ammucchieremo colline di polenta! Il kisel' scivolerà giù come un ghiacciaio! Ascoltate, massaie, e aspettate! Ecco quel che vi prometiamo: un pavimento di mattonelle inondato di sole, paiuoli di rame risplendenti, piatti di un nitore liliace, un latte denso come mercurio e una minestra da cui salirà un profumo che farà invidia ai fiori sui tavoli (Oleša 1927: 14).

L'economista agrario A. Čajanov⁵ si esprime in modo ancora più ironico. Il suo romanzo *Viaggio di mio fratello Aleksej nel paese dell'utopia contadina* si apre con un episodio in cui il protagonista, sfinito dalla malnutrizione e dalla propaganda, si trascina per Mosca mentre in testa risuonano le frasi di un recente comizio: «distruggendo il focolare domestico daremo il colpo finale alla borghesia»; «il nostro decreto che vieta il cibo fatto in casa allontana dalla nostra vita il gioioso veleno della famiglia borghese e nei secoli dei secoli rafforza il principio del socialismo»; «il comfort familiare porta a desideri di proprietà, la felicità della casalinga nasconde in sé il seme del capitalismo» (in Gluščenko 2015: 68).

Secondo Čajanov l'intrusione dell'industria e del governo nella sfera domestica incarna tutto ciò che è per lui inaccettabile nella rivoluzione bolscevica. Uno dei personaggi di Oleša esprime il suo dissenso più apertamente:

Compagni! Vogliono privarvi del vostro patrimonio più cospicuo, del vostro focolare domestico. I destrieri della rivoluzione, rumoreggiando per le scale di servizio, calpestando i nostri bambini e i nostri gatti, demolendo i fornelli e i mattoni che ci siamo scelti, irromperanno nelle vostre cucine. Donne, è in pericolo il nostro orgoglio, la vostra gloria: il focolare! (Oleša 1927: 104).

5 Čajanov, Aleksandr (1888 - 1939). Economista agrario russo. Formulò un modello con cui spiegare la peculiarità dell'impresa contadina, le cui scelte produttive non sono orientate verso un'economia di mercato ma sono dettate da forte avversione al rischio. Per le sue idee politiche e le sue teorie economiche, durante il periodo staliniano venne arrestato due volte, fu confinato e infine fucilato (Treccani, Čajanov).

RITORNO IN CUCINA

Nel 1930 fu dissolto il *Ženotdel*, e lo stato stalinista mise in secondo piano l'obiettivo dello smantellamento del concetto di famiglia e dell'emancipazione della donna. Vi era bisogno di stabilità sociale e di un aumento del tasso di natalità, e a questo fine nel 1936 e 1944 furono emanate nuove normative che ripristinavano la famiglia come pilastro della società e ribadivano gli obblighi sociali riproduttivi delle donne (Reid 2005: 292). Le priorità di rapida industrializzazione dei primi anni Trenta erano invece in conflitto con gli investimenti che si sarebbero dovuti affrontare per uno sviluppo immediato della ristorazione collettiva, presupposto dalla lotta contro la cucina privata e dell'emancipazione della donna. Inoltre, non meno importante era l'accettazione da parte della popolazione delle mense come sostituto della cucina casalinga. Come aveva affermato Trockij nel 1923, lo spostamento dei mezzi materiali dalla famiglia alle mense avrebbe avuto luogo solo nel caso in cui queste ultime avessero offerto servizi migliori rispetto alla cucina familiare (Trockij 1927: 52). Tuttavia, il continuo *deficit* e il fallimento delle cooperative nel fornire cibo obbligarono le donne a fare affidamento sulle fonti tradizionali, vale a dire il mercato contadino e gli orti, il che le confinò ulteriormente all'interno della sfera domestica. Anche i successi dell'industria Sovietica agevolarono questo processo: la maggior reperibilità dei materiali necessari per preparare le conserve incoraggiò le donne ad aumentarne la produzione. Inoltre, si cominciarono a vedere i frutti di attività educative in relazione a norme d'igiene e alimentari. Una vera e propria rivoluzione stava avendo luogo nell'ambito dell'alimentazione dei bambini, e le madri (ma non i padri) erano incoraggiate a spendere un'enorme quantità di energia e risorse economiche nel nutrire i figli correttamente (Rothstein e Rothstein 1927: 179).

In realtà, erano le donne stesse ad opporsi maggiormente all'eliminazione della cucina privata, come emerge dalle pagine della rivista *Rabotnica* [*Lavoratrice*], pubblicata per la prima volta a Pietrogrado nel 1914. L'obiettivo della rivista era quello di risvegliare la coscienza rivoluzionaria delle donne, di mostrare come esse condividessero l'interesse della classe operaia, e di attirare donne lavoratrici nel movimento proletario. All'inizio degli anni Venti, tuttavia, la rivista cambiò radicalmente il proprio orientamento: da rivista politica rivoluzionaria diventò una rivista femminile. *Rabotnica* pubblicava articoli di Trockij e di altri sostenitori della ristorazione collettiva, ma anche le reazioni negative di donne lavoratrici che si rifiutavano di usufruire delle mense, non solo perché spesso costose e di scarsa qualità, ma poiché costituivano una minaccia per l'istituzione del matrimonio. Le donne erano preoccupate dal fatto che, se i compiti considerati "da moglie" fossero stati svolti collettivamente, la famiglia non avrebbe avuto più senso di esistere e nessuno avrebbe più voluto sposarsi.

Con gli anni *Rabotnica* iniziò a dedicare sempre più spazio a consigli riguardanti le faccende domestiche e la cura dei bambini. Nel 1923, fu introdotta la "Pagina della casalinga", che includeva una rubrica intitolata "Cosa e come cucinare"; nel 1926, la rivista fu definita per donne lavoratrici e casalinghe; una rubrica culinaria scritta da M. Zarina fu introdotta lo stesso anno. *Rabotnica* era destinata a donne lavoratrici e casalinghe, senza distinzione, perciò tutte le ricette e i consigli forniti, cioè tutto ciò che poteva migliorare il tenore di vita di una famiglia, avrebbero comportato un peso in più per la donna lavoratrice.

Chi invocava l'emancipazione femminile e l'espansione dei servizi pubblici spesso vedeva la donna svolgere nella sfera pubblica gli stessi ruoli dai quali in teoria avrebbero dovuto essere liberata. I lavori nelle nuove industrie dei servizi erano svolti dalle stesse donne che

la rivoluzione avrebbe dovuto emancipare da questi gravosi compiti. In questo modo, la donna continuava a essere cuoca, solo che, piuttosto che cucinare per una famiglia, adesso cucinava per le masse; piuttosto che lavare qualche piatto nella cucina sporca e insalubre di una *kom-munalka*, ne lavava centinaia in una mensa collettiva fatiscente; piuttosto che fare il bucato per una famiglia, lo faceva per tutto il quartiere; e tutto ciò per un salario irrisorio. Spesso la sua famiglia non poteva permettersi i servizi collettivi, quindi una volta tornata a casa doveva cominciare il famigerato “secondo turno”, cioè cucinare, lavare e stirare per il marito e i figli, esattamente come accadeva quando le donne non lavoravano. Non solo le donne non erano state liberate dai pesanti lavori domestici, ma, al contrario, furono costrette sempre di più nel ruolo di madri e padrone di casa. Era diffusa l'idea che le donne, grazie alle loro caratteristiche intrinseche, portassero ordine, benessere e pulizia nella vita familiare e fossero le più adatte alla cura dei bambini, e questi compiti erano considerati una responsabilità della donna nei confronti della nazione (Rothstein e Rothstein 1997: 179-180).

Secondo O.A. Chasbulatova (2005: 126), era evidente il carattere utopico dell'idea di una sostituzione completa dell'alimentazione casalinga con la ristorazione collettiva. Per le famiglie non era affatto comodo dover uscire di casa ogni giorno più volte al giorno solamente per mangiare. Le mense in città servivano principalmente lavoratori, mentre in campagna non si parlò nemmeno di ristorazione collettiva. La ristorazione collettiva quindi non diventò un'alternativa ubiquitaria alla cucina domestica, innanzitutto perché il servizio era troppo limitato, inoltre, come sottolinea Buchli (1999: 31) perché i prezzi erano troppo alti per la famiglia media. Non da ultimo, la qualità del cibo servito era molto bassa, e le famiglie non erano interessate a questo tipo di servizio. La preparazione del cibo a casa rimase la forma di alimentazione più diffusa.

Alla fine degli anni Trenta il discorso politico era cambiato. Molte donne erano già integrate nella forza lavorativa e, ciononostante, avevano mantenuto le loro responsabilità di padrone di casa e di casalinghe; si trattava del fenomeno del “doppio fardello”. Capendo che la ristorazione collettiva non avrebbe potuto soddisfare i bisogni di tutta la popolazione, in un contesto in cui i concetti di igiene e valore nutrizionale avevano guadagnato un’importanza sempre maggiore, il governo contava sulle donne per garantire alle famiglie una dieta salutare. Nel 1939 venne pubblicato per la prima volta il *Libro del cibo gustoso e salutare*⁶, alla stesura del quale collaborò un notevole collettivo di studiosi. Sulla copertina del *Libro* vi era l’iscrizione «Dal *Narcompiščeprom*⁷ alla casalinga», alla quale era prevalentemente rivolto. Nell’introduzione dell’edizione del 1952 si legge che il compito più importante del *Libro del cibo gustoso e salutare* è quello di aiutare le casalinghe a cucinare per la propria famiglia cibo gustoso e salutare, «con il minore spreco di lavoro e di tempo», ricorrendo ai prodotti dell’industria alimentare (Molčanova 1952: 5). Occorre sottolineare che il *Libro* fu pubblicato dalla casa editrice dell’industria alimentare, il *Piščepromizdat*, ed era di fatto un importante mezzo pubblicitario per i prodotti alimentari industriali. Nel capitolo *Verso l’abbondanza!* si vede esplicitata la politica di base del *Libro* nei confronti della cucina: i nuovi prodotti quali salami e salsicce, marmellate, *pel’meni* surgelati e conserve industriali avrebbero permesso alla donna di risparmiare tempo, continuando a fornire alla propria famiglia cibo di qualità. All’interno del *Libro* è presente una citazione di A. Mikojan, il fautore della sua pubblicazione, in cui afferma che l’utilizzo di prodotti di carne e di pesce pronti e semi-pronti, così come anche di verdure surgelate che implicano un lavoro minimo da parte delle casalinghe «le libera dal duro lavoro in cucina, rende la preparazione del cibo fattibile per

6
Per un approfondimento, rimando a Dobrenko, Evgeny, 2009: *Gastronomičeskij kommunizm: vkusnoe vs. zdorovoe. Neprikosnovennij zapas* LXIV, 2; Piretto, Gian Piero, 2009: *Tasty and Healthy: Soviet Happiness in One Book. Petrified Utopia: Happiness Soviet Style*. Ed. Marina Balina et al. New York: Anthem Press. 79–96; Geist, Edward, 2012: *Cooking Bolshevik: Anastas Mikoian and the Making of the Book about Delicious and Healthy Food. The Russian Review* 71. 295–313.

7
Narodnyj komissariat piščevoj promyšlennosti (Commissariato del popolo per l’industria alimentare).

tutti i lavoratori, senza una grande preparazione e con una minima perdita di tempo e di lavoro» (Molčanova 1952: 13).

Lo studioso Evgeny Dobrenko sottolinea l'importanza fondamentale della pubblicazione del *Libro* come segno della fine dell'utopia rivoluzionaria:

Dopo la caduta dell'utopia rivoluzionaria di liberazione della donna dalla vita domestica ci fu una riabilitazione del precedente modello familiare. Al posto delle fabbriche-cucina apparì il Libro del cibo gustoso e salutare: risultò che, dopo tutto, il cibo doveva essere cucinato autonomamente. Il nuovo modello sociale contaminò l'utopia e la realtà nella peggiore delle combinazioni possibili: dall'utopia alla realtà fu portata (e rimase per decenni) la cucina comunitaria delle kommunalki, dalla realtà all'utopia sparì l'idea della liberazione della donna dalla schiavitù dei fornelli (Dobrenko 2009).

Il semplice fatto di pubblicare un libro destinato alle casalinghe dimostrava la fine dell'utopia rivoluzionaria della liberazione della donna dalle faccende domestiche come era stata immaginata fino a quel momento. Il libro non lascia dubbi riguardo al fatto che la cucina fosse stata, e sarebbe continuata ad essere, esclusiva giurisdizione delle donne.

“RIDUZIONE E ALLEGGERIMENTO” DEL FARDELLO

Poco dopo, una volta arrivato Chruščëv al potere, era evidente che l'emancipazione femminile non si fosse ancora pienamente realizzata. Durante l'epoca staliniana, la competizione con i paesi capitalisti era avvenuta sul piano dell'industria pesante e della difesa; sotto Chruščëv, il regime sovietico avrebbe dimostrato che il socialismo aveva maggiori

capacità di migliorare la qualità della vita delle persone rispetto al capitalismo. Se la scienza socialista era riuscita a provare la sua superiorità nel cosmo con il lancio del primo *Sputnik* nell'ottobre del 1957, la cucina in particolare, e la condizione del lavoro femminile in generale, rimanevano un simbolo di arretratezza e motivo di umiliazione per il sistema sovietico. In questo contesto Chruščëv enfatizzò la necessità di alleggerire il fardello domestico delle donne e diede particolare attenzione ai “problemi femminili”, che includevano il divorzio, l'aborto, la cura dei bambini e il “secondo turno” (Reid 2005: 290, 293). Il 27 gennaio 1959 fu presentato il piano settennale, che prevedeva il miglioramento dello standard di vita della popolazione e il raggiungimento e superamento dei paesi capitalisti più sviluppati in termini di produzione pro capite. Il potere sovietico aveva liberato le donne dalla posizione di semi-schiavitù in cui si ritrovava durante l'impero zarista, ma molte di loro erano ancora occupate nelle faccende domestiche; quindi, per creare le condizioni che avrebbero permesso alla donna di essere padrona di se stessa, secondo Chruščëv avrebbe dovuto essere attuata un'espansione dei servizi pubblici, che ricordò essere i “germogli di comunismo”, come li aveva definiti a suo tempo Lenin: germogli che si erano sì sviluppati in organizzazioni comuniste di diverso tipo, ma che avrebbero dovuto essere migliorate (Chruščëv 1959: 20, 54).

Chruščëv riprese quindi la lotta di Lenin e Kollontaj contro la cucina privata; il partito promise che la cucina domestica sarebbe diventata obsoleta a metà degli anni Settanta, quando la ristorazione collettiva sarebbe stata capace di fornire cibo gustoso e salutare a un prezzo più basso di quello preparato in casa. Nel frattempo, la cucina domestica era da considerare un male necessario che sarebbe durato fino all'arrivo del comunismo, mentre la riduzione e l'alleggerimento del fardello costituivano un obiettivo più immediato. Da una parte, a questo fine sarebbero

stati resi disponibili utensili e dispositivi elettrici come, per esempio, il frigorifero; dall'altra Chruščëv riteneva necessario insegnare alla popolazione a vivere osservando le regole della vita socialista e per questo riviste e libri cominciarono a fornire consigli a proposito. Gli architetti disegnarono cucine più pratiche e fornirono consigli riguardo a un loro utilizzo ottimale; l'industria alimentare e quella elettrica aumentarono la loro produzione di beni di consumo; la rivista *Rabotnica* introdusse una rubrica chiamata "Veloce e gustoso", nella quale erano pubblicate ricette che permettessero di ridurre il tempo speso cucinando (Hofland 2016: 63). Nel 1959 Chruščëv inoltre affermò che «la costruzione di case [stava] cambiando la vita di milioni di persone che [ricevevano] i loro nuovi, bellissimi e contemporanei appartamenti con riscaldamento centralizzato, una cucina ben fornita, un fornello a gas, lo scarico dei rifiuti, fornitura d'acqua calda, un bagno, credenze, ... e altre comodità» (cit. in Reid, 2002: 227). Per la maggior parte delle donne, che all'epoca vivevano in appartamenti comunitari, si trattava di un lusso che non osavano neanche sognare. Una casa relativamente ben fornita aveva di solito solamente l'acqua fredda, e in quanto a elettrodomestici era dotata di un ferro da stiro e un samovar elettrico. In quegli anni Chruščëv promise alle donne che la meccanizzazione le avrebbe aiutate non solo sul posto di lavoro, ma anche a casa, grazie all'aumento della produzione di elettrodomestici (*ibid*: 227-228).

Il regime di Chruščëv tentò di ristrutturare i ruoli di genere all'interno delle famiglie sovietiche, rivolgendosi per la prima volta anche a figli e mariti affinché contribuissero alle faccende domestiche e aiutassero ad alleggerire il fardello delle proprie madri e delle proprie mogli. Fino a quel momento, i libri di cucina erano prevalentemente indirizzati a donne, primo tra tutti il precedentemente citato *Libro del cibo gustoso e salutare*. Vi fu, invece, un tentativo di responsabilizzare altri membri

della famiglia in un libro dal titolo *L'alimentazione degli scolari*, pubblicato nel 1959: si tratta di materiale educativo destinato a pedagoghi per aiutarli nell'organizzazione dell'alimentazione e dell'educazione alimentare nelle scuole sovietiche. Nel libro viene sottolineata l'importanza di insegnare ai bambini a cucinare e ad essere autosufficienti nel caso in cui la madre non riuscisse ad essere a casa in tempo per la cena; inoltre, viene enfatizzata la necessità di educare i bambini, e specialmente i maschi, ad aiutare la propria madre a cucinare, lavare i piatti e fare altre faccende domestiche. Non si trattava solamente di alleggerire il fardello delle madri, ma di preparare i bambini al lavoro e alla partecipazione alla costruzione della società sovietica.

Gli uomini della generazione precedente erano invece considerati incapaci e inadatti ai lavori in cucina, anche se giustificati dal fatto che nessuno avesse insegnato loro ad aiutare le proprie madri e mogli, come invece stava avvenendo per le nuove generazioni. Si creò un nuovo standard di padre di famiglia. Nel giornale *Sem'ja i škola* [Famiglia e scuola] del gennaio del 1959 troviamo una lettera scritta da un ragazzino di nome Oleg Kurskij che cerca il significato dell'espressione "padre di famiglia"; il piccolo Oleg chiede una definizione a un vicino anziano, che gli risponde:

Il vero padre di famiglia, secondo me, è colui che aiuta la propria moglie in tutto. Per esempio, va al mercato durante il fine settimana, aiuta a pulire in casa. Uscito da lavoro va a comprare ciò che serve. E alla sera va al cinema o a teatro con la propria moglie. E naturalmente durante il tempo libero gioca con i bambini (in Hofland 2016: 61).

Possiamo quindi notare che il regime di Chruščëv effettivamente incoraggiò i padri e mariti ad aiutare le donne nelle faccende domestiche

e promosse un nuovo ideale di padre di famiglia. È difficile dire fino a che punto il regime intendesse effettivamente ristrutturare i ruoli di genere, considerando il fatto che, in teoria, entro qualche anno il comunismo avrebbe distrutto del tutto ogni bisogno di cucinare a casa e quindi anche la necessità di un aiuto da parte delle donne. Con tutta probabilità l'obbiettivo era più che altro di aiutare la donna ad alleggerire il suo fardello, fino a quando non sarebbe stato del tutto tolto dalle sue spalle (Hofland 2016: 56-62).

LA SCIENZA DOMESTICA

All'inizio degli anni Sessanta, il partito sembrava aver perso il suo interesse per la ristorazione collettiva, la quale, sebbene rappresentasse la soluzione preferita da Lenin e Chruščëv per il problema dei lavori domestici, non sostituì mai il lavoro domestico svolto in casa dalle donne.

I progetti abitativi della fine degli anni Cinquanta e dell'inizio degli anni Sessanta si ponevano in contraddizione con il precedente progetto di abitazioni senza cucina, e con l'idea di vita comunitaria. Il vasto progetto di edilizia abitativa avviato da Chruščëv non era basato sul modello delle case in coabitazione degli anni Venti, ma prevedeva la costruzione di piccoli appartamenti progettati per ospitare un singolo nucleo familiare. Le cucine private non erano state quindi rese obsolete; al contrario, ogni famiglia avrebbe avuto una cucina propria e per molte famiglie sarebbe stata la prima volta. Sebbene il progetto delle case in coabitazione fosse stato abbandonato, rimase immutata la fiducia nel fatto che uno spazio ben progettato avrebbe avuto degli effetti sul piano sociale: il fine di trasformare radicalmente la vita quotidiana dei cittadini rimase invariato. Trasferendosi nei nuovi appartamenti privati, i cittadini sovietici avrebbero dovuto abbandonare le abitudini del passato. Il rischio era

costituito dalla eventuale ricomparsa di una mentalità monofamiliare; per evitarlo, era necessario insegnare ai cittadini a vivere rispettando le regole della condivisione. Le persone avrebbero sì guadagnato la privacy concessa da uno spazio proprio, ma tutto ciò che accadeva all'interno delle case sarebbe rimasto di interesse pubblico. Venne attuata una campagna educativa mirata all'insegnamento di una nuova coscienza "scientifica" e di un nuovo modo di occuparsi della casa; si trattava sempre di "lavoro da donne", ma le faccende che fino a quel momento erano svolte senza particolari prescrizioni dovevano essere eseguite secondo regole più scientifiche. La cucina doveva rimanere al passo con gli altri punti dell'agenda politica dell'epoca: l'industrializzazione, il progresso tecnologico, la supremazia nella guerra fredda e la transizione verso il comunismo.

Tuttavia, quello delle faccende domestiche sembrava un ambito particolarmente difficile da riformare, in quanto si trattava di un insieme di pratiche tramandate di generazione in generazione, che venivano imitate e ripetute senza essere messe in minimo dubbio. Per la prima volta le famiglie, comprese le coppie appena sposate, possedevano una casa privata e le donne non si trovavano più in case gestite dalle proprie madri o suocere o in case in coabitazione con altre donne dalle quali imparare come svolgere i lavori domestici. Si creò quindi uno spazio per i consigli di specialisti e professionisti finalizzati a rivoluzionare un ambito di attività di natura particolarmente tradizionale.

Il ruolo della casalinga sovietica, infatti, non era lo stesso della casalinga nella società borghese; la donna moderna lavorava anche fuori casa, e non aveva molto tempo da dedicare alle faccende domestiche. La stampa dell'epoca indica che ci fu una campagna per ampliare e rendere più sistematica la formazione delle donne nella "scienza domestica" e per rendere professionalizzato, scientifico e codificato un ambito fino ad allora considerato femminile e amatoriale.

Ad esempio, per la Festa della Donna del 1960 la rivista *Ogonëk* [Fuo-cherello] parlò di un collegio in Lituania dove le ragazze imparavano a cucinare, a servire a tavola, a cucire, a curare un orto, a occuparsi dei bambini, l'igiene e altri aspetti della scienza domestica. Una volta tornate a casa, queste ragazze avrebbero dovuto correggere le abitudini delle proprie madri (Reid 2005: 299-300).

Benché quello dei lavori domestici fosse diventato un ambito di discussione pubblica e l'intervento dei professionisti fosse diventato consueto, le faccende domestiche non furono rivalutate come significative; al contrario, continuavano ad essere considerate una spiacevole necessità che avrebbe dovuto essere ridotta al minimo. Effettivamente, affermare il contrario avrebbe rappresentato una contraddizione dei principi marxisti. Venne riconfermata la visione del lavoro domestico come lavoro femminile, quando allo stesso tempo era stata eliminata l'autorità della donna e delle sue tradizioni e delegittimata la conoscenza pratica guadagnata con l'esperienza a favore di una conoscenza teorica elaborata da scienziati, medici e sociologi.

La donna avrebbe dovuto imparare a svolgere il lavoro domestico nel modo più razionale e veloce possibile, per potere così godere del tempo libero con la propria famiglia, leggendo o andando al cinema. In ogni caso, era impensabile la possibilità di lasciare il lavoro fuori casa per occuparsi a tempo pieno della famiglia: il lavoro era essenziale tanto per l'economia nazionale quanto per la realizzazione personale della donna e il benessere della sua famiglia (Reid 2005: 293-303).

CONCLUSIONI

Il potere sovietico riteneva che nell'edificazione del comunismo tutto ciò che poteva essere ricondotto al passato borghese prerivoluzionario

doveva essere eliminato attraverso una trasformazione radicale della vita quotidiana, che doveva coinvolgere anche il nucleo familiare e il ruolo della donna. La politica di emancipazione della donna dalla schiavitù culinaria fu teorizzata fin dai primi anni successivi alla rivoluzione d'ottobre e rimase attuale per decenni; tuttavia, le motivazioni di fondo mutarono continuamente.

Inizialmente l'obiettivo era prevalentemente quello di trasformare le donne in compagni, di liberarle dal pesante fardello delle faccende domestiche per poter permettere loro di svilupparsi intellettualmente e godere assieme alla loro controparte maschile del prossimo radioso avvenire comunista. Per compiere questa trasformazione la gestione casalinga della casa avrebbe dovuto avere un'impronta socialista, e compiti quali cucinare, pulire e prendersi cura della prole avrebbero dovuto essere svolti collettivamente in mense, lavanderie e asili; più che puntare a ristrutturare i ruoli di genere all'interno della famiglia si puntava a eliminare l'idea di nucleo familiare fino ad allora conosciuto.

Tuttavia, i servizi collettivi non si rivelarono all'altezza di un compito così arduo. Non furono effettuati sufficienti investimenti nel settore: le mense rimasero troppo poche, costose, sporche e di bassa qualità perché donne e famiglie fossero invogliate ad usufruire di questo servizio. Non secondariamente, le donne stesse percepirono la politica di collettivizzazione come una minaccia per l'istituzione del matrimonio e, di conseguenza, per quel poco di autorità che detenevano all'interno della famiglia.

A scapito delle loro premesse ideologiche, le politiche di emancipazione femminile ebbero solamente il risultato di far gravare sulla donna un "doppio fardello": una volta terminato il lavoro fuori casa (spesso in mensa o in lavanderia), le donne dovevano occuparsi anche della casa e dei figli, continuando a dover svolgere tutti quei lavori dai quali avrebbero dovuto essere teoricamente liberate.

Rendendosi conto dell'impossibilità di ottenere la piena collettivizzazione del settore alimentare in tempi brevi, il governo sovietico cominciò a fare affidamento sulla donna al fine di garantire il benessere delle famiglie; la cucina casalinga fu considerata un male minore da sopportare in attesa dell'avvento della società comunista. Per la prima volta venne effettuato un tentativo di ristrutturare i ruoli di genere all'interno della famiglia; ai padri e ai figli venne chiesto di aiutare le proprie mogli e le proprie madri. Contemporaneamente, una rinnovata attenzione veniva dedicata alla cucina e al cucinare, senza avere però niente a che vedere con l'emancipazione femminile. Il concetto di scientificità e igiene e di alimentazione razionale aveva assunto un'importanza sempre maggiore nel corso degli anni all'interno del programma di trasformazione del *byt*. Diventò sempre più normale per scienziati, medici e altri esperti fornire indicazioni riguardo a come svolgere le faccende domestiche in maniera più razionale; furono pubblicati libri, vennero inserite rubriche nelle riviste e creati corsi per alleggerire il fardello rappresentato dal lavoro domestico; fu promosso un uso più adeguato di elettrodomestici e prodotti pronti e semi-pronti per accelerare la preparazione del cibo.

L'interesse per le faccende domestiche e l'intrusione da parte di esperti nella sfera domestica, benché fosse finalizzata ad aiutare le donne e a migliorare la qualità della vita dei cittadini, comportò la perdita dell'autorità femminile sull'*očaj* che era stata detenuta fino ad allora attraverso tradizioni secolari ed esperienza pluriennale.

La moderna donna di casa sovietica doveva lavorare fuori casa e, una volta rincasata, occuparsi della famiglia e delle faccende domestiche nel minor tempo possibile per avere quindi la possibilità di svilupparsi culturalmente e partecipare attivamente alla costruzione del comunismo. Il regime richiedeva una partecipazione attiva da parte delle

donne nella battaglia per la loro stessa liberazione, ma nel tentativo finirono per essere gravate da ulteriori oneri. Per eliminare la cucina domestica, il regime richiese un ulteriore sforzo da parte delle donne all'interno della cucina stessa.

In conclusione, si può ritenere che il progetto iniziale di emancipazione della donna passò in secondo piano nel corso della realizzazione della nuova società comunista. Coloro che ne subirono le conseguenze furono le stesse donne che avrebbero dovuto essere liberate dalla "schiavitù culinaria". Come afferma Reid (2005: 314), al pari di molti altri tentativi di rendere migliore la vita dei cittadini, la razionalizzazione della sfera domestica può essere vista più come un'ulteriore forma di oppressione e alienazione, che come mezzo di liberazione. ♡

Bibliografia

- BUCHLI, VIKTOR, 1999: *An Archaeology of Socialism*. Oxford: Berg.
- CHASBULATOVA, OL'GA ANATOL'EVNA, 2005: *Rossijskaja gendernaja politika v XX stoletii: mify i realii*. Ivanovo: Ivan. gos. un-y.
- CHRUŠČEV, NIKITA SERGEEVIČ, 1959: *O kontrol'nyjch cifrach razvitija narodnogo chozjajstva SSSR na 1959-1965 gody*. Moskva: Gosudarstvenoe izdatel'stvo.
- DOBRENKO, EVGENY, 2009: *Gastronomičeskij kommunism: vkusnoe vs. zdorovoe*, "Neprikosnovennyj zapas", LXIV, 2. [<http://magazines.russ.ru/nz/2009/2/do9.html>]
- GLUŠČENKO, IRINA, 2015: *Obščepit. Mikojan i sovetskaja kuchnja*. Moskva: Izdatel'skij dom Vysšej školy ekonomiki.
- HOFLAND, OLAV, 2016: *Cooking Towards Communism: Domestic Cooking and the Khrushchev Regime's Struggle for the Communist Way of Life*. Leiden University. [<https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/44799/Olav%20Hofland-MA%20Thesis-Cooking%20Towards%20Communism-FINAL.pdf?sequence=2>]
- ILIČ, MELANIE et al. (ed.), 2004: *Women in the Khrushchev Era*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- KOLLONTAJ, ALEKSANDRA MICHAILOVNA, 1918: *Sem'ja i kommunističeskoe gosudarstvo*. Moskva: Knigoizdatel'stvo "Kommunist". [<http://eheritage.ru/ras/view/publication/general.html?id=46962267>]
- LENIN, VLADIMIR IL'IČ, 1970 [1919]: *Velikij počin: O geroizme rabočich v tylu. Po povodu "kommunističeskich subbotnikov"*. *Polnoe sobranie sočinenii. Tom 39. Iyun'-dekabr'*. Moskva: Izdatel'stvo političeskoj literatury. [<https://leninism.su/works/78-tom-39/640-veliki-pochin.html>]

- LUNAČARSKIJ, ANATOLIJ VASIL'EVič, 1927: *O byte*. Moskva, Leningrad – Gos.izd-vo. [<http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-byte/>]
- MOLČANOVA, D. et al (ed.), 1952: *Kniga o vkusnoj i zdorovoj pišče*. Moskva, Leningrad: Piščepromizdat.
- OLEŠA, JURIJ KARKOVIČ, 2002: *Zavist'*. Ekaterinburg: U-Faktorija.
- PIRETTO, GIAN PIERO, 2017: *Alto là! Grigorij Šegal'. Il nuovo byt. Doppio zero*. [<https://www.doppiozero.com/materiali/alto-la-grigorij-segal-il-nuovo-byt>]
- REID, SUSAN E., 2002: Cold War in the Kitchen: Gender and the De-Stalinization of Consumer Taste in the Soviet Union under Khrushchev. *Slavic Review* 61, 2. 211–252.
- REID, SUSAN E., 2005: The Khrushchev Kitchen: Domesticating the Scientific-Technological Revolution. *Journal of Contemporary History* 40, 2. 289–316.
- ROTHSTEIN, HALINA, ROTHSTEIN, ROBERT A., 1997: The Beginning of Soviet Culinary Arts. *Food in Russian History and Culture*. Ed. Musya Glants et al. Bloomington: Indiana University Press. 178–194.
- SOCHAN', IRINA VLADIMIROVNA, 2011a: «Doloi kuchonnoe rabstvo!»: k voprosu o gendernych transformacijach struktur byta v sovetskoj Rossii 1920-ch gg. *Ženščina v rossijskom obščestve* 4. 88–95.
- SOCHAN', IRINA VLADIMIROVNA, 2011b: *Totalitarnyj proekt gastronomičeskoj kul'tury (na primere stalinskoj epochi 1920–1930-ch godov)*. Tomsk: Izd-vo Tom. un-ta.
- Treccani, 2018: Čajanov, Aleksandr. *Enciclopedia on line*. [<http://www.treccani.it/enciclopedia/aleksandr-cajanov/>]

- Treccani, 2018: Mikojan, Anastas Ivanovič. *Enciclopedia on line*. [<http://www.treccani.it/enciclopedia/anastas-ivanovic-mikojan/>]
- Treccani, 2018: Lunačarskij, Anatolij Vasil'evič. *Enciclopedia on line*. [<http://www.treccani.it/enciclopedia/anatolij-vasilevic-lunacarskij/>]
- Treccani, Enciclopedia on line, 2018: Kollontaj, Aleksandra Michajlovna. *Enciclopedia on line*. [<http://www.treccani.it/enciclopedia/aleksandra-michajlovna-kollontaj/>]
- TROCKIJ, LEV DAVIDOVIČ, 1927: Voprosy byta: Epoha kul'turničestva i ee zadači. *Problemy kul'tury. Kul'tura perehodnogo perioda*. Moskva: Izdatel'stvo "Krasnaja nov", Glavnopolitprosvet.

Summary

After the October Revolution, the Bolshevik government introduced an ambitious programme which intended to bring a radical change of the society well beyond traditional political fighting. Even alimentation became part of their programme aimed at building the new society; kitchen drudgery and the institution of the “hearth” had to be destroyed, being a reminder of the past, in order to free women so they could develop their talents in Soviet society. This article analyses the reasons behind the Soviet women emancipation policy and its outcomes.

At the beginning, the Soviet party wanted to transform women into comrades, so they could enjoy the bright communist future with men. To achieve this transformation, all domestic chores should have been outsourced to the socialist society.

Nonetheless, social food service and other social services weren't efficient enough to completely free women from their domestic burdens. Moreover, women were fully integrated in the Soviet workforce and were expected to do the housekeeping after having worked a full day: a phenomenon which is commonly referred to as the women's “double burden”.

Although emancipating women started as a primary concern within the building of the new communist society, this project gradually decreased its relevance because other, more pressing issues eventually came up, and those who suffered the most were the same women who were to be freed from the “kitchen slavery.”

Maria Luisa Stefani

Maria Luisa Stefani is an MA student in Specialized Translation and Interpreting at the University of Trieste. Her research activity has been mainly aimed at investigating the Russian culinary culture, with a focus on the Soviet era.



**Tradurre il sorriso,
o Delle voci mancanti
del cinema russo in Italia**

Translating the Smile:
or On the Missing Voices
of Russian Cinema in Italy

Il presente articolo è dedicato al genere “leggero” del cinema russo contemporaneo e si sofferma su due aspetti della traduzione audiovisiva: la resa dei socioletti e la resa dell’umorismo nella sottotitolazione. Il genere leggero del cinema russo contemporaneo è quello più sconosciuto al pubblico straniero e allo stesso tempo un ricco depositario dell’identità e della cultura russa. I film commedia di qualità colgono l’essenza di ciò che è la Russia quotidiana, e potrebbero raccontarlo al pubblico straniero meglio di ogni altro genere cinematografico. Tale aspetto viene rispecchiato dal film commedia *Kokoko* (2012) della regista Avdot’ja Smirnova. Inoltre, *Kokoko*, con il suo mosaico di socioletti e registri, con la sua sottile e brillante ironia, è un caso esemplare di come le variazioni sociali e regionali rappresentino una parte integrante della comicità del film.

TAV, CINEMA RUSSO, CULTURAL
STUDIES, TRANSLATION
STUDIES, HUMOR STUDIES

This article is dedicated to the “light” genre of contemporary Russian cinema and focuses on two aspects of audiovisual translation: the rendering of sociolects and of humor in subtitling. The “light” genre of contemporary Russian cinema is the most unknown aspect to the foreign audience and at the same time is a rich depository of Russian identity and culture. Comedy films of good quality capture the essence of the daily Russia and can communicate it to a foreign audience better than any other film genre. In this sense the comedy film *Kokoko* (2012) directed by Avdot’ja Smirnova is quintessential. Besides, *Kokoko*, with its mosaic of sociolects and registers, with its subtle and brilliant irony, is an exemplary case of how social and regional varieties of language are an integral part of the film’s humor.

AVT, RUSSIAN CINEMA, CULTURAL
STUDIES, TRANSLATION
STUDIES, HUMOR STUDIES

TEORIA DELLA TRADUZIONE AUDIOVISIVA.**NOZIONI FONDAMENTALI**

La ricerca nell'ambito della traduzione audiovisiva interessa diverse forme della traduzione per il cinema e la televisione, e tratta questioni specifiche che vanno dagli aspetti tecnici, quali la lunghezza delle battute o il sincronismo labiale, alla traduzione dell'umorismo, delle espressioni culturali, degli accenti e dei dialetti (cfr. soprattutto Pavesi 2005: 7).

Definendo il testo audiovisivo, Pavesi (2005: 9) scrive che la traduzione dell'opera filmica presenta «un insieme di problematiche legate alla compresenza di più canali e più codici, problematiche che ne fanno un testo multimediale fortemente articolato, la cui trasposizione in una lingua diversa da quella originale richiede operazioni che tengano conto di questa pluralità di variabili e delle loro diverse intersezioni».

Heiss e Bolletieri Bosinelli (1996: 14-15) affermano che la traduzione dei testi filmici e teatrali è una traduzione di più ampio respiro che coinvolge anche le componenti visive dell'opera, più nello specifico «significa infatti elaborazione complessiva di un prodotto multimediale, e non solo delle sue componenti linguistiche». In uno studio più recente (Bolletieri Bosinelli, Heiss, Soffritti *et al.* 2000: 14) gli autori notano che nella traduzione filmica il testo verbale viene integrato e si completa nella materia non verbale del film, per cui sembra evidente che il contesto multimediale porti ad ampliare il concetto di "testo".

Le varie espressioni che fanno riferimento agli aspetti della traduzione materiale e intellettuale del paese di ambientazione del film subiscono spesso nella traduzione una desemantizzazione e vengono sostituite con espressioni di più immediata comprensione, poiché il fluire incessante delle scene non sopporta un'alta densità di forestierismi

culturali, né permette di elaborare spiegazioni o rimandi. Tuttavia, la tendenza di fornire un testo che sia facilmente comprensibile per il pubblico di arrivo porta a un livellamento rispetto ai significati e alle variazioni del testo di partenza, nota Pavesi (2005: 23–25). Christopher Taylor (in Bollettieri Bosinelli, Heiss *et al.* 2009: 19) sottolinea l'importanza della sfida di permettere al film straniero di restare tale e di rendere accessibile al pubblico d'arrivo anche le differenze culturali più marcate. Lo studioso mette in guardia contro l'eccessiva "localizzazione" dell'atteggiamento traduttivo e contesta la supposizione che l'adattamento dei dialoghi debba a tutti i costi avvicinare il film alla cultura d'arrivo, piuttosto che portare lo spettatore a comprendere la cultura di partenza. Inoltre, nota Taylor, la parola sotto forma di sottotitoli consente di esplicitare punti che nella versione doppiata potrebbero rimanere oscuri.

La natura della sottotitolazione è complessa e sfaccettata. La dimensione traduttiva rappresenta solamente un aspetto che caratterizza il processo di formazione dei sottotitoli: bisogna adattare i dialoghi del film ai restrittivi vincoli spazio-temporali propri dei sottotitoli, e convertirli dal testo presentato in forma orale al testo presentato in forma scritta.

Lo studioso olandese Henrik Gottlieb (1994: 106) definisce la sottotitolazione una traduzione "diagonale", e nota che le opere audiovisive sono caratterizzate da una compresenza di più canali semiotici condizionati dalla cultura di partenza, tra i quali l'unica componente modificabile durante il processo traduttivo è il testo verbale. Secondo questi (1994b: 106), la qualità dei sottotitoli si manifesta nella capacità della versione sottotitolata di trasmettere l'integrità semantica dell'originale.

Candace Whiteman-Linsen scrive così sulla traduzione filmica (1992: 103): «La traduzione va scolpita e cesellata affinché aderisca

in modo convincente all'immagine visuale e stimoli al contempo l'impressione di autenticità. Pertanto, richiede acrobazie complesse sul contenuto semantico [...], e deve costantemente arrendersi a banali costrizioni imposte dal mezzo stesso» (Perego, 2005: 40).

Osservando le modalità di condensazione del discorso nei film, Blini e Matte Bon (1996: 319-326) sottolineano che, se applicate in maniera formale, potrebbero portare ad un impoverimento del testo. Ad esempio, viene eliminato molto spesso qualsiasi tipo di ridondanza, anche in casi in cui la ripetizione svolge una precisa funzione comunicativa, come quella di esprimere l'incertezza o il disagio. Gli autori (1996: 327-328) mettono in guardia contro la tendenza di effettuare la riduzione testuale procedendo frase per frase, senza considerare come unità di misura il macrosenso del testo nella sua integrità. Si pensi ai segmenti di testo dove la concentrazione di informazioni è molto alta, e il traduttore si trova quindi costretto ad omettere elementi importanti. Considerare il testo nel suo insieme potrebbe permettere di reinserire gli elementi omessi in altri punti, anticipandone o ritardandone la presentazione. Le strategie di riduzione non devono essere basate sull'omissione di parole o frasi. Gli autori suggeriscono di effettuare le strategie di riduzione riproponendo globalmente il senso del testo originale.

Una delle operazioni che caratterizzano in modo specifico il processo di formazione dei sottotitoli è la conversione dal canale orale a quello scritto. Il traduttore/adattatore dovrebbe essere in grado di riprodurre una lingua che, pur non definibile propriamente come trascrizione del parlato, ne conservi tratti sufficienti così da poter essere associata alle immagini senza distorsioni di sorta.

Sebbene alcune caratteristiche sociali dei personaggi siano veicolate dalle immagini (come l'aspetto fisico, la mimica facciale, la gestualità), vi possono essere casi in cui essa venga veicolata soltanto o soprattutto

dalla lingua. Le differenze nazionali o regionali dei parlanti, personaggi inseriti in contesti in cui gli elementi visuali non consentono di notare differenze sociali riconoscibili invece nella lingua usata, fanno della resa della variazione sociolinguistica una delle sfide più grandi della sottotitolazione. Alcuni problemi traduttivi, se non sono quasi impossibili da risolvere, richiedono una grandissima inventiva, come ad esempio nei casi di assenza di categorie linguistico-culturali corrispondenti nella lingua di arrivo, notano gli autori (1996: 329).

Come nota Petillo (2012: 123-124), una delle maggiori sfide che il sottotitolatore deve affrontare riguarda la difficoltà di trasporre nella traduzione la sfera paralinguistica, i tratti prosodici, le inflessioni dialettali, le intonazioni e tutto ciò che riguarda le informazioni di carattere emotivo. Alcuni studiosi (cfr. soprattutto Blini, Matte Bon: 1996; Pavesi: 2002) hanno messo in evidenza che questi aspetti del parlato sono generalmente eliminati durante la trasposizione diamesica, sottolineando che questa eliminazione indebolisce la forza comunicativa del testo tradotto. Il sottotitolatore dunque deve avere l'ingegnosità di trasmettere nella versione sottotitolata significati veicolati dal tono della voce e dal registro linguistico, di riproporre il dinamismo e l'efficacia comunicativa del dialogo di partenza e di preservarne il contenuto (Perego 2005: 78).

DIALETTI, SOCIOLETTI E L'UMORISMO NELLA TRADUZIONE AUDIOVISIVA

Il settore del doppiaggio e della sottotitolazione può offrire agli studi sulla traduzione dei dialetti stimolanti piste di ricerca. In relazione alla sottotitolazione del film *Mio cognato* M. Petillo nota (2012: 134-135) che dall'analisi dei sottotitoli in inglese emerge l'impossibilità di distinguere

con la stessa chiarezza e immediatezza dell'originale i diversi piani linguistici del testo fonte (un perfetto italiano standard e il dialetto barese che si intrecciano di continuo). La sottotitolazione inglese del film presenta una lingua non marcata da un punto di vista sociolinguistico, caratterizzata dall'assenza di colorazioni dialettali o regionali che provoca l'appiattimento della caratterizzazione psicologica dei personaggi e la banalizzazione dei dialoghi.

L'ulteriore questione che la traduzione audiovisiva del film deve affrontare è la resa di un linguaggio improntato all'oralità, ricco di espressioni colloquiali e con tratti morfosintattici marcati. La studiosa (2012: 136) puntualizza che se nel doppiaggio è possibile sostituire la spontaneità linguistica del parlato dei dialoghi originali attingendo al repertorio di formule tipiche del registro orale della lingua d'arrivo, nel caso di sottotitolazione si pongono ulteriori complicazioni.

Un altro strumento importante nella caratterizzazione dei personaggi è l'uso del socioletto: il socioletto ha funzione di delineare il profilo sociale dei personaggi, fornire una rappresentazione di certe dinamiche interpersonali, dimostrare l'inclusione o l'esclusione di un personaggio rispetto a un determinato gruppo. Molto spesso, tuttavia, la variazione sociolinguistica viene notevolmente ridotta nella traduzione, con un rischio di perdere elementi importanti non solo da un punto di vista strettamente linguistico, ma indispensabili anche «per una piena comprensione delle dinamiche più sottili nascoste nelle pieghe della trama cinematografica», sottolinea Petillo (2012: 129-131).

Della questione su come riesca a varcare i confini il cinema italiano, spesso molto ricco di regionalismi, espressioni dialettali e tic linguistici legati ad aree geografiche ben delimitate, si occupano Christine Heiss e Lisa Leporati (2000: 43-44). Analizzando due film di Pupi Avati, caratterizzati da regionalismi emiliani, e confrontando i dialoghi

originali con la versione doppiata in tedesco, le studiose notano che, poiché il regioletto nel cinema funziona anche come strategia di riproduzione di un parlato spontaneo e autentico, non si tratta, dunque, tanto di tradurre il regioletto, quanto di riprodurre l'autenticità del parlato nella lingua di arrivo. Giocando su elementi morfosintattici e lessicali è possibile creare coerenti profili diastratici nel linguaggio dei personaggi.

Laura Salmon (in Bollettieri Bosinelli *et al.* 2000: 16–17) affronta un altro problema di cosiddetta “intraducibilità”, quello dell'accento e dell'idioletto legato a fattori etnici. La studiosa fa particolare riferimento all'etnoletto russo-ebraico, fonte di comicità russa che non trova equivalenti nella cultura italiana. Attraverso l'esempio dell'artista Moni Ovadia, che ha introdotto nei suoi spettacoli in italiano l'accento etnico russo-ebraico creandolo dal nulla e ottenendo un grande successo, Salmon dimostra che ciò che non c'è si può inventare. Lo conferma anche una brillante traduzione in russo della commedia francese *Bienvenue chez les Ch'tis* (in russo *Bobro požalovat'*). Salmon sottolinea l'importanza dell'inventiva e della creatività nella traduzione degli ingredienti linguistici comici “intraducibili”, e osserva che tanta filmografia russa considerata intraducibile per la presunta non trasferibilità degli elementi comici legati a specifici etnoletti, potrebbe essere resa accessibile al pubblico italiano seguendo l'esempio di Moni Ovadia.

Come è stato notato da M. Fanchi (2002), il cinema è una sorta di depositario dell'identità e della cultura di un paese, è una “finestra” nella cultura e nella vita dell'“altro”, dove lo spettatore straniero può affacciarsi con l'aiuto della traduzione. Salmon (1996: 251–262) si chiede se lo spettatore guardando un film straniero davvero *veda* la stessa cosa, e in particolare, se sia legittimo pensare che doppiando la componente linguistica di un testo filmico, si sia “tradotto” il film, e quale ruolo

abbia la componente iconica rispetto ai problemi di traducibilità. La stessa immagine, infatti, può evocare associazioni diverse, avere ruoli connotativi diversi nelle culture diverse. Un esempio concreto si trova nel film *Beloe sonlce pustyni* (Il bianco sole del deserto): sul Caspio, siede a tavolo il povero e stanco custode di una stazione doganale; la moglie gli offre la solita scodella di legno con dentro del caviale nero. Il custode prende un cucchiaino e comincia a mangiare, brontolando perché non può avere neppure un boccone di pane. Dunque, nota Salmon, il caviale, in generale segno univoco di benessere e raffinatezza, può essere contestualizzato anche in altro modo.

Con questo esempio la studiosa sottolinea che quando si parla di traduzione di un film, non è sufficiente parlare di traduzione della sua componente linguistica. Non si può considerare la lingua il solo codice “mutante” di un messaggio filmico, partendo dall’assunto che il codice iconico sia “universale”. L’ipotesi di monovalenza del messaggio iconico potrebbe funzionare – e non perfettamente – solo nel caso di culture omologhe o omologate da un processo di mitizzazione comune.

I film russi, come dimostra Salmon sull’esempio del film *Taxi Blues* di Pavel Lungin (1996: 251-262) sono particolarmente “a rischio” dal punto di vista comunicativo: troppi sono i segni che il pubblico straniero non riesce puntualmente a cogliere né tantomeno ad associare ad alcun significato, specie al significato associato a quegli stessi segni dall’autore dell’opera. Il caso del cinema russo dimostra che non si può astrarre un singolo testo dal macrotesto di un’intera cultura e da quello di un preciso artista.

In un’intervista a Salmon (1996: 263-270) Lungin ha condiviso alcune considerazioni riguardo alla traducibilità del cinema russo:

L.S. – È giusto che la cultura russa abbia un’influenza fortissima sulla comprensione del messaggio e che risultino intraducibili non tanto le parole, quanto le situazioni?

P.L. – Sì, ci sono situazioni davvero intraducibili. Facendo film sulla realtà russa, ho compreso che questa realtà non è affatto mitologizzata, mentre lo è perfettamente quella americana. In Russia mancano riferimenti fabulistici, ci sono solo riferimenti stilistici e tecnici.

[...]

P.L. – [...] Io cerco di mostrare la nuova Russia, voglio mostrarne tutte le contraddizioni e i paradossi. La cosa difficile è fare un film su quello che succede oggi, su cui nessuno ha ancora capito niente. Ho voluto mostrare come, anche nelle condizioni di “cattiveria” del mondo russo, là sia pieno di “umanità”: posso anche spararti, ma ti so voler bene e mi aspetto altrettanto da te. Ecco perché uno straniero non può comprendere perché siano tutti così buoni e così spaventosi.

L.S. – E c’è un modo per riuscire a entrare in questo mondo per chi non lo conosca?

P.L. – Direi l’ironia, saper vedere l’ironia che c’è in abbondanza nei miei film e nella vita russa.

L’ironia infatti abbonda nel genere leggero del cinema russo contemporaneo, il genere meno conosciuto in Occidente, e ironicamente, il genere più traducibile.

IL CINEMA RUSSO CONTEMPORANEO E LO SCONOSCIUTO CINEMA RUSSO “LEGGERO”: TENDENZE E SFIDE

Il cinema è un’arte che è in grado di rispecchiare nella maniera più assoluta l’autoconsapevolezza culturale e l’essenza psicologica del proprio

tempo, scrive N. Gaševa (2016: 69). L'arte cinematografica costituisce la modalità di espressione artistica più rappresentativa della cultura e della vita contemporanea di un paese. Analizzando diversi film russi contemporanei, la studiosa (2012: 91-93) osserva che al centro dell'attenzione del cinema d'autore contemporaneo si trova spesso il problema della spaccatura interna di ciò che viene chiamato *rususkij mir*, ovvero il mondo russo. La studiosa riscontra inoltre (2016: 76-77) una cospicua presenza della componente intertestuale (ad es. *Izobražaja žertvu* (Interpretando la vittima) di K. Serebrennikov, *Kislorod* (Ossigeno) di I. Vyrypaev). In molti film si nota la componente microstorica (ad es. *Kraj* (Estremità) di A. Učitel' e *Žila-była odna baba* (C'era una volta una donna) di S. Smirnov. Questi film raccontano le storie, uniche e tragiche, di persone concrete e della lotta disperata del "piccolo uomo" per la propria felicità. Il cinema funge da testimone della propria epoca di fronte allo spettatore, raccogliendo e proiettando sullo schermo le sensazioni e i momenti inconsapevoli, perché questi sono gli indizi più importanti per la ricostruzione della storia, nota Gaševa (2016: 78).

Da molti viene notato che il cosiddetto cinema "nazionale", nel tentativo di varcare i confini del paese dove è stato prodotto, incontra le barriere che hanno a che fare piuttosto con la cultura che con la lingua. Il critico cinematografico Godfrey Cheshire nota che ci sono dei film russi di grande qualità e di grande valore artistico che sono però "troppo russi" per essere compresi all'estero. Le prospettive del cinema russo nelle sale all'estero sono rassicuranti solo per i film appartenenti alla categoria di *art-house*, nota Cheshire, mentre per il cinema leggero, anche se di qualità, varcare i confini è molto più difficile, essendo questa "nicchia" occupata dal cinema leggero americano.

Alcuni studiosi del cinema rilevano una tendenza paradossale: l'unico modo in cui un film russo può entrare sul mercato cinematografico

mondiale è quello di avvalersi di un'etichetta di “esotico” e “nazionale”. Allo stesso tempo molti film europei difficilmente ci riescono proprio perché troppo spesso sono caratterizzati dall'umorismo o dalle problematiche specifiche di carattere nazionale e difficilmente comprensibili all'estero. Nell'ultimo decennio numerosi film russi hanno conquistato premi ai prestigiosi festival cinematografici internazionali, ma è interessante e importante notare che tra questi film manca quasi del tutto il genere leggero. Il cinema russo leggero di qualità è ancora meno conosciuto dal pubblico straniero rispetto al cinema d'autore o l'art-house russo. Uno dei numerosi motivi per cui un buon film commerciale russo non trova il proprio spettatore all'estero potrebbe essere legato alle peculiarità della distribuzione del cinema russo all'estero, in particolare in Europa.

Nel 2007 ha avuto luogo una discussione proprio sulla “convertibilità” del cinema russo in cui hanno partecipato i grandi distributori russi Raisa Fomina e Sam Klebanov, selezionatore per la Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia Alëna Šumakova, il presidente di FIPRESCI (fino al 2010, adesso un presidente onorario) e uno dei più grandi critici cinematografici russi Andrej Plachov, nonché alcuni registi, produttori e critici cinematografici importanti.

Secondo Šumakova, il cinema russo da un punto di vista occidentale rimane un cinema aristocratico, ad eccezione di pochi film, tra cui *Vozvraščenie*. Il più grande problema della “convertibilità” del cinema russo è che viene visto soprattutto ai festival; una volta proiettati, i film russi spariscono. Tra i numerosi motivi per cui i film russi di qualità non sono presenti nella distribuzione cinematografica europea va notata soprattutto l'assenza in Russia di un meccanismo che agevoli e sostenga i distributori cinematografici stranieri, che aiuti a promuovere il cinema russo all'estero e di formare una richiesta nei confronti del cinema russo.

Un'altra osservazione sulla "convertibilità" del cinema russo riguarda l'assenza nell'immaginario occidentale di alcuni generi del cinema russo, ovvero della commedia, dei film azione e dei thriller. Secondo Plachov, le commedie di qualità come *Svobodnoe plavanie* di Chlebnikov (2006) e *Prostye vešči* di Popogrebckij (2007) potrebbero mostrare agli spettatori occidentali in maniera più concreta la vita nella Russia contemporanea, essendo la commedia il genere in cui permea di più la realtà semplice e quotidiana, quella vera, quella che vogliono vedere gli spettatori occidentali.

Il genere leggero, meglio di qualsiasi altro genere cinematografico, permetterebbe allo spettatore straniero di capire la vita nella Russia contemporanea, capire cosa "respira" la società. Avdot'ja Smirnova, la regista del film *Kokoko*, racconta che inizialmente il film doveva essere più crudo, più drammatico, ma dopo si è optato per un genere più leggero: «si può raccontare la stessa storia in maniere completamente diverse, suscitando reazioni altrettanto diverse. Sono stanca di questa serietà bestiale del cinema russo e non voglio far parte di questa tendenza. Per questo in *Kokoko* si è preferito affrontare il tema, per nulla leggero, della reciproca incomprensione tra i diversi strati sociali, sia dal punto di vista esistenziale, sia dal punto di vista linguistico, con leggerezza e con il sorriso».

LA DIMENSIONE CULTURALE DEL FILM KOKOKO

La commedia *Kokoko* di Avdot'ja Smirnova è uscita nel 2012, conquistando il pubblico del Festival cinematografico russo più importante, Kinotavr, e facendo vincere il Premio per la migliore attrice protagonista alle attrici Anna Michalkova e Jana Trojanova. Commedie di qualità come *Kokoko* sono un fenomeno abbastanza recente nel cinema russo

del periodo post-sovietico. Bisogna notare che nel programma della XXIII edizione di Kinotavr oltre a *Kokoko* sono uscite solo tre commedie: *Belyj mavr, ili intimye istorii o moich sosejdjach* (Il moro bianco, o le storie intime sui miei vicini) di Dmitrij Fiks, *Rasskazy* (I racconti) di Michail Segal, *Poka noč' ne razlučit* (Finché la notte non separi) di Boris Chlebnikov. I film drammatici proiettati nella stessa edizione sono stati molto più numerosi, per esattezza undici.

La regista Avdot'ja Smirnova è una delle protagoniste più importanti del cinema leggero di oggi. *Kokoko* può essere attribuito al sottogenere cinematografico *buddy movie*, eseguito da Smirnova con piacevole arguzia, scrive Ol'ga Šakina. Denis Korsakov, un giornalista culturale di una nota rivista russa, nota che *Kokoko* è «un film che sarà sicuramente riguardato e continuerà a essere amato. Le scene e i dialoghi di questo film compaiono nella memoria all'improvviso, fanno sorridere mentre si cammina per strada. Assomiglia ai racconti di Teffi e, allo stesso tempo, alle buone commedie sovietiche degli anni '70-'80».

Kokoko è il terzo film di Avdot'ja Smirnova. In tutti i suoi film la regista racconta le storie della vita nella Russia contemporanea, trasformando con grande gusto gli stereotipi e i cliché in una tecnica creativa nuova e originale.

Il film è ambientato a San Pietroburgo e racconta una storia d'amicizia femminile che finisce con un tentato omicidio. Le protagoniste principali sono due donne sui 35 anni. Liza (interpretata da Anna Michalkova) è di San Pietroburgo, figlia di genitori di grande cultura, lavora in un museo, è molto delicata, dalle maniere raffinate, rappresenta il cliché del tipico pietroburghese. Vika (interpretata da Jana Trojanova) è di Ekaterinburg, della regione degli Urali, è attraente ma completamente priva di tatto, di gusto e di buone maniere, ancora un cliché. Le due donne si incontrano sul treno Mosca - San Pietroburgo

dove entrambe vengono derubate. Molto presto diventano amiche, però con il passare del tempo le relazioni si complicano a causa della loro incompatibilità culturale.

Spalancando la porta della cuccetta, Vika irrompe nella solitudine di Liza. Il conflitto in *Kokoko* nasce non solo dal drastico contrasto dei caratteri delle protagoniste, ma anche da due stili diversi di recitazione delle attrici. Trojanova rappresenta la poetica brutale e ribelle degli anni Duemila e il “nuovo naturalismo”, Michalkova invece rappresenta il cinema dell’*intelligencija*, il cinema “del papà”. Lo scontro tra il passato e il presente appare in *Kokoko* a tutti i livelli: a livello della trama, in cui il cosiddetto “popolo” sta al passo coi tempi, mentre la cosiddetta “*intelligencija*” (la distinzione tra le due categorie apparirebbe ormai obsoleta, tuttavia è rimasta tra i riferimenti esistenziali della cultura russa), continua a vivere nel passato; a livello intertestuale, tra le tradizioni cinematografiche pietroburghesi del periodo sovietico e tra il “nuovo drammatico”; a livello linguistico. In *Kokoko* infatti si può osservare un esilarante contrasto linguistico tra i personaggi. Lo stesso nome del film, il qui pro quo per eccellenza, rimanda al conflitto culturale tra Vika e Liza, ovvero tra le cosiddette “due Russie”: Vika, parlando dello stile rococò, dice sempre “*kokoko*” (che in russo è il verso della gallina).

Kokoko non è una mera barzelletta sulle eterne incomprensioni tra i diversi strati sociali, ma si presenta anche come un bellissimo film sull’amicizia femminile riuscito grazie al carisma e al talento delle due attrici protagoniste.

Trojanova, raccontando in un’intervista del suo esordio nel genere leggero con il film *Kokoko* e del suo inimitabile accento uraliano che è stato il perno della comicità del film, ha notato di aver lasciato all’epoca gli studi all’Accademia teatrale di Ekaterinburg dopo il primo

anno. Se avesse voluto rimanere, avrebbe dovuto “correggere” la sua inflessione dialettale, mentre lei voleva invece preservarla: «la mia pronuncia uraliana è la mia identità e il mio cavallo di battaglia, e ne vado fiera. Non mi vergogno di essere “provinciale”, non voglio livellarmi, ho lasciato l’Accademia teatrale per rimanere me stessa, e sono me stessa in ogni mio ruolo», nota l’attrice.

Trojanova ha ricevuto due premi per la miglior attrice al festival *Kinotavr*, il che accade molto raramente. Il primo premio le è stato assegnato nel 2009 per il ruolo nel film drammatico *Volčok* di Vasilij Sigarev, l’altro premio nel 2012 per il ruolo in *Kokoko*. Trojanova ha sottolineato di essere un’attrice del cinema d’autore e di essere per lo più un’attrice drammatica, e così ha spiegato il perché abbia fatto un’eccezione per la commedia *Kokoko*: «non recito per principio nel cinema commerciale. Ho fatto un’eccezione per *Kokoko* perché è un film commerciale solo nel senso che il pubblico a cui si rivolge è un pubblico molto vasto, non è lo stesso pubblico che potrebbe apprezzare ad esempio *Volčok*. *Kokoko* ha una serie di caratteristiche che lo distinguono dal cinema commerciale comune, soprattutto in termini di valore artistico. Definirei *Kokoko* un film commerciale d’autore».

L’altra attrice protagonista di *Kokoko* è Anna Michalkova, figlia del noto regista russo Nikita Michalkov. Anna Michalkova ha esordito con una parte nel documentario *Anna. Dai 6 ai 18* diretto da suo padre. Michalkova è nata nel 1974, si è laureata presso VGIK, l’Istituto statale pan-russo di cinematografia, un prestigioso istituto specializzato nell’ambito dell’insegnamento nel campo della cinematografia fondato nel 1919. Nel 2006 l’attrice ha recitato nel film *Izobražaja žertvu* di Kirill Serebrennikov che ha vinto il Premio al miglior film della XVII edizione di *Kinotavr* e della I edizione del Festival cinematografico internazionale Festa del Cinema di Roma.

Prima di interpretare Liza in *Kokoko*, Michalkova aveva già lavorato con Avdot'ja Smirnova nel film *Svjaz'* (Legame) nel 2006 e nel film *Peterburg. Tol'ko po ljubvi* (Pietroburgo. Solo per amore) del 2016 che ha aperto la XVII edizione di *Kinotavr*. Il film è composto da sette novelle, sette storie diverse, ognuna delle quali ha attori e registi propri, o, più esattamente, registe. Due novelle del film, *Vygul sobak* (A spasso con il cane) e *Devočki* (Ragazze), sono opere di Avdot'ja Smirnova e Anna Parmas (coautrice di *Kokoko* e, dal 2015, autrice dei videoclip della band ska punk russa *Leningrad*) corrispettivamente. La protagonista di *Vygul sobak* interpretata da Michalkova lavora in un museo, come la protagonista di Michalkova in *Kokoko*.

La novella *Devočki* è completamente autobiografica, e come ha sottolineato Parmas, ha un'intonazione conciliante, come il famoso videoclip *V Pitere – pit'* (A Pietroburgo – bere) dei *Leningrad*, come *Kokoko*. Come ha sagacemente notato lo scrittore e sceneggiatore russo Aleksandr Timofeevskij, la vita russa fa cerchi intorno alla stessa cosa, toglie tutte le apparenti contrarietà, «oscilla, comincia e finisce nella nebbia mattutina, e così per l'eternità».

LA LINGUA DEL FILM. “DUE RUSSIE” E DUE LINGUE RUSSE IN KOKOKO

Il tema preferito della regista Avdot'ja Smirnova è l'amore tra due persone che parlano “lingue diverse”, ovvero la comunicazione fallita tra strati sociali diversi in Russia. La regista spiega che il punto d'interesse di *Kokoko* risiede nelle sottigliezze profonde della psicologia umana. Lo scontro tra l'*intelligencija* e il cosiddetto popolo in *Kokoko* è piuttosto il mezzo attraverso il quale la regista studia «[...] il dialogo tra due donne molto diverse e la perdita di lingua comune in Russia»:

L'idea principale del film non è quella di dimostrare l'opposizione tra due diversi strati sociali, ma attirare l'attenzione nei confronti del problema della perdita di lingua comune nel nostro paese. Ho cercato di portare sullo schermo ciò che viene spesso chiamato "due Russie". Mi sembra che oggi nella nostra lingua avvenga qualcosa di molto interessante, ed è di questo che parla Kokoko. Noi russofoni molto spesso non siamo in grado di comprenderci perché capiamo e usiamo le stesse parole ognuno a modo suo. All'interno della stessa lingua, all'interno dello stesso paese, facciamo fatica a comunicare tra di noi.

La protagonista di Kokoko, interpretata da Michalkova, lavora in Kunstkamera, e non è una scelta casuale. Secondo la regista, il mondo dei musei "dissanguato", come lei lo definisce, trasmette meglio di ogni altra cosa la quintessenza del mondo dell'*intelligencija*. La regista spiega così la scelta di Kunstkamera: «Conosco bene e amo il mondo dei musei, e ho sempre voluto filmare Kunstkamera, mi piace anche la metafora che rappresenta. Kunstkamera in Kokoko ha un significato particolare: questo museo opera anche come centro di ricerca, e il personaggio di Michalkova, Liza, studia la nuova amica, Vika, il personaggio di Trojanova, come una specie sconosciuta.

L'amicizia di Vika e Liza è una metafora che esprime il punto di vista della regista su certe peculiarità della società russa, soprattutto su quel conflitto che viene definito il conflitto tra "due Russie". Non a caso la trama di Kokoko ha un finale aperto: Smirnova non vuole proporre una soluzione del problema delle "due Russie", passa dal realismo quasi al grottesco negli ultimi cinque minuti del film, e crea un finale esilarante che si sviluppa alla stazione di polizia dove tutto è iniziato.

Vika si ritrova in un ambiente estraneo da un punto di vista culturale, quello dell'*intelligencija* pietroburghese. La sua estraneità sociale

e culturale, la sua “non appartenenza”, si esprime sul piano linguistico attraverso l’uso di un socioletto diverso, marcato anche in diatopia. Le svolte più decisive della trama della commedia sono legate proprio alle differenze culturali tra i personaggi, veicolate quasi esclusivamente attraverso la lingua, ovvero attraverso l’impiego di socioletti diversi. Sebbene non si tratti di un parlato fortemente marcato diatopicamente (come lo sono ad esempio veri e propri dialetti), la resa in italiano richiede una particolare attenzione, poiché i due socioletti presenti nel film sono fortemente connotati culturalmente. Ma se il loro effetto sullo spettatore russo è immediato, allo spettatore straniero medio non saranno chiare le profonde differenze culturali tra le due protagoniste né, di conseguenza, il conflitto che scaturisce dalla coesistenza delle cosiddette “due Russie”. È indispensabile fornire al pubblico straniero gli strumenti necessari per poter risalire alle informazioni legate al contesto sociale e culturale in modo da poter capire appieno l’andamento della trama. Dunque, perché il film produca lo stesso effetto sullo spettatore straniero, è di essenziale importanza riuscire a ricreare nella traduzione quell’effetto che produce l’alternanza di due socioletti nei dialoghi originali.

La cultura del parlante e la sua appartenenza sociale si percepiscono in russo più immediatamente rispetto a quanto si percepiscano in italiano. In russo questi tratti sono veicolati quasi esclusivamente attraverso la variazione in diastatia, ovvero attraverso il socioletto. Inoltre, una grandissima importanza è rivestita dall’intonazione del parlante e da certi segni quasi impercipienti che tuttavia rivelano subito se il parlante è colto oppure no. Il modo in cui si pronunciano i vocaboli standard è altrettanto caratterizzante quanto le scelte lessicali, se addirittura non di più.

Nel tentativo di sistemare le variazioni della lingua russa, la maggior parte degli studiosi individua i seguenti sottosistemi della lingua russa: lingua letteraria, dialetti territoriali, linguaggio popolare delle

città, gerghi professionali e sociali. Zanadvorova *et al.* (2003: 33-34) notano come questo schema rispecchi la situazione della differenziazione sociale e territoriale della lingua russa solo in grandi linee, mentre la situazione attuale appare più complessa. La lingua letteraria ha due varietà, quella scritta e quella parlata. I dialetti territoriali sotto l'influenza della lingua letteraria non esistono quasi da nessuna parte nella loro forma originale e inalterata: oggi sono piuttosto una fusione di lingua letteraria, di tratti dialettali e del linguaggio popolare. I gerghi non hanno più una base sociale, ma sono piuttosto un linguaggio professionale trascurato (*professional'noe prostorečie*). Infine, lo status sociale del linguaggio colloquiale medio-basso (*prostorečie*) e la sua fisionomia linguistica oggi sono molto eterogenei.

Nelle grandi città degli Urali, nota lo studioso della culturologia Dmitrij Suvorov, la pronuncia e il lessico dialettale vengono man mano sfumati. La pronuncia uraliana diventa sempre meno marcata, almeno nelle città grandi e tra la popolazione giovane. Questa è una tendenza generale che riguarda anche altre pronunce. La pronuncia classica moscovita, ad esempio, diventa sempre meno marcata e sta perdendo le sue caratteristiche di una volta.

Il russo standard letterario, a sua volta, non è isolato dalle varietà diatopiche della lingua russa. Come nota T. Kogotkova (1970: 126), la lingua letteraria e standardizzata, nel suo movimento dal centro verso la periferia, subisce sempre un influsso dialettale. Si formano in tal modo le varianti regionali della lingua letteraria, caratterizzate da un avvicinamento di alcuni tratti standard con alcuni tratti delle varietà regionali di un determinato territorio.

Le studiose O. Kryžanovskaja e T. Matveeva hanno condotto una ricerca che analizza il parlato degli studenti di un istituto teatrale a Ekaterinburg con lo scopo di identificare i regionalismi fonetici più

caratteristici della variazione standard letteraria degli Urali. La fisionomia della varietà standard letteraria regionale uraliana è caratterizzata da particolari tratti del vocalismo e dalle deviazioni ritmo-melodiche dalla norma standard letteraria.

I fenomeni fonetici regionali legati alla riduzione delle vocali atone si collocano a metà tra la pronuncia standard e quella dialettale. La differenza principale tra vocali atone e toniche russe è la loro lunghezza. La differenza di lunghezza tra le vocali della prima e della seconda sillaba pretonica nella pronuncia uraliana è quasi inesistente, mentre la pronuncia standard vuole che la vocale della prima sillaba pretonica sia due volte più lunga di quella della seconda sillaba pretonica. La riduzione delle vocali nello standard letterario regionale uraliano risulta più debole rispetto alla norma, e di conseguenza anche l'intonazione frasale è abbastanza diversa dai modelli standard.

Un altro tratto regionale, ancora più tipico, è l'allungamento delle vocali che vengono dopo la vocale tonica. La vocale atona nella fine della parola nella pronuncia uraliana spesso ha la stessa lunghezza di quella tonica. La tendenza fonetica standard prevede che i fonemi collocati verso la fine della parola debbano essere più lunghi e meno intensi; il fenomeno uraliano soddisfa solo la prima parte di questo criterio, per di più esagerandolo. L'intensità delle vocali atone nello standard letterario uraliano si avvicina a quella delle vocali toniche. A causa di questo fenomeno le parole diventano monotone, non è più chiaro dove cade l'accento, e lo schema ritmomelodico delle parole risulta diverso da quello standard. Ciò coinvolge anche il livello del sintagma: l'intonazione della frase risulta meno dinamica, l'accento sintagmatico viene sfumato, la frase sembra monotona e pesante.

Come notano Kryžanovskaja e Matveeva (1988: 55-59), è indispensabile per un attore saper parlare la lingua standard e distinguerla dalla

variante regionale comunemente utilizzata. L'incapacità di parlare lo standard lo porterebbe a «deformare l'integrità del personaggio che sta interpretando e gli impedirebbe di usare gli accenti regionali come una tecnica artistica in maniera consapevole e differenziata». In *Kokoko* proprio l'accento uraliano di Trojanova garantisce l'integrità del suo personaggio.

IL SOCIOLETTO E L'IRONIA DI KOKOKO NELLA SOTTOTITOLAZIONE IN ITALIANO

Il distacco culturale tra le protagoniste di *Kokoko* si manifesta sia a livello linguistico sia a livello paralinguistico. L'accento, la pronuncia dei fonemi standard, l'intonazione e il registro sono le caratteristiche più vivaci delle protagoniste. Dal momento che l'impiego di un qualsiasi dialetto italiano sarebbe in contrasto con la realtà del film russo, «la varietà colloquiale della lingua di arrivo è quella che meglio rende la vivacità espressiva e i registri di una conversazione disimpegnata» (Herbst 1994: 96–98). La perdita delle varianti diatopiche può essere parzialmente compensata sfruttando il repertorio dell'italiano marcato in diastratia e creando coerenti profili diastratici nel linguaggio dei personaggi (Heiss, Leporati 2000: 63).

Per quanto riguarda la maniera in cui parla il personaggio di Trojanova, Vika, non si tratta di un dialetto vero e proprio. Sebbene l'accento della protagonista appartenga a una determinata area geografica, si tratta di un accento marcato più in diastratia che in diatopia. Dunque, la trasposizione in italiano diventa possibile attraverso la ricreazione di un parlato molto colloquiale, spontaneo, vagamente popolare, compensando la pronuncia e l'intonazione di Vika a livello lessicale e sintattico, come ad esempio ha indicato Herbst (1994: 89–128). Secondo Heiss

e Leporati (2000: 46), l'obiettivo principale consiste nel dare la massima vivacità ai dialoghi, con la massima differenziazione linguistica possibile, anche per ottenere un'ottimale caratterizzazione dei personaggi. Come nota Salmon (2000: 67), il processo di trasposizione comporta una procedura d'analisi specifica e finalizzata dei copioni e delle liste dialoghi. Il problema dell'accento costituisce un fenomeno particolarmente complesso, ma altrettanto interessante, del passaggio interlinguistico e interculturale. Per accento si intende l'insieme delle abitudini articolatorie (realizzazione di fonemi, intonazione, ecc.) che danno un carattere particolare, sociale, dialettale o straniero, alla parlata di un individuo.

L'umorismo delle situazioni e la sottile ironia costituiscono un'altra sfida della traduzione di *Kokoko*. Si tratta non solo di tradurre giochi di parole, ma anche trasmettere nella lingua di arrivo ciò che non viene nemmeno detto esplicitamente in russo. Molte informazioni e molti significati sono contenuti non tanto nelle parole quanto nell'intonazione. Infatti, nella maggior parte delle situazioni è l'intonazione di Vika a risultare fuori luogo, certe sue interiezioni, il modo di costruire la frase, quindi, non ciò che dice, ma come lo dice. Il suo inimitabile socioletto è la componente più importante dell'umorismo di tutto il film.

L'approccio adottato dall'autrice del presente articolo per tradurre il film *Kokoko* dal russo all'italiano per i sottotitoli prevede un passo aggiuntivo. Prima di tutto, è stato trascritto lo script originale, sono state individuate le peculiarità stilistiche e altre eventuali difficoltà traduttive. Quindi lo script è stato tradotto fedelmente in italiano. Questa traduzione, nonostante richieda maggiore lavoro, costituisce un passaggio intermedio di grande importanza, in quanto permette di visionare il testo nella sua globalità, notare tutte le peculiarità che contiene e creare in seguito una traduzione per i sottotitoli più attenta e consapevole, affinché i sottotitoli risultino succinti ma non impoveriti, non appiattiti.

Tra le particolarità più interessanti che presenta il testo di *Kokoko* vi sono giochi di parole, espressioni idiomatiche, l'ironia veicolata attraverso intonazioni, nomi, *realia* e riferimenti intertestuali, e, certamente, il socioletto di Vika, senza il quale non sarebbe così potente l'effetto comico dei dialoghi.

Il socioletto di Vika

La maniera in cui parla Vika può essere definita come un socioletto uraliano. È un linguaggio le cui principali caratteristiche sono:

- a) l'accento uraliano;
- b) scelte lessicali che possono essere definite basse, o meglio appartenenti ad un registro tipico dei parlanti non obbligatoriamente poco istruiti ma ad ogni modo non caratterizzati da un livello di cultura particolarmente alto;
- c) il lessico e la sintassi appartenenti a ciò che in russo viene definito *prostorečie*, ovvero linguaggio colloquiale medio-basso tipico della popolazione urbana meno istruita;
- d) espressioni colloquiali o appartenenti al gergo giovanile;
- e) il turpiloquio;

L'accento geografico, che difficilmente si presta alla traduzione, è dunque solo una delle caratteristiche che contraddistinguono la maniera di parlare di Vika da quella di Liza e di altri personaggi del film. Le maniere di Vika, sia linguistiche sia comportamentali, prive di eleganza e di raffinatezza, rispecchiano una serie di fattori legati solo parzialmente alla geografia, ma soprattutto alla dimensione sociale, culturale ed esistenziale.

Il socioletto di Vika crea un effetto particolarmente forte nel contrasto con gli altri personaggi, specialmente con Liza. È dunque importante trasmettere le differenze nelle loro maniere di parlare anche nei sottotitoli in italiano.

La strategia per ricreare in italiano il socioletto di Vika si è realizzata prima di tutto nelle scelte lessicali adeguate.

Nel linguaggio di Vika appaiono particolarmente spesso formule colloquiali del linguaggio non standard come “a čě” e “ne, nu”, specie all’inizio della frase. Per riprodurre lo stesso effetto in italiano, si è scelto di utilizzare in abbondanza le espressioni altrettanto semanticamente vuote “cioè”, “tipo” e “nel senso”, specialmente perché “cioè” assomiglia molto a “čě” sia a livello di effetto, che di suono:

Ты че, тупой? Данные в паспорте, паспорт в сумке, сумку... кхм...украли.

Che, sei stupido? I dati sono nel passaporto, il passaporto è nella borsa, la borsa l'hanno... ehm...rubata.

Cioè, sei stupido? I dati sono nel passaporto, il passaporto è nella borsa che è stata...ehm... rubata.

А че это вы ее отпускаете, а меня нет?

E perché le lasciate andare e me no?

O, cioè, lei può andare e io no?

Слушай, ужас-то какой. Че прям совсем дорогой? Типа миллион?

Ma dai, che casino. Ma è proprio molto costoso? Tipo un milione?

Mamma mia. Cioè, è molto costoso? Cioè tipo un milione?

Il linguaggio di Vika è caratterizzato da un uso eccessivo di interiezioni (*nu, op, opa, oplā, tak*) e particelle (*da, a*). Un’ulteriore caratteristica del linguaggio di Vika è rappresentata da una costante pronuncia trascurata dei vocaboli standard, ad esempio *tebja* come *tja*; *tebe* come *te*; *ničego* come *ničě*; *sejčas* come *ščas* oppure *šča*; *zdravstvujte* come *zdras’te* oppure *dras’te*; *čto* come *čě*. In russo questa pronuncia è marcata sia in diastratia che in diafasia, e, se abusata, abbassa il registro.

Il lessico di Vika è caratterizzato da colloquialismi ed espressioni appartenenti al gergo giovanile, ad esempio: *vynosit’ mozg* (far esplodere il cervello), *torčat’* (letteralmente fare uso di droga, in senso figurato adorare, amare qualcosa), *sest’ na izmenu* (avere un’esperienza

di notevole disagio derivante dall'assunzione di sostanze psicoattive), *priprjač* (costringere qualcuno a fare qualcosa), *kapec* (simile ad esclam. "cavolo!"), *styrit'* (fregare), *alkaška* (in gergo giovanile "prodotti alcolici", come utilizzato da Vika, altrimenti "un alcolizzato"), *ne videt' beregov* (perdere il senso della misura); un'altra caratteristica del linguaggio di Vika è l'uso di parole ed espressioni appartenenti ad un registro basso, oppure addirittura al turpiloquio: *čmošnik* (sfigato), *mužik* (uomo, maschio), *sdrisnut'* (sparire), *vinišče* (vinello), *zagresti v miliciju* (trascinare qualcuno in questura), *na čerta (ono) mne upalo* ("a che cavolo mi serve?"), *pojti na vokzal* (mettersi a darla via), *dat' (komu-libo)* (darla via), eccetera. Un'ulteriore caratteristica del linguaggio di Vika, anche se meno frequente, è costituita da errori: *popojli* (una forma non standard e comunque molto rara dal vero "bere", III persona plurale, perfettivo), *u (než) katuška sletela* (è completamente impazzita; in russo standard invece si dice "ona sletela s katušek"), *ya mužika posmotju* (guardo un uomo; costruzione atipica senza la preposizione *na* prima dell'oggetto).

Merita una particolare attenzione la scena in cui l'accento di Vika viene notato da Liza:

- Ты знаешь, что у тебя прекрасная фактура для телевидения? Правда, говор... Слушай, ну говор мы поправим, у тебя же слух отличный, ну-ка вот скажи «как будто»

- Sai che hai tutto per avere successo in TV? L'unica cosa sono l'accento e gli errori... Ma li sistemiamo, con il tuo orecchio musicale. Di "psicologo".

- Кабута
- Нет. Как будто
- Как бута

- Pissicologo.
- No. Psicologo.
- Pis...psicologo.

È stata adottata una soluzione che sposta il focus dalla pronuncia non standard a un errore di pronuncia.

Giochi di parole ed espressioni idiomatiche

Esempio 1

-
- | | |
|---|---|
| <p>- Значит, Европа. Давай, пиши: античность, средние века, Эпоха Возрождения, маньериз... не пиши, это тебе не надо, сразу Барокко, Рококо</p> <p>- Кококо?</p> <p>- Рококо!</p> | <p>- Quindi, l'Europa. Scrivi: l'antichità classica, il Medioevo, il Rinascimento, il manieris... no, questo non lo scrivere, non ti serve, scrivi subito il Barocco, il Rococò.</p> <p>- Il rock OK, ma perché ko?</p> <p>- Il Rococò!</p> |
|---|---|

In russo “кококо” (*kokokò*) è il verso della gallina. Si differenzia dal termine “rococò” (in russo “рококо”) per una sola consonante, per cui il qui pro quo è molto probabile e divertente. La sottotitolazione permette di sfruttare il vantaggio del codice scritto e creare un altro qui pro quo giocando sulla parola “rock”. “Rock” suona esattamente come “Roc-”. La seconda sillaba della parola “rococò”, “-oc-”, nella versione italiana diventa “OK”, e la terza sillaba, “-ò”, nella versione italiana viene scritta come “ko”. Così è stato creato un tipo di incomprendimento diverso da quello originale: Vika sente “rock, OK, ko” al posto di “rococò” (non essendo a conoscenza di questo stile) e chiede a Liza che cosa fosse “ko”.

Esempio 2

Questo passaggio è interessante in quanto contiene sia un'espressione idiomatica, *besy krutjat*, sia una rima di registro volgare *besy* (demoni) - *ocheresy*. La seconda parte della rima è un neologismo che deriva dal verbo *ocheret'* appartenente al turpiloquio. Nella traduzione è stata utilizzata una parola altrettanto volgare grazie alla quale la rima è stata mantenuta:

-
- | | |
|--|---|
| - Ох, бесы тебя крутят, Виктория | - Vika, sei una preda dei demoni. |
| - Охересы меня крутят, отец Валерьян, ой, платьишко-то помялось! | - Sono una preda dei coglioni, padre Valer'jan! Guarda, hai il vestitino sgualcito! Fa niente, lo stira tua moglie. |
| Ну ничего, матушка погладит! | |

L'ironia nell'intonazione

Esempio 1

L'ironia del protagonista è veicolata attraverso l'intonazione, attraverso la voluta pronuncia della consonante *g* nella parola *ogromadnye* come *g* morbida, vicina a *h*, attraverso l'uso della denominazione ufficiale del museo, il Museo Statale dell'Antropologia e dell'Etnografia. Se questa denominazione fosse mantenuta nei sottotitoli, potrebbe risultare fuorviante e suscitare impressione che si tratti di un altro museo, e comunque perderebbe la sua connotazione ironica. Perciò nei sottotitoli si è optato per la soluzione "il nostro museo".

Per mantenere l'ironia, come traducevole di *ogromadnye perspektivy* si è pensato di proporre "guarda la nostra brillante carriera". Insieme alla piccola e modesta stanza dove i protagonisti lavorano in quattro, che compare in quel momento nel video, diventa chiaro che la "brillante carriera" va letta in chiave ironica. Lo stesso vale per la "guarda le bellissime trasferte", seguito da un elenco delle città chiaramente poco note:

Правильно, посмотри на нас с Воронцовой, Наташ, мы давно защитили диссертации, и перед нами сразу открылись огромные перспективы! только за прошлый год Государственный музей антропологии и этнографии отправил нас в увлекательнейшие творческие командировки, в Анадырь, Нарьян-Мар, а была ли ты на Кушке, Наташка?

Infatti, Nataša, guarda me e Voroncova: abbiamo discusso le tesi di dottorato tanto tempo fa e ci siamo subito trovati di fronte a brillanti prospettive! Solo l'anno scorso il Museo Statale dell'Antropologia e dell'Etnografia ci ha mandati in bellissime trasferte: ad Anadyr', a Nar'jan-Mar, oppure a Kuška! Hai mai avuto la fortuna di visitare Kuška, Nataša?

Infatti, Nataša, ecco me e Liza. Abbiamo finito il dottorato, e guarda la nostra brillante carriera! Guarda le bellissime trasferte che abbiamo fatto l'anno scorso grazie al nostro museo! Anadyr', Nar'jan-Mar, oppure Kuška! Ci sei mai stata? No? Immaginavo.

Esempio 2

Anche in questo caso l'ironia è molto sottile ed è veicolata attraverso una pronuncia non standard di una sola vocale. Vika risponde all'ex marito in maniera ironica, sottolineando la mancanza di rispetto verso il suo status ecclesiastico pronunciando la vocale "e" della seconda parola *otec* (che in russo, come in italiano, significa sia "papà" sia "prete") come più aperta, come se fosse lettera russa "э". Questa piccola particolarità veicola tutta l'ironia della frase. Vika attribuisce al significato "papà" della parola "padre" una connotazione di disprezzo, come per dire che Valerij non è un buon padre di sua figlia. Siccome il gioco di parole gira attorno al doppio significato della parola "padre", si è ricorso all'uso del corsivo e del grassetto per richiamare l'attenzione dello spettatore all'intonazione con cui potrebbe essere pronunciata questa parola:

Какой ты мне отец Валерьян? Ты лучше скажи, ты у дочки-то нашей был, *отэц*?

Ma non ci penso nemmeno di chiamarti padre Valer'jan. Dimmi piuttosto se hai visto nostra figlia, padre.

Vuoi che **io** ti chiami padre Valer'jan? Col cavolo. Dimmi piuttosto, hai visto nostra figlia, **padre**?

L'ironia e i nomi propri

Esempio 1

Vi sono casi in cui i personaggi che hanno un rapporto di amicizia si rivolgono l'un l'altro usando insieme al nome il patronimico e dandosi del tu o perfino del Lei. Questi modi di rivolgersi tra amici rivestono in russo una funzione ironica oppure scherzosa:

Видите ли, Кирилл Владимирович, у Ларионова огромные международные связи, он в Европу еще партогром ездил, накоплен колоссальный опыт межкузейных контактов, и заметьте, Кирилл Владимирович, это без знания хотя би одного иностранного языка.

Il fatto sta, Kirill Vladimirovič, che Larionov ha importantissimi contatti internazionali, andava in Europa quando era ancora nel partito, ha maturato una grandissima esperienza nei contatti tra i musei, e ci faccia caso, Kirill Vladimirovič, tutto questo senza parlare nemmeno una lingua straniera.

Kirill, non capisci. Larionov andava in Europa quando c'era ancora il suo amato Brežnev. Ha importanti contatti internazionali. Senza parlare nemmeno una lingua straniera, tra l'altro.

Nella maggior parte dei casi le variazioni dei nomi sono state normalizzate e uniformate. Si è deciso di utilizzare nella sottotitolazione la variante diminutiva non alterata, ovvero Liza, Gal'ja, Nataša, eccetera.

Esempio 2

In questo caso Vika imita lo stile solenne e formale:

Арт-директор Санкт-Петербургского музыкального клуба “Молоко” Виктория Никонова дарит Елизавете Воронцовой этот прекрасный фонтан из натуральной бронзы.

Il direttore artistico del club musicale pietroburghese “Moloko” Viktorija Nikonova regala a Elizaveta Voroncova questa splendida fontana di puro bronzo.

Io, direttore artistico del club “Moloko”, Le regalo questa splendida fontana di puro bronzo.

Il fatto che Vika parli di sé in terza persona, insieme al fatto che per tutto il film le protagoniste venissero chiamate Vika e Liza, non permette di utilizzare il nome e il cognome, in quanto risulterebbe fuorviante per gli spettatori, i quali potrebbero non capire che Viktorija Nikonova e Elizaveta Voroncova sono Vika e Liza. La scherzosa imitazione dello stile solenne viene ricreata attraverso l'impiego della formula “Io, ...” e della terza persona singolare.

L'ironia nei realia

Esempio 1

Sapsan è il treno ad alta velocità. I treni *Sapsan* in funzione in Russia dal 2009 appartengono a una famiglia di treni ad alta velocità progettati da Siemens. *Sapsan* in russo significa “falco pellegrino”. L'intrinseca ironia della frase “сэкономила, молодец” (“hai risparmiato, brava”) si riferisce al fatto che dopo aver risparmiato duemila rubli prendendo un treno notturno più economico rispetto al treno ad altra velocità *Sapsan*, a Liza sono stati rubati i soldi, i documenti e tutto il contenuto della sua borsa, un danno ben superiore rispetto alla somma risparmiata:

Потому что сколько раз тебе было сказано, езжай Сапсаном, сэкономила две тысячи, молодец.

Quante volte ti ho detto, prendi il *Sapsan*. Hai risparmiato due mila rubli. Complimenti.

Ti avevo detto, prendi il treno veloce, non risparmiare. Gran risparmio, che dire.

Se nella versione italiana apparisse solo il nome del treno, il senso della frase sarebbe rimasto ambiguo per gli spettatori. Per rendere più immediata la comprensione del sottotitolo, il nome *Sapsan* è stato sostituito con “il treno veloce”.

Esempio 2

Partorg (da *partijnyj organizator*, letteralmente “organizzatore del partito”) era una carica ufficiale del partito comunista dell’Unione Sovietica. I *partorg* godevano di maggiori libertà e opportunità rispetto ad altri colleghi. Data l’impossibilità di rendere in una maniera concisa il senso del termine *partorg* e trasmettere l’acida ironia con cui parla il protagonista (lo spettatore russo lo percepisce grazie al tono, all’intonazione, all’uso del nome e patronimico), si è deciso di ricorrere a una rielaborazione che possa trasmettere l’informazione di carattere emozionale contenuta nell’originale. Con l’aggiunta “quando c’era ancora il suo amato Brežnev” si è cercato di restituire nella versione italiana la lealtà di Larionov al partito e al sistema sovietico e l’irritazione che tutto ciò suscita nel protagonista:

Видите ли, Кирилл Владимирович, у Ларионова огромные международные связи, он в Европу еще парторгом ездил.

Il fatto sta, Kirill Vladimirovič, che Larionov ha importantissimi contatti internazionali, andava in Europa ancora quando lavorava per il partito.

Kirill, non capisci. Larionov andava in Europa quando c’era ancora il suo amato Brežnev.

Esempio 3

ŽEK (in russo *ЖЭК*, da *Жилищно-эксплуатационная контора*) è l’ufficio di gestione di condomini la cui inefficacia e noncuranza sono state descritte in innumerevoli barzellette russe. *ŽEK* è stato sostituito con “centralino” in modo da ricreare l’idea di un’attesa lunga e irritante:

Не понимаю, почему нельзя просто признаться, что не получается, я ей звоню как в ЖЭК, каждый день, ну отказала бы и все.

Non capisco perché non può semplicemente dire che non funziona, la chiamo come se fosse un centralino, ogni giorno. Potrebbe dire no e basta.

Potrebbe dire che non funziona e basta. La chiamo ogni giorno, come fosse un centralino.

CONCLUSIONI

Trasporre nella traduzione per i sottotitoli la sfera paralinguistica, le inflessioni dialettali, le intonazioni e tutto ciò che riguarda le informazioni di carattere emotivo presenta una delle difficoltà principali della sottotitolazione, ma non risulta impossibile. L'accento uraliano, che naturalmente non trova equivalenti nella cultura italiana, si è rivelato essere l'aspetto più difficile e allo stesso tempo più importante da trasmettere nella versione tradotta per conservare il comico contrasto tra le protagoniste e la caratterizzazione linguistica del personaggio di Vika. Per trasmettere la maniera di parlare di Vika ci si è concentrati su tratti del suo linguaggio quali il provincialismo, la ruvidezza, ma anche una disarmante spontaneità e immediatezza, tutti elementi che si è cercato di restituire con pari espressività in italiano, ricorrendo ad espedienti quali eccessive interiezioni, sintassi e lessico colloquiali, parole appartenenti al registro basso.

La comicità di *Kokoko* non è costruita solo sulla brillante ironia delle battute ma anche su quella trasmessa attraverso situazioni, riferimenti e immagini. Perciò si è cercato, dove possibile, di non allontanarsi troppo dal testo originale permettendo allo spettatore straniero di gustare appieno la stessa comicità e lo stesso umorismo così come vengono percepiti dallo spettatore russo. ♡

Bibliografia

- BLINI, LORENZO, MATTE BON, FRANCISCO, 1996: Osservazioni sui meccanismi di formazione dei sottotitoli. *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Heiss C., Bollettieri Bosinelli R. M. Bologna: CLUEB. 317-332
- BOLLETTIERI BOSINELLI, ROSA MARIA, HEISS, CHRISTINE, SOFFRITTI, MARCELLO., BERNARDINI, SILVIA, 2000: *La traduzione multimediale: quale traduzione per quale testo?* Bologna: CLUEB.
- FANCHI, MARIAGRAZIA, 2002: *Identità mediatiche. Televisione e cinema nelle storie di vita di due generazioni di spettatori*. Milano: Franco Angeli.
- GAŠEVA, NADEŽDA, 2012: *Sovremennoe rossijskoe kino: kul'torologičeskij aspect*. Kemerovo: Vestnik KemGUKI.
- GAŠEVA, NADEŽDA, 2016: *Integrativnost' kinovykazыvanija: avtorskoje kino Rossii 2000-h godov*, Moskva: Vestnik MGUKI.
- GOTTLIEB, HENRIK, 1992: Subtitling – A New University Discipline. *Teaching Translation and Interpreting: Training Talent and Experience. Papers from the First Language International Conference, Elsinore, Denmark 31 May-2 June 1991*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- GOTTLIEB, HENRIK, 1994: Subtitling: Diagonal Translation. *Perspectives - Studies in Translatology*, vol. 2, N. 1. 101-121.
- HEISS, CHRISTINE, BOLLETTIERI BOSINELLI, ROSA MARIA, 1996: *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Bologna: CLUEB.
- HEISS, CHRISTINE, LEPORATI, LISA, 2000: Non è che ci mettiamo a fare i difficili, eh? Traduttori e dialoghisti alle prese con

- il regioletto. *La traduzione multimediale: quale traduzione per quale testo?* Bollettieri Bosinelli R. M., Heiss C., Soffritti M., Bernardini S. Bologna: CLUEB. 42– 66.
- HERBST, THOMAS, 1995: People do Not Talk in Sentences: dubbing and the Idiom Principle. *Translatio (Nouvelles de la FIT/FIT Newsletter)*, XIV, 3–4. 257–271.
- KOGOTKOVA, TAMARA, 1970: Literaturnyj yazyk i dialekty. *Aktual'nye problem kul'tury reči*. Moskva: Nauka. 104–153.
- KRYŽANOVSKAJA, OLGA., MATVEEVA, TAMARA, 1988: Fonetičeskie regionalizmy v literaturnoj reči na Urale i puti ih ustraneniya pri podgotovke aktiorov. *Živaja reč' ural'skogo goroda: Sbornik naučnych trudov*. Sverdlovsk: UrGU. 55–63.
- PAVESI, MARIA, 2005: *La traduzione filmica: aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*. Roma: Carocci.
- PEREGO, ELISA, 2005: *La traduzione audiovisiva*. Roma: Carocci.
- PETILLO, MARIACRISTINA, 2012: *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*. Milano: FrancoAngeli.
- SALMON, LAURA, 1996: Intervista a Pavel Lungin. *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Heiss C., Bollettieri Bosinelli R.M. Bologna: CLUEB. 263–270.
- SALMON, LAURA, 1996: Problemi di intraducibilità culturale nel film russo-sovietico: l'ambiguità di Taxi Blues. *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Heiss C., Bollettieri Bosinelli R.M. Bologna: CLUEB. 251–262.
- SALMON, LAURA, 2000: Tradurre l'etnoletto: come doppiare in italiano l'"accento ebraico". *La traduzione multimediale: quale traduzione per quale testo?* Bollettieri Bosinelli R.M., Heiss, C., Soffritti M., Bernardini S. Bologna: CLUEB. 67–84.

- SANDRELLI, ANNALISA, 1996: Doppiaggio e sottotitolazione:
il caso dei fratelli Marx. *Tradurre il cinema. Atti del Convegno
(29-30 novembre 1996)*. Taylor C. Trieste: EUT Edizioni. 101-115.
- ZANADVOROVA, ANNA, KAKORINA, ELENA, KITAJGORODSKAJA,
MARGARITA, 2003: *Sovremennyj russkij jazyk: Social'naja
i funkcional'naja differenciacija*. Moskva: Jazyki slavianskoj kul'tury.

Sitografia

- АВДОТЬЯ, 2011: Авдотья Смирнова: я устала от звериной серьезности русского кино. Риа Новости. [<https://ria.ru/interview/20111202/503827342.html>]
- АВДОТЬЯ, 2012: Авдотья Смирнова: «Ну и дураки». OS Colta.ru. [<http://os.colta.ru/cinema/events/details/37833/page2/>]
- АННА, 2016: Анна Пармас: «Мы дрейфуем в сторону женского мира». Сеанс. [<http://seance.ru/blog/anna-parmas-interview/>]
- АНЯ, 2012: Аня, Яна, автозак и рококо. Комсомольская правда. [<https://www.kp.ru/daily/25899.4/2857007/>]
- ИНТЕРВЬЮ, 2012: Интервью с актрисой Яной Трояновой. COSMOPOLITAN. [<https://www.cosmo.ru/stars/interview/intervyu-s-aktrisoj-yanoy-troyanovoy/#part1>]
- КОКОКО, 2012: “Кококо”: куры высокого полета и народ. Риа новости. [<https://ria.ru/columns/20120615/673815411.html>]
- КИНОТАВР, 2012: Кинотавр 23: Авдотья Смирнова о фильме «Кококо». Настоящее кино. [<https://www.youtube.com/watch?v=qsvCe8pPEpE>]
- НЕСОЕДИНИМАЯ, 2012: Несоединимая Россия. Коммерсантъ. [<https://www.kommersant.ru/doc/1951263>]
- НОВОЕ, 2018: Новое российское кино: мнение американского критика. Golos Ameriki. [<https://www.golos-ameriki.ru/a/os-interview-with-godfrey-cheshire/4130107.html>]
- ПОГОВОРИМ, 2012: «Поговорим о странностях любви». «Кококо», режиссер Авдотья Смирнова. Искусство кино. [<http://www.kinoart.ru/archive/2012/08/pogovorim-o-strannostyakh-lyubvi-kokoko-rezhisser-avdotya-smirnova>]

ПОЧЕМУ, 2007: Почему российское кино не конвертируется?

Круглый стол «ИК». Искусство кино. [<http://www.kinoart.ru/archive/2007/10/n10-article2>]

ПРО «ЖИТЬ», 2012: Про «Жить» и несколько вопросов. Сеанс.

[<http://seance.ru/blog/troyanova-interview/>]

РЕЦЕНЗИЯ, 2012: Рецензия на фильм «Кококо». Film.ru. [[https://](https://www.film.ru/articles/almanah-iz-anekdotov)

www.film.ru/articles/almanah-iz-anekdotov]

РУССКОЕ, 2004: Русское кино за рубежом. Авторское кино. Сеанс.

[http://seance.ru/n/19-20/russian_cinema_za_rubezhom/russian_cinema_za_rubezhom-avtorsкое/#455]

РУССКОЕ, 2004: Русское кино за рубежом. Коммерческое кино.

Сеанс. [http://seance.ru/n/19-20/russian_cinema_za_rubezhom/russian_cinema_za_rubezhom-kommerchesкое/]

ФИЛЬМ, 2012: Фильм “Кококо”: комическая встреча двух

Россий. Ведомости. [https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2012/06/19/zhili_dve_baby#ixzz1yDmeTqXF]

ЭТНОГРАФ, 2012: Этнограф и хабалка. Коммерсантъ. [[https://](https://www.kommersant.ru/doc/1947949)

www.kommersant.ru/doc/1947949]

ЯНА, 2012: Яна Троянова: «Я не хочу никому подражать».

ОКМАГАЗИНЕ. [<http://www.ok-magazine.ru/stars/interview/6094-yana-troyanova>]

Резюме

Данная статья посвящена грани современного российского кино, наименее известной зарубежному зрителю, а именно «лёгкому» жанру, талантливым воплощением которого является комедия Авдотьи Смирновой «Кококо» (2012).

В статье приводятся примеры перевода данного фильма на итальянский язык для субтитров, выполненного автором статьи. Автор останавливается наиболее подробно на двух аспектах аудиовизуального перевода: переводе социолектов и переводе юмора в субтитрах.

Развитие сюжета в «Кококо» тесно связано с культурными различиями героев фильма, которые передаются главным образом посредством языка, а именно через его различные социолекты. Воссоздание данных социолектов в итальянском переводе требует особого внимания, поскольку они несут в себе множество социальных и культурологических смыслов, являются воплощением экзистенциальных различий между персонажами фильма. Социолекты и региональные акценты являются неотъемлемой частью комичности фильма, в связи с чем в данной статье подробно изучается язык фильма и приводятся основные фонетические характеристики уральского акцента, который является характерной чертой социолекта одного из главных персонажей.

Уральский социолект, не имеющий прямого аналога в итальянском языке, является неотъемлемым компонентом комичного контраста между главными героинями, и, соответственно, должен быть воссоздан в итальянском переводе. Для того, чтобы передать в итальянском языке манеру разговора Вики (Яна Троянова), было решено сконцентрироваться на таких чертах её социолекта как

просторечные синтаксические конструкции и лексика, неуместность тона, спонтанность, непосредственность.

Тонкая ирония диалогов и юмор ситуаций представляют собой ещё одну сложность перевода данного фильма для субтитров, в том числе потому, что многие смыслы содержатся не столько в словах, сколько в интонациях.

Перед тем, как приступить непосредственно к созданию субтитров, автор статьи выполнил полный, близкий к оригиналу перевод диалогов фильма на итальянский язык. Такой промежуточный перевод позволяет переводчику взглянуть на текст глобально, выявить все содержащиеся в нём особенности и выполнить перевод для субтитров, отличающийся осознанностью и вниманием к деталям, сохраняющий богатство и живость исходного текста. Глобальной задачей при переводе было создание такого текста, который позволил бы итальянской публике насладиться тем же юмором и тонкой иронией, которые были доступны русскому зрителю.

Ksenia Efimova

Ksenia Efimova ha conseguito la Laurea Triennale in Lingua e Letteratura Italiana presso l'Università Statale di San Pietroburgo (2010) e la Laurea Magistrale in Traduzione specialistica e Interpretazione di conferenza (2018) presso la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori di Trieste. Attualmente lavora come interprete e traduttrice. Il suo interesse scientifico è rivolto, oltre al cinema russo contemporaneo e alla traduzione audiovisiva, alla traduzione poetica e musicale.

Notes and writings

La polvere della memoria.
Osservazioni sul libro di
M. Stepanova *Pamjati pamjati*
The Dust of Memory.
A few remarks on M. Stepanova's
book Pamjati pamjati

Il libro di M. Stepanova, *Pamjati pamjati* (2017), definito dai critici “il miglior romanzo russo degli ultimi anni”, è entrato dopo pochi giorni dalla sua pubblicazione nelle classifiche dei libri più venduti, dando grande notorietà a una poetessa e saggista, nota e apprezzata nei circoli intellettuali progressisti. L’opera si basa sul desiderio dell’autrice di raccogliere e salvare i ricordi e le testimonianze dei propri cari sullo sfondo della grande storia. Metaromanzo, storia d’amore, resoconto di viaggio, riflessione sulla fotografia o tutte queste cose insieme, in *Pamjati pamjati*, il fenomeno della memoria si sovrappone ad altri temi, diventa ampio e molteplice: la memoria e la storia, la memoria e la catastrofe, la memoria e il suono, la memoria e gli oggetti, la memoria e l’etica. L’autrice porta alla luce i suoi morti e sono loro che la aiuteranno a cambiare il suo linguaggio.

MARIJA STEPANOVA, MEMORIA,
HOLOCAUSTO, LETTERATURA RUSSA

The present article deals with M. Stepanova’s book *Post-Memory* published in 2017 with great success, a book which has no analogues not only in Russian but also in world literature. A meta-novel, a great literary reconstruction, which has created a whole new genre and sounds the relation between memory, time, and history.

MARIJA STEPANOVA, MEMORY,
HOLOCAUST, RUSSIAN LITERATURE

1

Cito a questo proposito alcune recensioni:

“*Pamjati pamjati* di Marija Stepanova è il più importante libro dell’anno, se non degli ultimi anni!”.

“Echo Moskvy”, 13.12.2017, <https://echo.msk.ru/programs/books/2109808-echo/>.

“Sembra che di *Pamjati pamjati* parlino tutti e ciò nonostante non se ne parla abbastanza”. “Afiša Daily”, 8.12.2017 <https://daily.afisha.ru/brain/7617-pamyat-govori-zachem-chitat-novye-knigi-eduarda-limonova-i-marii-stepanovoy/>.

“Il romanzo spezza la prospettiva usuale della letteratura russa. La Stepanova non si allontana dalla tradizione, semplicemente si pone al di fuori di essa”. “Seance”, 8.12.2017, <http://seance.ru/blog/memory-memory-review/>. “Marija Stepanova ha preso i morti come coautori. Ne è venuto fuori un libro come prima in russo non ce n’era. E anche in altre lingue non ce ne sono molti simili”. “Novaja gazeta”, 2.12.2017, <https://www.novayagazeta.ru/articles/2017/12/02/74767-kak-govorit-o-mertvyh>

Speak, Memory, l’autobiografia di Vladimir Nabokov pubblicata in inglese nel 1967, nella sua prima edizione americana del 1951, intitolata *Conclusive Evidence*, recava il sottotitolo *A Memoir*. Ricostruendo la storia della propria famiglia, lo scrittore si affidava più che altro alle sue sensazioni e presentava al lettore una possibile interpretazione dei fatti fondamentali della sua vita.

La ricostruzione della memoria familiare e storica del XX secolo, a fronte delle tragedie del GULAG e dell’Olocausto, viene affrontata in modo diverso ma singolarmente analogo in due delle migliori opere di questi ultimi anni, *Predel Zabvenija* (2010) di Sergej Lebedev e *Pamjati pamjati* (2017) di Marija Stepanova, accolti dalla critica con recensioni lusinghiere e definito, quello della Stepanova, il miglior romanzo russo degli ultimi anni⁴. Si tratta di due opere che appartengono a generi diversi, al romanzo, *Predel Zabvenija* e alla “romanza” in prosa, *Pamjati pamjati*, fiction e non-fiction, che utilizzano però strumenti simili: l’analisi antropologica, la teoria del trauma, il concetto di post-memoria nella storia dell’Olocausto. Anche il contesto generale è lo stesso: la storia di una famiglia e la sua “non eccezionalità all’interno dell’eccezionale esperienza russa”, il culto del passato, le metamorfosi postume degli archivi familiari. Il passato costituisce la cifra della letteratura russa del XXI secolo e non è solo discusso e reinventato ma anche materializzato da cose, corpi, luoghi, edifici. Monumenti, vecchi mobili, frittelle, canzonette d’epoca costituiscono i “luoghi comuni” che vengono assemblati a casaccio dal vissuto di ognuno e rievocati dalla letteratura. Il periodo sovietico appare allora come un’era di stabilità, forza, “normalità” (Boym 2001: 37) e ripensare il passato non è più solo una strategia artistica ma un mezzo per sopravvivere, per trovare una relazione fra biografia individuale e collettiva, fra la memoria del singolo e quella di un’intera nazione.

È questo il fine che si pone *Pamjati pamjati*, un'opera che ha improvvisamente dato grande notorietà a una poetessa e saggista, collaboratrice di riviste e giornali, editor del sito culturale indipendente Colta.ru, nota e apprezzata nei circoli intellettuali progressisti. Il fatto che il libro sia stato incluso nella short list dei finalisti di due prestigiosi premi letterari, "Jasnaja Poljana" e "Bol'saja kniga", testimonia i cambiamenti intercorsi in Russia nel clima culturale, rispetto al 2010, anno di pubblicazione del romanzo di Lebedev, accolto favorevolmente ma ben lontano dall'essere diventato un caso letterario, che ora viene ripubblicato e tradotto in varie lingue, fra cui l'italiano. A fronte di progetti letterari rimpiccioliti, individuali, quasi privati, Stepanova infrange la prospettiva, fa diventare i morti suoi co-autori, crea un'opera polifonica di netto impianto dostoevskiano, rispondendo così al bisogno della società russa di prendere coscienza della propria crisi, come testimonia lo stupefacente e inatteso successo dell'opera, entrata dopo pochi giorni dalla sua pubblicazione nelle classifiche dei libri più venduti e scelta come libro del mese (febbraio 2018) dalla prestigiosa libreria "Moskva".

Marija Stepanova comincia a pubblicare alla fine degli anni 90 i suoi testi, mai semplici o banali, in cui parla della situazione dell'uomo contemporaneo, rifiutandosi di fare della poesia un innocuo tema da salotto, un piacevole argomento di conversazione, perché, a suo avviso, il ruolo del poeta è di parlare ai suoi lettori come se fosse in cattedra, dal punto di vista della transizione nel non essere, sebbene a volte parli di vere e proprie inezie. Tracciando un'ideale linea di sviluppo che muovendosi dalla contemporaneità guarda al passato per ricostruire la memoria storica perduta, la poetessa non guida solo il destino dei suoi personaggi ma anche le particolarità stilistiche della sua poetica. La sua lingua è abile, scorrevole, costruita da tanti pezzi diversi, come

un patchwork variopinto, al tempo stesso semplice e incredibilmente sofisticata. Assomiglia al linguaggio sovietico, di cui mutua gli artifici retorici e conserva il pathos, ma se ne differenzia, accentuandone l'idio-tismo in modo grottesco. La sua riflessione tocca temi importanti, verte sulla contemporaneità, che incapace di elaborare un proprio linguaggio, si serve di quello sovietico o prerivoluzionario. La memoria, l'esperienza del passato, non va ignorata, ma deve essere elaborata e tramandata alle generazioni future che solo così riusciranno a superare i traumi del pas-sato. Sarà la storia collettiva ad orientare la società verso un ideale etico.

Ma che cos'è la memoria? In quest'opera, che si potrebbe definire un metaromanzo, una storia d'amore, un resoconto di viaggio, una rifles-sione sulla fotografia o tutte queste cose insieme, Stepanova cerca di dare una risposta combinando insieme la memoria e il trauma e creando un nuovo genere letterario, un misto avvincente di narrativa e saggistica. Partendo dall'idea di scrivere la storia della propria famiglia ebrea - russa - europea, composta da medici, architetti, bibliotecari, ragionieri e ingegneri che aspirano a condurre una vita tranquilla in un mondo violento e incivile, l'autrice tocca il problema della memoria del passato, dei piccoli e grandi avvenimenti del XX secolo, e di come essi possano sopravvivere nella memoria personale del singolo.

Pamjati pamjati, un progetto nato grazie al sostegno della casa editrice tedesca Suhrkamp, si basa proprio sul desiderio dell'autrice di racco-gliere e salvare i ricordi e le testimonianze dei propri cari sullo sfondo della grande storia. Si tratta di un libro pensato da sempre, addirittura dall'infanzia, Marija Stepanova non si vergogna di ammetterlo, basato su un continuo rapporto della scrittrice con i testi ("Leggo libri, come altri bevono acqua, uno dopo l'altro, e non sono mai sazia"), sulla sua percezione della cultura e della storia come qualcosa di eternamente vivo (Stepanova 2018: 22).

Il titolo dell'opera sembra un necrologio, un genere già praticato dall'autrice che ha definito la poesia "l'orazione funebre pronunciata dal poeta ai propri funerali" (Stepanova 2016: 218), perché soltanto ai funerali, alla presenza del defunto, nella consapevolezza della propria mortalità, i versi riescono a trovare la propria vera voce. Nel motivo del passaggio da uno stato all'altro non ci sono confini invalicabili e la poetessa mette in comunicazione fra loro la vita e la morte, la contemporaneità e il passato arcaico, noi e loro. Il superamento della morte non porta però a una nuova vita, perché il futuro risulta impossibile senza cesure definitive. Il continuo scivolamento dal concreto al simbolico annulla il legame della lingua con la concretezza del suo referente e influenza la memoria, non più del morto ma della morte. È la voce a operare questo cambiamento grazie al suo legame fisico con chi parla e ancor di più con chi canta. Ma questo legame nei testi di Marija Stepanova è sempre minacciato e questo scivolamento avviene in maniera speculare. L'io lirico comincia all'improvviso a slittare verso l'io generale, come se, privato di qualsiasi concretezza, si unisse ad altri corpi simili. L'instabilità dell'io lirico è una delle caratteristiche dei testi della poetessa che, rinunciando al pronome io e noi, rifiuta la soggettività. Già nella sua poesia, Stepanova non traduce i suoni in simboli, bensì srotola il testo dal movimento fonico della voce. Le voci dei suoi protagonisti risuonano autonome, come fissate dal fonografo, che serve all'autrice a registrare le voci dei morti, come fa ad esempio nella seconda parte del libro *Kireevskij* (2012), che comprende quattro opere (*Carmen*, *Aida*, *Fidelio*, *Ifigenia in Aulide*) e porta il titolo "fonografo sotterraneo". Le voci, o meglio il canto dei morti, risuonano attraverso la bara, la cassa che li racchiude. Il duetto finale di *Aida* e *Radames*, il grido disperato di *Carmen* prima di essere uccisa, il coro dei prigionieri di *Fidelio*, il canto di *Ifigenia* pronta al sacrificio, è ciò che resta

dei personaggi, la loro voce li ricorda allo stesso modo di una foto che ricorda le fattezze dei volti.

Le voci dei morti risuonano anche in *Pamjati pamjati*. “Romance”, romanza, leggiamo sulla copertina del libro, una definizione che sembrerebbe autoironica, ma che in realtà caratterizza perfettamente l’opera, dove sono le romanze (*Kupite fialki*, *Sinij platoček* e molte altre) a scandire i momenti della narrazione. Stepanova confessa a se stessa di aver dedicato il suo tempo non ad un’occupazione rispettabile, a una ricerca o a uno studio, bensì a un romanzo familiare “freudiano”, a una “romanza sentimentale sul passato”. Un genere musicale che ama molto e cui ha dedicato le ballate romantiche intrise di folclore nero che fanno parte della sua raccolta del 2001, *Pesni severnych južan*. Inoltre, la romanza è un genere del folclore cittadino, di una bellezza eccessiva, che sembra superflua nel mondo post-sovietico. Una bellezza che si svela poco a poco, perché tutto fa rima con tutto, e che per il suo essere di dominio pubblico (tutti conoscono le romanze e le hanno almeno una volta cantate) paradossalmente rivela l’unicità di ognuno. Stepanova scrive su cose reali ma non definisce la sua opera, come per esempio fa Solženicyň, un esperimento di ricostruzione artistica, bensì “romance”, dando così leggerezza a un tomo di più di quattrocento pagine!

Il fenomeno della memoria in *Pamjati pamjati* si sovrappone ad altri temi, diventa ampio e molteplice: la memoria e la storia, la memoria e la catastrofe, la memoria e il suono (di nuovo il fonografo sotterraneo!), la memoria e gli oggetti, la memoria e l’etica. L’autrice porta alla luce i suoi morti e sono loro che la aiuteranno a cambiare il suo linguaggio. Come si fa a scrivere quello che è in sostanza un necrologio alla memoria? Occorre scegliere le parole e la lingua deve tendere all’impossibile: avvicinarsi allo stato di ebbrezza provocato da una sostanza magica, la stessa usata probabilmente dai discepoli di Nikolaj

Fedorov, il filosofo russo che vedeva lo scopo dell'umanità nella resurrezione degli antenati.

Pamjati pamjati inizia con le parole, “è morta mia zia, la sorella di papà, aveva poco più di ottanta anni” (Stepanova 2018: 11), un incipit che rimanda al più famoso romanzo in versi della letteratura russa, *Evgenij Onegin*, dove la malattia dello zio provoca l'insediamento di Evgenij nella casa di un parente poco amato, dove non sarà lui bensì Tatiana a provare una gioia tormentosa nell'anima guardando gli oggetti abbandonati. Per la Stepanova, l'enorme e caotico archivio di una zia molto amata, dove si trovano mescolati lettere, appunti privati (dove però non c'è niente di personale), ritagli di giornale, oroscopi, costituisce il punto di partenza per una singolare ricerca nel passato. Diviso in tre parti, la prima di nove capitoli, la seconda di dieci e la terza di quattro, il libro mescola nelle prime due parti lettere di parenti, documenti, che conservano le loro voci. Intorno alle lettere, ci sono fotografie, oggetti quotidiani che l'autrice non si limita a descrivere al lettore, bensì li mostra, li trascrive, li ingloba nel suo testo, perché ha sfiducia nelle immagini, nei selfie che pretendono di riprodurre la vita senza riuscirci. Stepanova vuole cogliere proprio il senso della vita ed esaminando i materiali diversi raccolti nell'archivio di famiglia, si rende conto che essi non sono sufficienti e che è necessario andare nei luoghi dove sono vissuti e morti i suoi antenati. Inizia così una sorta di pellegrinaggio alla ricerca delle proprie radici, si reca a Parigi, a Saratov, a Cherson, negli USA, chiede aiuto a chi è in grado di rispondere alle domande che pone la memoria. Non sempre questi viaggi sono però contrassegnati dal successo, come ad esempio nel caso del viaggio a Saratov, dove un conoscente del posto le comunica l'indirizzo della casa dove avevano vissuto i suoi parenti. Stepanova entra nel cortile, dove tutto è così come doveva essere. “Sotto queste

2

Stepanova cita
nella traduzione di G.
Daševskij. Denn die
einen sind im Dunkeln
/ und die andern sind
im Licht / und man
sieht die im Lichte / die
im Dunkeln sieht man
nicht. // Bertolt Brecht,
Dreigroschenoper.

finestre ho ricordato tutto, con intensità e precisione ho immaginato come era *da noi*, come vivevano e perché erano andati via. Il cortile, in poche parole, mi aveva abbracciato”.

Dopo qualche giorno il conoscente di Saratov però le telefona e confessa imbarazzato di aver sbagliato l'indirizzo. La strada era quella ma il numero della casa era un altro. “E questo è grosso modo tutto quello che so della memoria” (Stepanova 2018: 36-37), con queste parole Stepanova chiude il capitolo dedicato a Saratov.

La pubblicazione della corrispondenza privata dei familiari defunti può apparire come il denudamento della loro privacy, come se con la morte essi avessero perso anche ogni diritto a conservarla. L'autrice se ne rende conto: “Mettendo la mia famiglia sotto gli occhi di tutti, anche se con affetto, con le parole giuste, nel modo migliore, sto facendo una scorrettezza. Svelo la loro nudità indifesa, le ascelle scure e la pancia bianca” (Stepanova 2018: 30).

D'altra parte, questo denudamento è l'unica cosa che si possa fare per rendersi conto del fatto che essi sono veramente vissuti, che sono stati, citando Mandel'stam, pure loro dei contemporanei. L'immersione nel passato provoca la mimesi, l'imitazione: ad esempio si possono tracciare dei paralleli fra la scrittura della Stepanova e le memorie di Pasternak, peraltro citate.

La seconda parte del libro inizia con un'epigrafe tratta da Brecht² e presenta dei bellissimi saggi su Osip Mandel'stam, W.G. Sebald, Rafael Goldstein, Francesca Woodman, la pittrice Charlotte Salomon, tutti collegati da uno scopo comune, arrivare a capire cos'è la memoria. Una riflessione cui Stepanova aveva già dedicato la breve prosa, *Nad važnymi grobami* (2015) dedicata a uno degli autori che le sono più vicini, W.G. Sebald, i cui libri, a prescindere dal tema trattato, sono sempre scritti dalla parte dei morti. Per Sebald i defunti sono una sorta di “parenti

poveri” dei vivi, le cui tombe sono “importanti” sia nel senso di indispensabili che di significative, perché costituiscono il nostro ultimo approdo, “perché la prima cosa di cui parla il cimitero, qualsiasi cimitero, grande o piccolo, ingombro di sculture di marmo o vaso dall’ortica, è l’autentica massa di tutto ciò che è avvenuto prima di noi” (Stepanova 2014: 13-20). Partendo da un’idillica fotografia che a uno sguardo più attento si rivela essere quella di un cimitero, la poetessa parla della “piccola” storia che ci raccontano gli oggetti lasciati dai morti, elenca nomi e dediche lette sulle tombe del cimitero Acattolico per gli stranieri di Roma, dove nella pace solenne dormono insieme l’ultimo sonno uomini di ogni razza e paese, d’ogni lingua, età e religione.

Gli eroi della cultura mondiale, dal pantheon dei poeti russi del XX secolo fino a famosi fotografi e artisti occidentali, formano in *Pamjati pamjati* una complicata costellazione, un sistema artistico a sé che funziona perché tutti loro in qualche modo hanno riflettuto sugli stessi problemi che assillano Marija Stepanova e hanno proposto delle soluzioni. Possono essere le *shadow boxes* di Joseph Cornell o l’accesa polemica a distanza fra Marina Cvetaeva e Osip Mandel’štam sulla conservazione o sul rigetto del passato, finita in nulla, perché nota Stepanova, “la stessa polvere ricopre due tombe ignote agli estremi opposti di un cimitero che ne conta milioni” (Stepanova 2018: 163-175).

L’ebraismo costituisce uno dei punti focali della narrazione, segna il destino dei personaggi anche se non tragicamente, perché quasi tutti riescono a sfuggire all’olocausto, al terrore staliniano. Non di meno la fragilità e l’insignificanza delle loro vite appaiono vulnerabili. La terza parte di *Pamjati pamjati* che si apre con un’epigrafe tratta da Uwe Johnson, altro autore molto vicino a Stepanova, è incentrata sulla figura della bisnonna Sarra Ginzburg, *Sarra sulle barricate*, come la chiamavano in famiglia da una foto che la ritrae nel 1905 e come si intitola

il lungo componimento a lei dedicato che fa parte della raccolta *Fisiologija i malaja istorija* del 2005. Anche qui, quello che interessa di più la scrittrice sembra essere il passaggio da uno stato corporeo a un altro, la metamorfosi che si verifica dopo la sparizione della fisiologia, ovvero del corpo. Nel componimento *Ženskaja razdevalka kluba “Planeta Fitnes”*, la sparizione arriva all'estremo perché l'eroina, entrando in piscina e guardandosi attorno, pronostica la sparizione totale del genere umano. Una sparizione che sembra rimandare con i suoi simboli (i getti di acqua ghiacciata, il gas, le otturazioni dentarie) ai lager nazisti, al pianificato annientamento dell'umanità. Attraverso la corporeità, a tratti erotica, Stepanova esprime la sua posizione su violenze sociali, traumi storici e sull'identità dell'individuo e della società (Scandura 2017: 106).

Eroina d'altri tempi che guida il popolo rivoluzionario, Sarra, arrestata per aver diffuso letteratura illegale e rinchiusa nella fortezza di Pietro e Paolo a Pietroburgo, appoggiò la rivoluzione di Ottobre ma non volle mai iscriversi al partito e fino alla fine dei suoi giorni si definì una “bolscevica senza tessera”. Laureata in medicina alla Sorbona, la bisnonna Sarra ha attraversato nella sua lunga vita, due guerre, l'evacuazione, le malattie di figlia e nipote ed è scampata al “complotto dei medici ebrei”, grazie a un provvidenziale ictus. Nelle lettere e cartoline, scambiate con i compagni di lotta, con le amiche, con il futuro marito Michail Fridman, si alternano crudeltà e dolcezza, mancanza di compromessi e sofferenza, caratteristiche che la scrittrice riconosce come proprie. Anche il monito a studiare, ad avere una professione, “perché noi siamo ebrei!” passa come un ritornello da una generazione all'altra (Stepanova 2018: 322). Curiosamente, la componente ebraica della rivoluzionaria Sarra Abramovna Ginzburg, un nome che non potrebbe essere più significativo, traspare da quello che manca nelle sue lettere, dove balena qua e là il latino, la lingua delle diagnosi, il francese,

il tedesco, ma mai l'yiddish, la lingua del mondo familiare ma anche dell'esilio e dell'umiliazione. Nell'unico caso in cui nelle lettere si trova una frase in yiddish, fra l'altro non sua, ma del marito, essa viene messa fra virgolette e parentesi, come nella bacheca di un museo. In vecchiaia Sarra, che amava molto la musica, canta le marce della sua gioventù, *Varšavjanka*, la *Marsigliese*, l'*Internazionale*, dando voce a quanto aveva sepolto e dimenticato dentro di sé. Come il francese della giovinezza che riaffiora improvvisamente con l'arrivo di un lontano conoscente dalla Francia e in cui si ritira definitivamente (Stepanova 2018: 339).

Gli anni in cui la bisnonna aveva vissuto a Parigi, acquisendo una professione che le avrebbe assicurato un futuro, avevano fatto di lei un'europea cosmopolita, una caratteristica che con gli anni si rivelerà altrettanto pericolosa dell'origine ebraica. La paura della violenza sul singolo è un sentimento che trasmette a sua figlia e che accomuna tutti i personaggi. I pogrom zaristi, la violenza rivoluzionaria, il terrore staliniano, il complotto dei medici, influenzano la loro vita.

Россия, где круговорот насилия длился без устали, формируя своего рода травматическую анфиладу, по которой общество переходит от беды к беде, от войны к революции, к голоду, к массовым убийствам, новой войне и новым репрессиям, стала территорией смещенной памяти немного раньше других. Двоящиеся, троящиеся, подернутые рябью несовпадений версии того, что случилось с нами за последние сто лет, как слой непрозрачной бумаги, заслоняют от света настоящее время (Stepanova 2018: 77).

In *Pamjati pamjati* le persone scompaiono progressivamente, gli oggetti perdono il loro significato, si deteriorano, perdono braccia e gambe, come il bambino nudo di porcellana bianca, una "Frozen Charlotte",

che appare di spalle sulla copertina del libro. Prodotte in Germania dal 1850 al 1920 circa e associate a una ballata di Seba Smith che racconta la triste storia di Charlotte, una giovane donna morta congelata la sera di Capodanno, queste bamboline divennero popolarissime per il loro basso prezzo e le piccole dimensioni che consentivano di tenerle sempre con sé. Ne aveva una anche Marina Cvetaeva, che racconta nella sua prosa a proposito delle sue passeggiate infantili sul Tverskoj bul'var fino al monumento a Puškin, del suo gioco preferito, stabilire le gerarchie fra la sua bambolina, così piccola, il grande poeta e sé stessa, grande in proporzione alla figurina di porcellana ma piccola in confronto al poeta.

Per Marija Stepanova che ne trova una da un rigattiere, le “Frozen Charlotte”, di poco valore, corruttibili, rappresentano una grande metafora delle guerre del XX secolo, della sparizione di tante persone, della morte di Mandel'stam, un tema che ricorre più volte nel libro.

Для меня это такая метафора, в которой очень много вещей сбито. Это маленькие куклы, которые стоили в бакалейных лавках России, Германии, Америки полушку, цент, почти ничего не стоили, самые маленькие – с мизинец, самые большие – сантиметров 30, они стоили дороже и лучше сохранились. Но ходовые куклы, о них пишут огромное количество авторов, включая Марину Цветаеву, действительно ничего не стоили, поэтому очень быстро исчезали, их было не жалко, они были таким расходным материалом истории. Есть апокриф о том, что вот этих маленьких глазированных человечков использовали как сыпучий материал, амортизационный, для перевозки хрупких предметов в товарных вагонах, то есть они изначально были предназначены, в том числе, на убой. Это была такая пехота мира воображаемого (Stepanova 2018: 65).

Partendo da una metafora, associandovi l'esperienza personale del singolo, Marija Stepanova ci consegna un'opera importante e necessaria che ha il respiro ampio del romanzo, un viaggio in un passato che si può amare solo sapendo che non ritornerà mai. ♡

Bibliografia

- BOYM, S., 2001: *The future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- LEBEDEV, S., 2001: *Predel Zabvenija*. Moskva: Eksmo, trad. it. Id: 2018. *Il confine dell'oblio*. Rovereto: Keller.
- SCANDURA, C., 2017: Dal punto di vista del non essere. Stepanova, M., *Spogliatoio femminile. Poesia e prosa 2001-2015*. Ed. e trad. C. Scandura. Roma: Gattomerlino. 103-109.
- STEPANOVA, M., 2010: *Stichi i proza v odnom tome*. Moskva: NLO.
- STEPANOVA, M., 2012: *Kireevskij. Kniga stichotvorenij*. Sankt-Peterburg: Puškinskij Fond.
- STEPANOVA, M., 2014: *Odin, ne odin, ne ja*. Moskva: Novoe Izdatel'stvo.
- STEPANOVA, M., 2015: *Spolia*. Moskva: Novoe Izdatel'stvo.
- STEPANOVA, M., 2016: Dal punto di vista della transizione. *La poesia russa da Puškin a Brodskij. E ora?* Ed. C. Scandura. Seconda edizione. Roma: Edizioni Nuova Cultura. 215-220.
- STEPANOVA, M., 2017: *Spogliatoio femminile. Poesia e prosa 2001-2015*. Ed. e trad. C. Scandura. Roma: Gattomerlino.
- STEPANOVA, M., 2018: *Pamjati pamjati*, Moskva: Novoe Izdatel'stvo, trad. ted. Id: 2018. *Nach dem Gedächtnis*. Berlin: Suhrkamp / Insel.

Резюме

Пыль памяти. Заметки о книге М. Степановой *Памяти памяти*

В настоящей статье рассматривается книга М. Степановой *Памяти памяти*, изданная в 2017 году, посвященная ее семье и выстраиванию отношениям с прошлым, которая является одним из важнейших текстов, написанных на русском языке в последние годы. Книга была встречена с большим успехом и не имеет аналогов не только в русской, но и в мировой литературе. Проект начался как исследование того, как работает наша память.

Огромный и беспорядочный архив любимой тети Галки, где личные записи (в которых личность поразительно отсутствует) соседствуют с газетными гороскопами, вполне может стать отправной точкой для исследователя своего рода. Но книга Марии Степановой устроена много сложнее. В ней три части, девять глав — десять глав — четыре главы; в первых двух частях главы перемежаются *неглавами* — подлинными письмами родных, документами, хранящими их голоса. Вокруг этих писем — фотографии, предметы быта; все они только описаны, а не показаны. Степанова много пишет о недоверии к изображениям, которых стало сейчас слишком много, они — от официальных фотографий до селфи — претендуют на то, чтобы протоколировать и повторять всю жизнь, не улавливая ее сути.

В диалоге с ее любимым писателем, В. Зебальдом, проникнутым страстью к мысли и удивительно мягким, поэтическим голосом, полученным как из чувственных, так и интеллектуальных наблюдений, Степанова собирает найденные части в панораму целого возраста. В его основе живет большая семья врачей, архитекторов, библиотекарей, бухгалтеров и инженеров, нечеловеческих людей,

которые не присоединяются к каким-либо великим проектам, но которые в нецивилизованных, насильственных временах пытались жить в спокойной, цивилизованной жизни. Кто эти люди, которые путешествовали по всей Европе, все еще жили в России? Кто сделал все возможное, чтобы оставаться анонимным и не прилагал особых усилий, чтобы сделать историю интересной? Но именно неадекватная природа находки превращает исследования автора в российский контекст во что-то новое: «У всех остальных была семья, состоящая из людей, участвующих в истории; моя была составлена только из их арендаторов.»

Памяти памяти — это книга памяти громадного путешествия, и путеводная нить сохранена для читателей.

Claudia Scandura

Claudia Scandura studied with A.M. Ripellino and graduated in 1973. She has held research posts at the Humboldt University in Berlin and at Sapienza University in Rome. She taught at the Institute for interpreters and translators “Maurice Thorez” in Moscow and the University of Tuscia in Viterbo. Since 2001 she is associate professor of Russian language and literature at Sapienza University in Rome. She adheres to the Italian Association of Slavonic Studies (AIS), and to the Italian PEN Club. Since 2000 she collaborates with the Joseph Brodsky Memorial Fellowship Fund (JBMFF). She has worked on the literature of Russian emigration in Berlin and in Italy and she is currently focusing on Russian contemporary poetry and translation studies. She authored numerous publications in Italian, German and Russian. In 2010 she was awarded the prize “Lerici-Pea Moscow” and in 2016 the prize “Read Russia” for the translation of contemporary Russian poetry.



Per una poetica etica.
Una voce d'oggi: Irina Kotova
Irina Kotova: for the Ethics
and Esthetics of Poetry

Irina Kotova: poeta, prosatore. (Al di là di un'appartenenza di generi.) Nata a Voronež, si laurea alla Facoltà di Medicina di quella città, poi al prestigioso Istituto di Letteratura IMLI intitolato a M. Gor'kij di Mosca.

Autrice di versi pubblicati in prestigiose riviste russe (tra cui *Novoe Literaturnoe obozrenie*, *Novyj mir*, *Novaja Junost'*), in antologie e opere collettive (quali *Moskovskaja muza XVII-XXI*, 2004; *Babij vek*, 2008), ha partecipato a numerosi festival letterari internazionali ed è stata insignita di premi tra qui il "M.A. Bulgakov" (2009) nonché recentemente il "Moskovskij sčët" per il libro *Podvodnaja lodka* (Moskva, Vojmega, 2017).

I suoi versi – chirurgicamente sensuali – sono innescati da temi urgenti della quotidianità (una volta di più, forse all'inverso: storica *perché* individuale). Il bisogno impellente della scrittura del mondo diventa parola – narrativa, suggestiva ed espressamente scientifica: a restituire un racconto del mondo quanto mai lucido, originale e necessario. Esteticamente, cioè eticamente.

Tradurre poesia è inevitabilmente tradirne la musica, anzitutto. Violentarne la perfezione. Ma anche Kotova è traduttore, e ha sottoscritto responsabilmente quest'operazione di chirurgia estetica. Poetica, cioè.

Poche note sottese a definire anch'esse, a finire, un *In tono* della lettura, sono indicazioni laconiche per desiderio d'autrice di cronotopie della scrittura. Brevi ma intense scariche elettriche di conoscenza. Perché, lo sapeva Gaugin: "L'arte o è plagio, o è rivoluzione".

Irina Kotova, poet, prosaic. Born in Voronezh, she graduated from the Faculty of Medicine of that city, then at the prestigious Institute of Literature entitled to M. Gor'kij of Moscow.

Author of verses published in prestigious Russian magazines (including “Novoe Literaturnoe obozrenie”, “Novyj mir”, “Novaja Junost’”), anthologies and collective works (such as *Moskovskaja muza* XVII-XXI, 2004; *Babij vek*, 2008), has participated in numerous international literary festivals and has been awarded with prizes such as the “M.A. Bulgakov” (2009) and recently the “Moskovskij sčët” Prize for the book *Podvodnaja lodka* (Moskva, Vojmega, 2017)

Her verses - surgically sensual - are triggered by urgent themes of everyday life (once more, perhaps in reverse: historical *because* individual). The impelling need of writing the world becomes a narrative, suggestive and expressly scientific word: describing a world in a way that is as lucid, original and necessary as ever. Aesthetically, that is ethically.

Here, we offer some translations together with only a few notes: laconic (under suggestion of the author herself) indications of some of the chronotops. Short but intense electrical discharges of knowledge. Because, as wrote Gaugin: “Art is either plagiarism or revolution”.

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА
КИТАЙ-ГОРОДА**

ускользающая натура
скользит затылком
по свежей плитке
узкие лбы исторической правды
высовываются между деревьяшек

(хозяев этих деревянных домов
сожгли заживо)

какое чудное московское лето —
атмосферапряного пьяного
апокалипсиса
лилипуты танцуют танго
роботов на деревянном настиле
музыкальной шкатулки
китай-города
напевают в такт танго —
нас ни-ктоне лю-бит
нас ни-ктоне лю-бит

слышишь — они
танцуют танго
стучат каблуками роботов
слышишь — нас
никто не любит
раз-два-трии... тридцать

литые чугунные
кованые ступени
их ледяная лягушачья шкурка
отдаются органным
пением шагов
гулками штрафными
по штанге памяти
чертыхаются чёрным цветом
холодной войны

как жаль что за лайки
посты перепосты
тебя скоро посадят
на двести лет
уведут с этих улиц
засунут в наручниках под
сургуч слепоглухонемых судей

под звуки танго
побитое грибком небо
крошится кусками старой
московской штукатурки
падает
попадает в твои кеды
делает первые шаги
над пропастью

1

Negli ultimi anni a Mosca vanno demolendo molti edifici storici del centro città. Edifici cui è legata un'enorme quantità di leggende – e di storie vere. Ivi comprese storie riguardanti le repressioni staliniane degli anni '30, quando in Russia nei lager morirono migliaia di uomini. Tra cui molte persone colte e di talento: marchiate dal titolo infamante di "nemico del popolo". Kitaj-gorod è un quartiere storico di Mosca, originariamente di mercanti, circondato da mura medievali. Il suo nome, di provenienza ambigua, pare riferirsi sia alla "Cina", sia a un termine antico che si riferiva allo steccato di legno utilizzato nella costruzione delle mura.

IL CARILLON DI KITAJ-GOROD¹

*la natura sfuggente
scivola e cade su piastrelle recenti
le fronti basse della verità storica
si affacciano in mezzo
a cassette di legno*

*(i padroni di queste case sono
morti arsi vivi)*

*quale incantevole estate di Mosca –
atmosfera speziata spezzata*

*di apocalisse
lilliputh danzano un tango di robot
sul tavolato di legno
del carillon di Kitaj gorod
canticchiano a tempo di tango –
noi non – ciàma ness-su-no
noi non – ciàma ness-su-no*

*ascolta – loro ballano il tango
battono con tacchi di robot
ascolta – noi non ci ama nessuno
un-due-treee... trenta*

*gradini di ghisa di ferro fuso
la loro pelle di ghiaccio di rana
si concedono in canto*

*d'organo e passi
con molte sonanti lungo la stanga
della memoria
imprecano con colore nero
guerra fredda*

*è peccato che per like post e repost
presto ti rinchiuderanno per
duecento anni
ti porteranno via da queste strade
ti cacceranno manette sotto
ceralacca di giudici ciecosordomuti*

*sotto i suoni di un tango
il cielo pesto di un fungo
si sfalda nei pezzi del vecchio
intonaco della capitale
crolla
finisce dentro alle tue
scarpette moderne
compie i primi passi
sopra l'abisso*

ОНИ ХОТЯТ ЭТОГО

— Лене Самойленко

у голодающего
политзаключённого
глаза — решетка
будто у него шахматная партия
изнурительная шахматная
партия на поражение
весь огонь мира внутри него
и нет иного оружия кроме голода

иногда человек на свободе
попадает в шахматную партию

тогда желудок пытается
просочиться ночью на кухню —
закрывать рот холодильнику

сушь пробирается
в сетчатку и пальцы
этот воздух крутили
в стиральной машине —
отжали досуха

первой
озверевший желудочный сок
переваривает любовь

как будто из неё могут
получиться белки жиры углеводы

потом клетки
лопаются от ацетона

бывает ли смерть во благо?

запомни
они хотят этого
они съедают твой мозг как мозг
обезьяны в ресторане
это ты

ты
подставляешь грудь под
их автоматную очередь

слышишь
они хотят этого

вспоминаю как красиво
тыходишь в воду
ветер играет
солнцем в пинг-понг

теперь коктебельская
атлантида давит на грудь
всей тяжестью
материка и моря

2

Nell'estate del 2018 il regista ucraino Oleg Sentsov, condannato in Russia per false accuse di terrorismo, ha iniziato uno sciopero della fame. La sua richiesta era la liberazione di tutti i detenuti politici dalle prigioni russe. Lo sciopero della fame è durato 110 giorni. Per sostenerne la causa Elena Samojlenko, kieviana, madre di tre figli, ha intrapreso lo stesso metodo di protesta. Ha indetto uno sciopero della fame, durato più di 40 giorni: poi è stata ricoverata. A differenza di Sentsov, tenuto in vita da iniezioni endovenose, Elena ha rifiutato ogni assistenza medica. Elena è una cara amica dell'autrice. Con questa poesia, l'autrice ha cercato di fermarla da un atto estremo. Koktebel', cui si allude alla fine con toni di mitologia, è - coordinate geografiche a parte: luogo sacro di un'intelligencija che ancora esige, com'è ferocemente - storicamente - giusto, di affermare la propria esistenza. La propria superiore verità.

LORO VOGLIONO QUESTO²

— A Elena Samojlenko

il detenuto politico in sciopero della fame ha gli occhi - a graticola

quasi fosse in una partita a scacchi un'estenuante partita

a scacchi a chi perde

tutto il fuoco del mondo

dentro di lui

e nessun'altra arma oltre alla fame

talvolta l'uomo in libertà

finisce in una partita a scacchi

allora lo stomaco prova

a infiltrarsi di notte in cucina - per

tappare la bocca al frigorifero

l'arsura si insinua nella retina

e nelle dita

quest'aria è stata centrifugata -

prosciugata del tutto

per primo

i succhi gastrici inferociti

digeriscono amore

*come potessero estrarne i grassi
le proteine i carboidrati*

*poi le cellule cedono
per acetonemia*

esiste una morte in favore?

ricorda

loro vogliono questo

loro ingoiano il tuo cervello come

senno di scimmia al ristorante

sei tu

tu

che offri il petto alle loro

raffiche di mitra

ascolta

loro vogliono questo

ricordo che bello il modo in cui

entri nell'acqua

il vento gioca col sole a ping-pong

ora l'atlantide di Koktebel'

preme sul petto

con tutto il peso del

continente e del mare

БЕЛЫЕ НОГИ ДЕРЕВЬЕВ

в том давнем перформансе
 пригов в костюме
 римского императора
 его голые ноги
 (просвечиваются живые вены) –
 в красной жиже тазика
 девушка-рабыня их моет
 красное поднимется до колен
 потом – стекает
 не оставляет цвета
 власти

ноги императора –
 всегда чистые

в том давнем перформансе
 будущее заглядывает в прошлое
 через край тазика
 ловит своё кровавое отражение
 за ноги

если отменить императора
 развести в тазике извести
 из него вырастут
 белые ноги деревьев

LE BIANCHE GAMBE**DEGLI ALBERI³**

in quella vecchia performance
 – prigov è in costume
 da imperatore romano
 – le sue gambe son nude
 (intravvedi le vive vene)
 nel liquame rosso della bacinella
 la donna-schiava le lava
 il rosso arriverà alle ginocchia
 ma poi – cola via
 non lascia colore
 del potere

i piedi dell'imperatore son
 sempre puliti

in quella vecchia performance
 il futuro sogguarda al passato
 dal bordo di una bacinella
 afferra il suo riflesso di sangue
 per i piedi

se si rimuove l'imperatore
 si versa calce nella bacinella
 di lì cresceranno
 gambe bianche di alberi

3

Dmitrij Prigov (1940-2007) è stato un poeta russo avanguardista, pittore, scultore, autore di collages, installazioni, performance. Figura di mito, di estremo rispetto, negli ambienti dell'intelligencija russa e ad essa vicini, è stato uno dei fondatori del cosiddetto "Concettualismo moscovita". Nella sua arte posto fondamentale è sempre stato dedicato all'idea della libertà dell'uomo.

**ЩЕТИНА
ЧЕРНОБИЛЬСКОЙ АЭС**

*

человек перед зеркалом
сбривает щетину земли со своих
пока живых щёк
пока живого ядовитого
ядерного загара
говорит
хриплым голосом
разлома земной коры
говорит:

мне — капец
попрощаюсь с дочкой
и все — финита
но б... дь как
не хочется умирать

мыло в ямочках на щеках
мыло пенится пеной моря
море глухо гулит за окном

мужчина лезвием ранит щеку
из щеки вытекают йод цезий
уран плутоний стронций
расплавленные
металл песок бетон
все они — красного цвета

будущим бледнолицым
раком щитовидки
голова девочки
заглядывает за белую дверь
артековской амбулатории
смотрит в пустое зеркало

в зеркале
навсегда
сдвигаются
тектонические плиты

*

если поставить в центр чёрного
глаза реактора циркуль
выбрать радиус
тридцать километров
и повернуть
внутри окажется
зона отчуждения

не разрешается —
брать домашних животных
игрушки еду автомобили

мы вернемся через три дня —
обманывают людей пижамы

съемные челюсти
растрескиваются
от голода в стаканах

не отпущенные собаки
душатся цепнями цепей
бивни бульдозеров закатывают
комьями земли
мостовые мосты чугунки
печные трубы —

сувенир археологам будущего

бурная щетина травы
в сумерки напоминает
гуляющих по берегу
океана динозавров

с неба вместо капель дождя
свисают рыболовные крючки
они проникают под спецовки
под нижнее белье под кожу

идёт
ловля

на живца

LA SETOLA DELLA CENTRALE NUCLEARE DI TCHERNOBYL'⁴

*

*l'uomo davanti allo specchio
si rade le setole ispide della terra
dalle guance ancora vive
di un colorito ancora vivo
velenoso nucleare
dice
con voce roca di crepa
di crosta terrestre
dice
per me è la fottuta fine
mi accommiato con mia figlia e via
– “Finita è...”
ma c...zo come non voglio morire*

*sapone nelle fossette delle guance
il sapone schiuma come
schiuma del mare
il mare sordo romba alla finestra*

*l'uomo con la lama
si ferisce la guancia
dalla guancia sgorgano iodio cesio
uranio stronzio plutonio
metallo sabbia cemento liquefatti
tutti sono – di colore rosso*

4
Il disastro di Tchernobyl' – l'esplosione della quarta unità della centrale nucleare avvenuta il 26 aprile 1986 – ebbe come conseguenza una moltitudine tragica di vittime umane. Tchernobyl' si trova nel territorio dell'Ucraina, che nel 1986 faceva parte dell'URSS. Quando era studente del primo anno dell'Istituto di Medicina, l'autrice andò come volontaria a lavorare per i bambini evacuati dalle aree infette alla divisione medica del Campo dei Pionieri sovietici. Il poema è stato scritto sulla scia di incontri e impressioni personali.

*lei futuro cancro alla tiroide
dal viso smunto
lei la sua testa bambina
sbircia oltre la porta bianca
dell'ambulatorio
guarda lo specchio vuoto*

*nello specchio
per sempre
si smottano zolle tettoniche*

*

*se punti al centro dell'occhio nero
del reattore un compasso
scegli un raggio trenta chilometri
lo ruoti
all'interno hai la zona di esclusione*

*di lì è vietato –
portar via animali domestici
giocattoli cibo automobili*

*noi torneremo tra tre giorni –
ingannano gente i pigiami*

*mascelle amovibili nei loro
bicchieri hanno crepe di fame*

*cani non liberati
si strozzano nelle catene
zanne di bulldozer si impastano
in zolle di terra
marciapiedi viadotti stoviglie ghisa
fumaioli sono*

*souvenir per gli
archeologi del futuro*

*la setola in bufera dell'erba
ricorda al crepuscolo
dinosauri che vagano
su rive di oceani*

*dal cielo invece che gocce di pioggia
pendono ami da pesca
penetrano sotto le tute da lavoro
sotto la biancheria intima
sotto la pelle*

*è in corso
la caccia*

all'esca viva

ВЕЛОСИПЕДНЫЕ РУЛИ

— А. Парщикову

обдолбанные пионеры собирают
велосипедные рули

будто

как цветы

рвут растущие из берега руки

ничего не меняется —

все тот же шторм

все

те же деньги то же мороженое

все те же спутники летят

к марсу и маркс опять в моде

птенцовые рты тэц

бросили курить —

коллекционируют дождь

боги-бакланы

застыли по щиколотку в воде

женщины входят

в мужскую воду

мужчины — в женскую

кричат голосами бакланов

от удовольствия

все

не чувствуют себя счастливыми

но умирать не хотят

желтопузые песчинки пляжа

стали шлакоблоками

цинковых гробов

упали на тачанки

латышских стрелков

на крыши

грузинских пятиэтажек

на усаые украинские поля

то что лепили дети из песка

осталось за спиной будущего

подпрыгивая

на волнах надеешься —

вот выбросит тебя за буйки

встретишь там главный

велосипедный руль

и —

будет счастье

но всегда

всегда

упираешься

головой — в чернозём.

5

Alexey Parščikov
 è un poeta russo,
 uno dei principali
 rappresentanti del me-
 tarealismo degli anni
 '80. Apparteneva alla
 cerchia dei cosiddetti
 "poeti non ufficiali."
 Nel suo poema *Novo-
 godnie stročki* (Poesie
 per l'anno nuovo)
 si incontra il verso:
 "Cos'è il mare? È una
 discarica di manu-
 bri di biciclette."

MANUBRI DI BICI⁵

— ad A. Parščikov

*giovani "pionieri" sballati
 raccolgono manubri di biciclette
 e come
 fossero fiori
 strappano braccia che crescono
 su dalla riva
 nulla cambia –
 la stessa tempesta
 gli stessi soldi lo stesso gelato gli
 stessi razzi che vanno su Marte
 e Marx è di nuovo di moda*

*le bocche pulcino delle
 termocentrali
 non fumano più –
 collezionano pioggia*

*dèi-cormorani
 congelano alle caviglie nell'acqua*

*le donne entrano
 nell'acqua maschile
 gli uomini in quella femminile
 urlano con voci di cormorani
 per il piacere*

*è tutto
 non si sentono felici
 ma di morire mica hanno
 voglia*

*in spiaggia i granelli di sabbia dalla
 pancia gialla
 son divenuti mattoni di bare di zinco
 caduti sui carri di tiratori letttoni
 sui tetti di vecchi edifici georgiani
 su campi baffuti ucraini*

*gli stampi di sabbia
 fatti dai bambini
 sono rimasti alle spalle del futuro*

*saltando sulle onde tu speri –
 adesso ti butteranno oltre la boa
 incontrerai lì il capo
 manubrio di bici*

*e –
 sarai felice*

*ma sempre
 sempre
 sbatti*

la testa – nella terra nera.

КРИВЫЕ ЗЕРКАЛА

тогда раскололась
 пространство —
 кривые зеркала
 выглядывали
 кривыми зрачками
 из-за пазух бронжилетов

в них не смешно отражались:
 рот макового пирожка
 дула пулемета —
 на тебя
 оспенные осколки тел домов —
 по сторонам света
 розовый костный мозг —
 на угольных обрубках ног
 бутылочные
 горлышки аэропортов
 забитые не опознанными
 диспетчерами
 демаркационные линии раздела
 мертвой земли
 и холод холод холод
 горящих танков

не отражались —
 запасные
 головы руки ноги голоса адреса

все было — не так
 война — как медведь
 у него нет мимических морщин
 потому его
 трудно дрессировать
 даже в кривом зеркале

SPECCHI CONVESSI

*allora si frantumò
lo spazio –
specchi convessi
parevano
pupille sghembe
causa i giubbotti antiproiettile*

*in essi senza niente di comico
si riflettevano:
la bocca di un dolce al papavero
le canne di una mitragliatrice –
contro di te
schegge vaiolo di corpi di case –
per tutti i lati del mondo
il midollo rosa –
su tronconi carbone dei piedi
pesti colli di bottiglia di aeroporti
non identificati dai controllori
linee di demarcazione
di separazione
di terra morta
e freddo freddo il freddo
di carri armati in fuoco*

*non si riflettevano:
teste mani braccia voci indirizzi
di riserva*

*tutto era – non giusto
la guerra è – come un orso
non ha rughe mimiche
per questo è difficile
da ammaestrare*

anche in uno specchio convesso

POST SCRIPTUM.

In chiusura di volume, ancora poche parole d'altri date in parole nostre – di traduzione. Un breve A solo come eco ideale dell'iniziale *In tono*: D. Osokin, *Angely revoljutsii*, 2001. “Gli angeli della rivoluzione”.

A casa di Natasha Pikeeva vivevano angeli. Il che non deve sorprendere – una ragazza come lei, per forza aveva sempre la casa piena di angeli. Dopo la rivoluzione in casa di Natasha gli angeli aumentarono, nel cielo invece volavano bolscevichi con fasce rosse al braccio. Natasha aveva il suo bolscevico prediletto, lui le volava davanti alle finestre e imprecaava di brutto, ma Natasha sapeva che era una brava persona. Gli angeli naturalmente avevano paura dei bolscevichi, ma a questo, a quello di Natasha, si erano affezionati: stavano appostati alla finestra e quando quello appariva andavano a chiamarla all'istante. Il bolscevico vedeva la casa, e la finestra, nella finestra una ragazza, la più bella del mondo, e intorno fluttuavano angeli. Poi la finestra si dissolveva e scompariva alla vista, mentre in casa a tutti si sollevava l'umore – Natasha e gli angeli tiravano le tende, si sedevano comodi e iniziavano a cantare una canzone:

Nel campo l'erba novella
 Nel campo una vergine bella
 Nel campo un ceppo e un tronco
 Nel campo la vecchia Maria.

*Amico mio.
 È tutto.*

Margherita De Michiel


Margherita De Michiel è Professore Associato di Lingua e Letteratura Russa presso la Sezione di Studi in Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori del Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione (SSLMIT IUSLIT) dell'Università degli Studi di Trieste. La sua ricerca, caratterizzata da forte interdisciplinarietà, si applica a questioni di semiologia, linguistica, traduttologia, filosofia del linguaggio, ermeneutica, semiotiche non verbali, principalmente in relazione alla cultura russa. È autrice di traduzioni letterarie di poesia e di prosa (A. Blok, S. Esenin, M. Tsvetaeva, I. Turgenev, V. Pavlova, L. Ulitskaya) e di numerosi articoli a carattere analitico e metodologico (in italiano, russo, francese, inglese). Ha curato in particolare la pubblicazione di scritti inediti di Ju. M. Lotman, della scuola di Mosca-Tartu, di M.M. Bachtin e del suo Circolo, di G.G. Špet, di G.O. Vinokur, di R.O. Jakobson. A M.M. Bachtin ha dedicato una monografia dal titolo "Il non-alibi del leggere". È membro del comitato scientifico di "Enthymema" (Rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura).

Associate Professor of Russian Language and Literature, High School for Interpreter and Translators SSLMIT IUSLIT, University of Trieste. Research activity fields: Semiotics, Translation Studies, Linguistics, Hermeneutics, Philosophy of Language, Music and Science, Multimedial Translation, in relation to modern and contemporary Russian culture and literature. Author of translations into italian of Russian poetry and prose (A. Blok, S. Esenin, M. Tsvetaeva, I. Turgenev, V. Pavlova, L. Ulitskaya) and of several works on theory and methodology, published both in Italy and abroad (in russian,

english, french). Editor and translator of unpublished works by Yu. Lotman, Moscow-Tartu School of Semiotics, G. Shpet, di G. Vinokur, R. Jakobson, the Bakhtin's Circle, M. Bakhtin. To the latter she dedicated the book "Il non-alibi del leggere". Member of the Scientific Board of ENTHYMEMA (International journal of literary criticism, literary theory, and philosophy of literature).

SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР





SLAVICA TERGESTINA volumes usually focus on a particular theme or concept. Most of the articles published so far deal with the cultural realm of the Slavic world from the perspective of modern semiotic and cultural methodological approaches, but the journal remains open to other approaches and methodologies.

The theme of the upcoming volume along with detailed descriptions of the submission deadlines and the peer review process can be found on our website at www.slavica-ter.org. All published articles are also available on-line, both on the journal website and in the University of Trieste web publication system at www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/2204.

SLAVICA TERGESTINA is indexed in *The European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS)*.



ISSN 1592-0291

21



9771592029007